



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Artes

Departamento de Artes Visuales

**LA CAÍDA COMO UNA MICROEXPERIENCIA DE LA MUERTE A
TRAVÉS DE UNA MIRADA FOTOGRÁFICA**

Memoria para optar al Título Profesional de Pintora

Estudiante Natalia Betancourt Cofré
Profesor Guía Francisco Brugnoli Bailoni

Santiago, Chile
2013

Esta memoria va dedicada a
Ingrid Kagelmacher y Luis Cécéreu.

Nadie va a hablar de belleza.

Gonzalo Rojas

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	5
I. LA CAÍDA COMO UNA MICROEXPERIENCIA DE LA MUERTE.....	9
1. La muerte y la tragedia.....	9
2. La caída y la pérdida.....	13
3. La mirada y la fotografía	18
II. IMÁGENES DE LA OBRA.....	25
1. Ficha técnica de la obra.....	41
CONCLUSIÓN.....	54
BIBLIOGRAFÍA.....	56
ANEXOS.....	57

INTRODUCCIÓN

Emprender un estudio sobre el hombre contemporáneo implica abordarlo en relación a un contexto sociocultural marcado por el sentimiento trágico, el que se expresa a partir de una renovada mirada que se alcanza sobre el mundo. Este inagotable redescubrimiento de la vida y de la muerte a través de lo trágico, que surge de un tipo de investigación que sitúa al ser humano en el centro de su trabajo, apuesta por la comprensión de que el vivir es un morir constante.

Cuando en el individuo se activa la capacidad de visión de la impermanencia de toda forma, que es la propia conciencia de mortalidad, se comprende la muerte como un proceso continuo, como una serie de acontecimientos de pérdida, y no como algo que de golpe interrumpe la vida. La pérdida, aquella que tiene relación con el cuerpo, con la carne, con los desechos corporales, con su despojo, es parte de esta conciencia visual de impermanencia. Y lo que la vista revela son aquellas expresiones recurrentes y cotidianas, huellas de un sujeto en deterioro, señales de caída que contaminan la vida. En otras palabras, desde el momento del nacimiento hasta la muerte última, caemos. La caída debemos entenderla como movimiento descendente, que en el cuerpo es una forma de morir, es certeza de mortalidad, es una microexperiencia de la muerte.

Si se acepta la derrota, lo único que nos queda es asumir la condena con vehemencia. Entonces, si la vida es un estado de vigilia, ¿cómo vivir creativamente este instante finito que es la existencia humana? ¿Cómo vivir intensamente la pérdida? Si uno pudiera transformar la vida en una experiencia de plena conciencia de lo que nos espera, si se pudiera acceder a la muerte, hallar un anticipo y salir medianamente ileso, vivir fervientemente la pérdida de lo que nos constituye como sujeto, ¿a través de qué acontecimiento sucedería?, ¿mediante qué lenguaje se anunciaría?

Voluptuosidad es la palabra que nombra y contiene aquel apetito por la muerte, un calor intenso que guía el deseo de experimentar la muerte última. Sin embargo, el deseo viene de la mano del dolor. El dolor de observar la propia muerte. Encontrarnos con la muerte implica un despojarse, un desnudarse, observarnos tal cual somos.

Esta investigación recoge la idea de que es posible un acercamiento menos doloroso con la muerte. Posibilidad que se manifiesta mediante la imagen fotográfica, ya que ésta nos mantiene, en cierto grado, a distancia de aquello que ocurre. El dolor se atenúa, porque la situación que se contempla parece estar ocurriendo allí y no aquí con nosotros.

Por lo tanto, una representación de la muerte sería mediante la fotografía. Esto se debe a que entre la muerte y la fotografía existe una relación fundamental que es el tiempo. La muerte entendida como lo transitorio y la fotografía como instrumento que captura y detiene aquel tiempo ido. La fotografía da fijeza a la fugacidad y la plasma para certificar lo que se escapa de nuestra evidencia, lo fotografiado ciertamente ha tenido lugar. En la fotografía se dice: *esto ha sido*, lo existente trasladado al pasado, el referente se momifica sin poder ser transformado ni rechazado, lo que está aconteciendo allí seguirá sucediendo siempre de la misma manera. Como un hallazgo, la fotografía nos revela el referente como nunca lo hemos visto antes.

Roland Barthes en su obra *Cámara Lúcida* (1994) señala, en este sentido, que una microexperiencia de la muerte sucedería al enfrentarnos a una cámara fotográfica. Cuando percibimos que somos observados por la cámara fotográfica, espontáneamente construimos una pose, es decir, creamos inmediatamente una imagen de nosotros mismos, con la clara intención de intervenir de alguna manera en una posible lectura del espectador hacia lo fotografiado. En la pose se construye un espacio donde ocurre un cambio de estado, en la fotografía se observa un advenimiento del sujeto hacia el objeto. Esto es, el sujeto se pierde para ser objeto de mirada, y lo que la fotografía revela es este movimiento capturado y retenido.

En relación con lo dicho en torno a la muerte, la caída y la fotografía, esta investigación plantea como hipótesis que la caída como referente en la fotografía es una forma de ratificar que la muerte es una experiencia constante y cotidiana en el hombre. Para validar tal hipótesis, se plantea como objetivo general demostrar, a través de un registro fotográfico personal, que la caída de diferentes elementos corporales es una microexperiencia de la muerte.

Las acciones específicas que se realizarán para el logro del objetivo que persigue esta investigación son las siguientes:

- Seleccionar los elementos corporales que son susceptibles de convertirse en desechos.

- Vincular los elementos corporales que caen con los objetos que los acentúan como desechos.

- Crear la ambientación y disponer los elementos de tal modo que al ser fotografiados muestren la caída como microexperiencia de la muerte.

- Fundamentar sobre la base de la teoría de Roland Barthes y de Susan Sontag que la caída como experiencia cotidiana de la muerte es visible a través de la fotografía.

- Situar la propuesta fotográfica en un contexto artístico con referencias a la imagen y la muerte.

- Insertar la propuesta fotográfica en una línea investigativa propia desarrollada en los últimos años.

La metodología que se seguirá en esta investigación tendrá que ver fundamentalmente con el registro fotográfico digital de elementos que indican caída y otros vinculados con el proceso de su caída. Estos corresponderán a desechos corporales seleccionados previamente (pelo y sangre), objetos que acentúan su caída (tijera, máquina de afeitar, navaja, Gillette) y otros elementos que por su uso la sugieren (toalla higiénica y preservativo). Todo esto será dispuesto en un espacio cotidiano (un baño privado). A las acciones emprendidas, se sumará la operación de revisar y analizar literatura pertinente al tema de la muerte, la caída y la fotografía. La propuesta metodológica incluye, finalmente, exponer el registro fotográfico al público en una sala de exposición adecuada.

I. LA CAÍDA COMO MICROEXPERIENCIA DE LA MUERTE

1. LA MUERTE Y LA TRAGEDIA

La muerte es el límite de nuestra condición humana y la configuración lineal del tiempo nos somete a la conciencia de lo mortal. Esto se acrecienta en la sociedad que nos recibe, al plantearnos la vida cotidiana como algo irrelevante que se debe sobrellevar para obtener una vida plena y que se encuentra en ese espacio-tiempo, en ese más allá después de la muerte. En un contexto de modernidad, en las sociedades occidentalizadas se plantea la vida plena como algo que hay que lograr, es un objetivo que está preliminarmente establecido por la razón y por la noción lineal del tiempo. En otras palabras, la vida común se concibe como un lugar de realización para conseguir mediante méritos la buena vida después de la muerte, es un proyecto cuyos resultados se verán a continuación de esta vida cargada de vicisitudes, de caídas que se deben sortear con malestar y claramente con dificultad. En efecto, esta elección de vida que es pensar la muerte como un límite y que se halla separada de la vida, es aceptar esta forma proyectista de ver el mundo que privilegia el futuro por sobre todas las cosas, quedando la vida cotidiana relegada y despreciada por lo que es, un instante fugaz intrascendente.

Ante este panorama adverso para el hombre, existe una alternativa válida que hoy se revela en las sociedades posmodernas a través de una renovada mirada del mundo, que es el comprender la vida mediante un “sentimiento trágico”¹. Esta sensibilidad trágica que nos define comprende la vida como un instante finito, precario por su naturaleza impermanente y por su brevedad, lo que conduce a la adopción de una actitud alegre frente a la vida mediante un intenso consumir de cada momento de nuestra existencia. Es la posibilidad de experimentar la vida cotidiana fervientemente, cada acontecimiento, aun el más banal, es valioso por el sólo hecho de que pueda

¹ MAFFESOLI: El instante eterno. Pág. 9

ocurrir, ya que da cuenta de que estamos aquí, vivos. Estos sucesos cotidianos son testimonio innegable de este instante fugaz que es la vida.

Esta alternativa de enfrentar la vida mediante un sentimiento trágico significa asumir con vehemencia nuestro destino que es la muerte irremediable. La muerte que se aprecia a través de esta opción gozosa de vivir se observa actualmente ni negada ni ocultada, menos relegada al momento último de la vida que en la modernidad se estableció, sino que se integra a la vida por un beneplácito deliberado y público que han realizado las personas, transformando la muerte en uno más de los continuos acontecimientos que constituyen la existencia humana.

Al reconocer este sentimiento trágico se integra la muerte en la vida, del mismo modo se admite que éstas se complementan, por lo que la vida y la muerte son factores que conforman la existencia humana en un encadenamiento de instantes eternos, los que acontecen en un tiempo cíclico. Los instantes eternos conciernen a todo momento en la vida cotidiana de las personas, son los que evidencian la vida tal cual es, son los momentos entre otros del amor, de la alegría, del rito, de la fiesta, de la exuberancia por excelencia. Instantes que, aunque frágiles e impermanentes por su naturaleza caduca, resurgen y se momifican en el tiempo. Tiempo que se manifiesta cíclicamente y esto se aprecia en los fenómenos que nos acontecen, que nos parecen sabidos, ya que existe una necesidad vital en el ser humano de resurgimiento. Es decir, el tiempo cíclico implica una renovación de todas las cosas y un florecimiento de un modo nuevo, es aceptar la naturaleza de los acontecimientos y el que cada cosa tiene su tiempo. Este modo de percibir el tiempo deriva en una forma de situacionismo pleno, vale decir, en una manera de habitar el mundo cualitativamente.

En otros términos, al tiempo lineal, seguro, objetivo, proyectado, previamente establecido por la razón y que privilegia el futuro, le sucede el tiempo cíclico, que por gentileza de aquel intenso consumir, de aquella sensibilidad trágica de experimentar la vida, lentifica los acontecimientos de la vida cotidiana. Los instantes se vuelven eternos ya que el tiempo adquiere una nueva velocidad, es como si estuviéramos viendo una película en cámara lenta, casi se suspende el movimiento de la acción, se aproxima a

una inmovilización de los acontecimientos para que podamos contemplarlos tal cual son.

En este espacio-tiempo de sensibilidad trágica donde nos encontramos, la muerte se integra a la vida y a la vez la complementa. No sólo se comprende la muerte como aquello que algún día nos sucederá, sino que se concibe como algo que está ocurriendo constantemente aquí y ahora, es algo vivido habitualmente. Entonces, señalamos que en esta renovada noción del tiempo la muerte se traslada del futuro al presente. Si inferimos que la muerte corresponde a todo hecho cotidiano y constante, también en dichos acontecimientos se incluirían los eventos de pérdida de elementos corporales que le suceden al individuo. Por ejemplo, la acción de cortar el cabello o las uñas periódicamente es una forma válida de hallar y participar íntegramente de la muerte aquí y ahora.

Consiguientemente, si el sentimiento de lo trágico en la vida se experimenta como una sensación de consumo intenso de la propia existencia en un aquí y ahora, entonces, ¿para qué esperar aquella vida plena después de la muerte última si podemos gozar plenamente hoy?

Actualmente presenciamos un cambio de mirada sobre el mundo, una revalorización de la vida mediante una actitud lozana que se adjudican voluntariamente las personas y que renueva la idea de trascendencia del hombre que se tenía en el pasado; vale decir, aquella ilusión de un más allá pleno de felicidad, que desprecia la vida aquí, por cuanto se la considera saturada de accidentes y de trivialidades. Sin embargo, a esta idea proyectista de la existencia humana le sobreviene un cambio, la trascendencia se actualiza y se torna en una inmanencia.

La inmanencia responde a una urgencia de vivir plenamente aquí y ahora, obedece a un cambio de mirada, a una búsqueda de eternidad, a una necesidad de enteridad. Dicha necesidad concierne a una inmediatez de integración, de complementación entre la vida y la muerte, entre lo particular y lo universal. La inmanencia de vivir aquí se establece por la sensibilidad trágica y el tiempo cíclico y se muestra en la inmediatez

de satisfacer el deseo ferviente del buen vivir aquí en el presente. Por tal motivo, sería conveniente darle la mayor importancia a aquellas acciones humanas y por sobre todo las mundanas, que nos provocan placer, agudizando los sentidos para captar, retener o tan sólo aplazar el tiempo del gozo.

Esta inmanencia que irrumpe en la sociedad por un reencantamiento de la vida cotidiana se traduce en una gula por vivir aquí, en una inmediatez de consumir intensamente cada acontecimiento que nos imaginamos regocijante. Como por ejemplo, en la actividad erótica, y más claramente la que muestra la juventud, en ella se exhibe desinhibidamente una intensidad de consumir y con avidez toda experiencia sensual y sexual, ya que dicha práctica lleva al joven a vivir un gozo pleno y la intensidad se encuentra en el vivir cada momento erótico sin límite como si fuera el último. Esta forma de avidez por vivir intensamente sería un modo creativo de enfrentar este instante finito.

En relación con lo dicho en torno al sentimiento trágico que se experimenta por una renovada mirada sobre el mundo, se comprende a la vida como un instante finito, es una especie de vigilia, es una anticipación de la muerte última. Si la muerte se integra a la vida y ésta se compone de un encadenamiento de instantes eternos, estos instantes serían pequeñas muertes, anuncios del fin irremediable. Entonces, indicamos que estas pequeñas muertes se presentan en aquellos sucesos de caída de elementos corporales, pérdidas cotidianas y constantes en el hombre.

2. LA CAÍDA Y LA PÉRDIDA

La caída es un acontecimiento de pérdida que experimentamos constantemente y que pone de manifiesto nuestra impermanencia. El mundo que nos rodea y nosotros mismos estamos condenados a no perdurar en el tiempo, somos seres caducos, ya que al cuerpo y a las cosas por su materialidad les suceden cambios constantes y la carne, por su naturaleza orgánica, sufre abrasiones cotidianamente. Por consiguiente, la caída en el hombre es visible en la experiencia de la pérdida habitual y reiterada de elementos corporales, fluidos, fragmentos orgánicos, desechos que despojamos para vivir.

A modo de ejemplo, cuando vamos en el transporte público, en el metro por mencionar alguno, observamos a un individuo rasurándose la barba con una afeitadora a batería o a una mujer cortando y limando sus uñas o a otra persona armada de pinza y espejo retirando ese vello que está indeseablemente visible. Todas estas actividades del hombre son triviales, nos parecen insignificantes por lo que son. Sin embargo, obedecen a una actitud de enfrentar nuestra impermanencia consciente o inconscientemente, a través de un sentimiento trágico de la vida. Aquellas personas irrumpen en el espacio público para realizar acciones que pertenecen al ámbito privado, y esta intrusión depende de una cierta necesidad de urgencia por concretar la acción lo antes posible, además estas personas actúan según lo que ellos son, es decir, sin vergüenza alguna muestran sus desechos y cómo proceden a eliminarlos, a lo que se suma el que los dejen allí a la vista de todos los demás.

Esta inmediatez cambia nuestra forma de estar y de vivir en el mundo. Ya no nos presentamos exclusivamente como lo que se debe ser. Si se aplica esto por ejemplo al hombre que se rasura la barba en el metro, él estaría perfectamente presentable antes de entrar al espacio público. Hoy en día, asistimos a una desinhibida manera de mostrarnos en público, a través de un quiero ser de tal o cual manera.

Dicho de otro modo, sería un:

(...) presentar lo que es, antes que representar lo que debería ser².

En este contexto de renovada mirada sobre el mundo, se contempla la caída como una acción que está determinada por una elevación máxima del sujeto, que a partir de un punto cúlmine, le sucede un movimiento descendente de un estado a otro. La caída que estamos describiendo tiene cierta relación con la tragedia griega, ya que en la vida que se constituye principalmente por acontecimientos de felicidad y de infortunio, donde la muerte se presenta como el producto de las acciones realizadas en vida, la tragedia actúa mediante la imitación de dichas acciones.

Indudablemente, la caída del héroe que se presenta en la obra de Sófocles *Edipo rey* es el ejemplo más evidente de la caída en la tragedia. Puesto que el héroe, aunque sin ser un sujeto absolutamente íntegro ya que es mortal y que entre otras acciones también le da cabida a los errores, es aquel individuo que por su condición de personaje glorioso está ubicado en un estado preponderante en relación con los que lo rodean. La virtud y la felicidad residen en esta estación elevada de la vida del hombre noble y es aquí donde le ocurre un cambio de estado, un movimiento vertical, desde una altura máxima hacia un fin inexorable. Es decir, le sobreviene un descenso, una caída desde un punto cúlmine que es la felicidad hacia la desgracia que es fruto de sus acciones, específicamente de faltas graves consumadas. Recordemos que la fortuna de Edipo está determinada por sus acciones: haberse convertido en el asesino de su padre, esposo de su madre y padre de sus hermanos.

Si la caída que le sucede a Edipo, el mejor entre los hombres, tuviera alguna relación con la desgracia que experimentamos nosotros como simples mortales, entonces, ¿qué tipo de caída nos sucedería a nosotros? y ¿en qué sentido la elevación máxima que se presenta en la tragedia se relacionaría con la caída cotidiana que experimentamos?

² MAFFESOLI: El instante eterno. Pág. 17

En este contexto de avidez por vivir, de sensibilidad trágica al enfrentar la vida mediante una renovada perspectiva sobre las cosas, la caída que nos sucede como personas comunes y corrientes yace en una cierta elevación máxima que está dada por un estado de saturación que experimentamos habitualmente y que nos induce a la búsqueda de nuevas formas de vivir y de enfrentar el mundo con placer. Por ejemplo, esto se puede relacionar con un intenso consumir la moda, y si estamos hablando de elementos corporales, claramente el corte de pelo que “causa sensación” hoy en día es la certificación de aquella concordancia. Ya que son acontecimientos efímeros los que actualmente cobran importancia -moda, corte de pelo- porque nos constituyen en gran parte lo que somos, además es lo único que efectivamente poseemos para alcanzar de todas maneras aquel gozo pleno presente, aunque sea a través de métodos triviales como el corte de pelo que realizamos periódicamente para estar a la moda y por supuesto cómo deseamos vernos. Por tanto, se comprende que todo medio es válido para alcanzar el gozo.

Una forma válida para alcanzar tal gozo pleno, donde además se incluyera la caída cotidiana que experimentamos como sujetos finitos, sería a través del erotismo. Puesto que, el erotismo, por su naturaleza creadora y por cierta avidez en la búsqueda de todo goce sensual y sexual, es el contexto más adecuado para revalorizar esos elementos corporales que en un principio se consideraban desechos. El contexto erótico permite que los elementos corporales adquieran una cierta voluptuosidad. Es decir, estos obtienen un nuevo carácter, se transforman en huella innegable de aquella fruición que experimentaron los sujetos, los amantes, y esto sería una forma válida de encontrar y participar del gozo pleno de la vida cotidiana, y por cierto una manera creativa de vivir este instante finito que es la existencia humana.

Si la vida se percibe como un instante finito, entonces:

¿Podría yo vivir plenamente esta pequeña muerte sino como una anticipación de la muerte última?³

³ BATAILLE: Las lágrimas de Eros. Pág. 37

Si se persigue vincular aun más la caída y la actividad erótica, la conexión se evidencia ciertamente en el momento del orgasmo, cuando lo pensamos como un acto de ejecución decisivo en el que la existencia de los sujetos implicados pareciera detenerse en un aquí y ahora. La elevación máxima del placer que se alcanza por propia voluntad en el orgasmo propicia la contemplación, desde un punto cúlmine, de la caída irremediable: no podrán los sujetos ni elevarse más ni experimentar otra vez esa caída. Volverán a desposeerse por placer hasta que éste se extinga, es decir, caerán de nuevo, pero siempre será una caída diferente, aunque el encuentro vuelva a darse con el mismo objeto del deseo. Naturalmente nada se vive dos veces de la misma forma.

La forma comprendida en esta sensibilidad trágica se contempla en el espacio de la apariencia. Vale decir, en la caída que se vincula con el cuerpo, con las situaciones de consumo intenso y con las exaltaciones de la carne que experimentamos frecuentemente, se comprende el deseo vehemente de vivir aquí y ahora, el cual se concreta en el espacio de la apariencia. Visualmente, la apariencia es la presentación ingeniosa y alegre de estar en el mundo, son las diversas e incontables expresiones triviales que se muestran pública y cotidianamente -moda, maquillaje, fiestas masivas...-. Tales expresiones son maneras de manifestarnos frente a los demás para diferenciarnos de algunos y claramente identificarnos con otros -los fans, las tribus urbanas, los clubes-. En efecto, la apariencia se constituye por expresiones impermanentes donde se alcanza una cierta elevación máxima, un estado de saturación que les sucede a las personas, ya que la apariencia ubica intencionalmente a la caída en un determinado lugar, por ejemplo un corte de pelo en el lugar de la moda.

Consecuentemente, la vida se percibe no sólo como aquello que se vive intensamente, sino también como lo que vale la pena ver con aquel ímpetu. En otras palabras, nuestra mirada se desplaza desde el lugar del observador al del participante de todo acontecimiento, desarrollando un tipo de voyeurismo que es recíproco con esas ganas de vivir y de ver la vida, las situaciones y las personas tal como son. Es un deseo de participar del mundo y de las situaciones de gozo, mediante la contemplación

sin intervención alguna en los eventos, ya que nos agrada el mundo tal cual está. Vemos en la vida la posibilidad de belleza de todos los acontecimientos, porque comprendemos que las cosas que la constituyen son múltiples matices donde nos ubicamos para sacar el mayor provecho de cada uno, cada momento de la vida es importante puesto que certifica que estamos vivos; por ende, vale la pena vivirla lozanamente y, por cierto, contemplarla de la misma forma. Por lo tanto, la apariencia se establece en relación con la mirada del otro, en este caso del *voyeur*.

En el espacio que se genera a través de la apariencia y el reconocimiento del mundo tal cual es, se encuentra un modo tenaz de certificar lo que se ha experimentado. Tal ratificación necesita un medio, un lenguaje que sea capaz de anunciar en su totalidad la caída cotidiana, aquella pérdida que se encuentra en el territorio de la apariencia y que el sentimiento trágico la define como acontecimiento finito. Ese lenguaje es la fotografía.

3. LA MIRADA Y LA FOTOGRAFÍA

La renovada mirada que obtienen las personas sobre el mundo a partir del sentimiento trágico de la vida tiene relación con una capacidad de visión plena, con una amplitud de mirada frente a las cosas. Esto es, mediante el reconocimiento y la aceptación de la muerte se favorece y potencia nuestra propia conciencia de mortalidad.

Bajo esta perspectiva visual trágica sobre el mundo y la sociedad, la caída que experimentamos habitualmente la observamos sin mayores interrogantes, puesto que existe una separación mínima entre el acontecimiento de caída y nosotros. El distanciamiento es casi imperceptible, ya que experimentando y/o percibiendo la caída desde un punto trágico, que es el lugar del consumo intenso de la situación, nos dejamos llevar por el gozo sin detenernos, sin apartarnos demasiado para preguntarnos sobre lo que ha acontecido, nos sumergimos en la intensidad de vivir y en el curso normal de los hechos que el tiempo suple velozmente. Permaneciendo, luego de la fruición alcanzada, la huella, el resto como testimonio de aquella consumación intensa.

Si la percepción de la caída es algo que se escapa de nuestra evidencia por una naturalidad del propio acontecimiento, entonces, ¿de qué forma se interrumpiría el curso habitual del tiempo para contemplar en su magnitud la caída ineludible?

La fotografía es el medio por el cual se detiene la marcha habitual de los acontecimientos. Es el instrumento que desde la modernidad nuestra sociedad ha utilizado para capturar, retener y reproducir los objetos -todas las cosas que nos rodean y nosotros mismos- tantas veces como se necesite para su eventual contemplación. Por tanto, el referente -el objeto fotografiado- se constituye materialmente por vestigios, por impresiones que realizó el fotógrafo. Mediante ondas de luz que se reflejan en el referente, la cámara fotográfica captura aquella emisión en

un espacio de tiempo previamente establecido por el fotógrafo, enseguida se plasma en el papel y se reproduce tantas veces como lo requiera el operador de la cámara para su posterior observación.

La fotografía es la materialización de algo real que no volverá a darse nuevamente de la misma forma. En otras palabras:

Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente. En ella el acontecimiento no se sobrepasa jamás para acceder a otra cosa: la Fotografía remite siempre al cuerpo que veo, es el Particular absoluto, la Contingencia soberana, mate y elemental, el *Tal* (tal foto, y no la foto), en resumidas cuentas, la *Tuché*, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable. Para designar la realidad el budismo emplea la palabra *sunya*, el vacío; y mejor todavía: *tathata*, el hecho de ser tal, de ser así, de ser esto; *tat* quiere decir en sánscrito *esto* y recuerda un poco el gesto del niño que señala algo con el dedo y dice: *¡Ta, Da, Sa!* Una fotografía se encuentra siempre en el límite de este gesto. La fotografía dice: esto, es esto, es asá, es tal cual, y no dice otra cosa: una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente, está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera.⁴

Aplicando a esta investigación lo señalado por R. Barthes en su ensayo en torno a la fotografía, establecemos que la fotografía es el lenguaje que valiéndose de medios hábiles -químicos, mecánicos y/o técnicos- para detener aquel tiempo ido, aquella fugacidad de los acontecimientos de caída cotidiana que experimentamos constantemente, muestra los eventos como nunca se los ha observado con anterioridad. Puesto que, al capturar y retener el tiempo de los sucesos, de las personas y de las cosas fotografiadas, los presenta como fueron en un momento preciso de su existencia. La fotografía es mera contingencia gracias a su capacidad de confirmación del referente, a su tenacidad de exhibir los hechos tal como son. Vale decir, la fotografía presenta persistentemente el referente, lo enuncia de forma directa y exclamativa, nos dice es esto, es tal cosa o es aquello. Asimismo, indica que tal objeto o persona fotografiada efectivamente se ha posado en un espacio y tiempo

⁴BARTHES: La cámara lúcida. Pág. 31-2

determinados. En suma, lo categórico en ella es la posibilidad de proporcionar evidencia sobre el referente.

La fotografía le concede al referente cierta inmortalidad al detenerlo en el tiempo. Por lo tanto, se sugiere que:

Todas las fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo.⁵

En la fotografía se alcanza una microexperiencia de la muerte, a través del sentimiento trágico de experimentar la vida intensamente, se piensa la fotografía como un *memento mori*. Al ser una impresión de luz, una huella material que ha dejado el sujeto que se ha posado ante la cámara, la fotografía momifica el referente al capturarlo y retenerlo técnicamente. Lo que se acrecienta con la espontánea fabricación de una pose por parte del propio sujeto.

Cuando tomamos una fotografía, por ejemplo a una persona con su consentimiento, ésta elabora rápidamente una forma, una postura física, una pose frente a la cámara fotográfica. En efecto, la pose se constituye por una intención de lectura que se genera en nosotros y que se refleja en preguntas tales como: ¿qué van a leer de nosotros? o ¿qué es lo que deseamos que perciban los demás cuando observen nuestra fotografía? o cuando somos nosotros los que operamos una cámara fotográfica nos interrogamos sobre qué nos interesa encuadrar del referente. En otras palabras:

Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. Dicho de otro modo, una acción curiosa: no ceso de imitarme, y es por ello por lo que cada vez que me hago fotografiar, me roza indefectiblemente una sensación de inautenticidad, de impostura a veces (tal como pueden producir ciertas pesadillas). Imaginariamente, la Fotografía (aquella que está en mi *intención*) representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una

⁵ SONTAG: Sobre la fotografía. Pág. 25

microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro.⁶

(...) cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona: los otros -el Otro- me despropian de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto (...)⁷

A partir de la intención de lectura y de la detención del tiempo en la fotografía, se vive una microexperiencia de la muerte, pues se inmoviliza el referente en un espacio y tiempo fijo. El sujeto se momifica, ya que al establecerse en el hecho de posar, el individuo se pierde voluntariamente para ser objeto de mirada de otros. Lo que conlleva a una cierta libertad del espectador que lo conduce a la indagación, a la inspección, a la evaluación y a la adquisición de nuestra propia imagen. De igual modo, que en la pose se decide lo que procuramos exponer de nosotros a los demás, el fotógrafo resuelve encuadrar según sus pretensiones lo que desea mostrar.

En el caso de la fotografía, el encuadre es la posibilidad de enmarcar aquello que se considera válido para ser fotografiado. El encuadre es una selección previamente establecida por el operador de la cámara fotográfica, que contempla el espacio y los elementos que se encuentran en él. La elección del encuadre está dada por una intención de lectura frente a los acontecimientos, a las personas o a las cosas y que nos llaman poderosamente la atención. Por lo que nos preguntamos dónde se detiene nuestra mirada hoy, qué es lo válido aquí y ahora para ser fotografiado. Si experimentamos el mundo fervientemente por medio de un sentimiento trágico, entonces por qué no observar y enmarcar el mundo de la misma manera. Se incluiría en aquella intención de lectura los acontecimientos de caída de elementos corporales que nos suceden cotidiana y constantemente. En consecuencia, lo que en un momento -del pasado- fue considerado no grato por su condición de desecho, ahora con esta renovada mirada sobre el mundo se lo puede pensar como digno de ser fotografiado, puesto que se revela -el desecho- como huella de aquel goce obtenido, como por ejemplo tomar una fotografía a un preservativo usado. Susan Sontag, en su ensayo *Sobre la fotografía* (1981), señala en este sentido lo siguiente:

⁶ BARTHES: La cámara lúcida. Pág. 45-6

⁷ BARTHES: La cámara lúcida. Pág. 47

El inventario se inició en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o así parecería. Esta avidez misma de la mirada fotográfica cambia los términos del confinamiento en la caverna, nuestro mundo. Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de qué vale la pena mirar y qué tenemos derecho a observar. Son gramática y, aún más importante, una ética de la visión.⁸

(...) ha surgido la convicción de que la visión fotográfica es más nítida con un material temático más despreciable o trivial. Se eligen temas por ser tediosos o intrascendentes. Como nos provocan indiferencia, son más aptos para revelar la capacidad de visión de la cámara fotográfica.⁹

En el caso de esta investigación, se ha escogido el tema de la caída de ciertos elementos corporales, caída que al ser fotografiada nos permite participar de una microexperiencia de la muerte. Se trata de sacar a la luz aquellos acontecimientos recurrentes, cotidianos y, por cierto, privados, tales como el corte de pelo, la eliminación del vello corporal, el desecho de una toalla higiénica o el uso de un condón. En suma, se recogen acciones que por su cotidianeidad nos provocan indiferencia, por tanto, siguiendo las palabras de Susan Sontag, son aptas para revelar la capacidad de visión de la fotografía, que no es otra cosa que enunciar categóricamente el referente, es decir, en este caso, la caída irremediable. Por lo tanto, la fotografía nos facilita la observación de la caída de aquellos elementos que se ubican en el ámbito privado-corporal, aquellos que provienen de un cierto margen, de los límites del propio cuerpo. No obstante, por encontrarse tras un velo de privacidad son ocultados, de cierta manera no los mencionamos en público por ser indecorosos y por constituirse materialmente en desechos que contaminan la vida.

A diferencia de lo que sucede cuando aquellos elementos corporales se encuentran en la esfera pública, el espacio privado conforma un territorio donde la persona se presenta en su totalidad, es decir, exhibe sin tapujos lo que realmente es. En el ámbito privado el sujeto no tiene que disimular o crear una forma previa que sea acorde con lo que socialmente se espera ver de él. Ya que, al encontrarse consigo mismo,

⁸ SONTAG: Sobre la fotografía. Pág. 13

⁹ SONTAG: Sobre la fotografía. Pág. 146

experimenta una cierta expresión de libertad, la que a su vez, puede generar un lugar de intimidad para compartirlo con un otro y dar libre expresión a las necesidades y deseos más secretos. Tal espacio se da, por ejemplo, en el lugar del acto erótico.

La fotografía, por su carácter revelador de todo acontecimiento capturado y retenido en el tiempo, nos provee de un medio único de redescubrimiento del mundo, es una forma de desnudar la realidad y que visualmente se traduce en una presentación explícita del referente. Sin embargo, a pesar de tal revelamiento por parte de la fotografía hacia la contingencia del objeto fotografiado, lo que ciertamente se ha redescubierto es lo que en realidad percibimos desde un punto de vista trágico y esto ocurre porque el lugar donde se sitúa nuestra atención es en la zona del testigo. Vale decir, el fotógrafo, al encontrarse en un contexto de renovada mirada sobre el mundo que es aquella consumación intensa de la vida, contempla los hechos desde el territorio del testigo, lo que conlleva a no intervenir en los acontecimientos para no causar ningún cambio en ellos, pero sí los anima a permanecer en aquella forma. No olvidemos que le cautiva el mundo tal cual está. En otros términos:

(...) la posesión de una cámara ha transformado a una persona en algo activo, *un voyeur*: sólo él ha dominado la situación. ¿Qué ven esas personas? No lo sabemos. Y no importa. Es un acontecimiento: algo digno de verse, y por lo tanto digno de fotografiarse.¹⁰

Se entiende que los acontecimientos de caída se escapan de nuestra evidencia por una cierta frecuencia del propio suceso y que la fotografía, a través de su destreza técnica de capturar y retener el referente, nos proporciona un tipo de redescubrimiento. Es decir, aunque el acontecimiento nos es sabido con anterioridad, ya que lo hemos vivido constantemente, la fotografía lo muestra de un modo nuevo, es como si lo viéramos por primera vez. Dicho de otro modo, la fotografía espera el instante preciso para inmovilizar el sujeto en el tiempo y mostrarlo como nunca antes se lo ha visto.

El momento oportuno llega cuando se pueden ver las cosas (especialmente lo que todo el mundo ya ha visto) de un modo nuevo.¹¹

¹⁰ SONTAG: Sobre la fotografía. Pág. 21

¹¹ SONTAG: Sobre la fotografía. Pág. 100

Según lo señalado en la cita anterior por Susan Sontag, la fotografía sería un medio efectivo de acceder a lo oculto, a lo secreto que se sitúa en el territorio de lo privado. Es decir, al fotógrafo, el testigo del mundo, el *voyeur* de aquellas caídas privadas que le pertenecen a alguien (y que ciertamente podría ser uno mismo), le ha sido concedida la oportunidad, a través de la cámara fotográfica, de contemplar los eventos en su magnitud, aquellos acontecimientos de pérdidas que se ubican en el ámbito de lo privado-corporal y que cuando son observados en un contexto público sólo se los percibe a través del sesgo de la mirada.

En suma, si lo que realmente percibimos del espacio privado es una serie de caídas de elementos corporales que provienen del interior del propio cuerpo, entonces, la presentación de dicha interioridad mediante la fotografía sería el medio por el cual se manifestaría en su magnitud la consecuencia del propio sujeto, es decir, su caída inexorable.

II. IMÁGENES DE LA OBRA

La fotografía es un secreto sobre un secreto, cuanto más te cuenta menos sabes.

Diane Arbus































1. FICHA TÉCNICA DE LA OBRA

DESCRIPCIÓN VISUAL

A partir de la investigación realizada en torno al tema de la muerte, la caída y la fotografía, se ha desarrollado la obra: *La caída como una microexperiencia de la muerte a través de una mirada fotográfica*. Se trata de un registro fotográfico personal que contempla la pérdida cotidiana y constante de ciertos elementos corporales que experimenta el hombre, desechos orgánicos que habitualmente se eliminan en el terreno de lo privado-corporal. También se incluyen en el registro otros objetos que acentúan la caída. En suma, los elementos que participan del registro fotográfico de la caída son los siguientes: pelo, sangre, toalla higiénica, preservativo, tijera, navaja, máquina de afeitar y Gillette, todos estos se ubican específicamente en el lavamanos y en la tina de un baño privado.

El registro fotográfico personal se constituye de dieciséis fotografías digitales de primeros planos ejecutado ante los acontecimientos de caída previamente seleccionados. Las fotografías están impresas en papel fotográfico mate sobre cartón pluma de 5 mm de color blanco. Además, cada fotografía cuenta con dos listones de madera que van detrás del cartón pluma, los que se utilizan como estructura-soporte para su eventual montaje con cinta adhesiva de doble contacto en las paredes blancas de la sala de exposición. Cada una de las fotografías mide 30x45 centímetros aproximadamente y se presentan en dos formatos, algunas fotografías son en formato horizontal y otras en formato vertical. Las fotografías van montadas en las paredes de la sala a una altura y separación -entre las fotografías- adecuadas para su correcta observación, esto es, el espectador contempla la exposición en calma y sin ninguna distracción o dificultad.

ANÁLISIS OPERACIONAL

Las pérdidas de elementos corporales que se presentan en las imágenes fotográficas realizadas para esta investigación artística han sido previamente seleccionadas para su eventual toma fotográfica, que no es otra cosa que el propio registro fotográfico digital. Se han escogido elementos que provienen del cuerpo, por ejemplo, la sangre. Este fluido corporal se exhibe en la fotografía a través de dos acontecimientos de caída principalmente, uno es la pérdida de sangre menstrual que se deposita en la toalla higiénica y el otro es el resultado de algún corte en la piel realizado por el uso de una tijera o una navaja o simplemente por la rasuración con una máquina de afeitar y/o Gillette. Se entiende que estos elementos pueden ocasionar un tipo de sangramiento al manejarlos inadecuadamente. Asimismo, en la fotografía se hace referencia al fluido seminal, a través del uso de un preservativo, que del mismo modo que la sangre menstrual en una toalla higiénica, el semen se lo considera como agente contaminante, ya que es expulsado, separado del cuerpo voluntariamente -sin la intención de procrear-; por ejemplo, el semen es capturado en el preservativo para que al término del acto erótico sea desechado.

Estos fluidos corporales, al salir del interior del propio cuerpo, se presentan en acontecimientos de caída como desechos orgánicos, por lo tanto se los excluye al lugar de la suciedad. Julia Kristeva en su ensayo en torno al tema de la abyección señala, en este sentido, lo siguiente:

El cadáver (*cadere*, caer), aquello que irremediable ha caído, cloaca y muerte, trastorna más violentamente aun la identidad de aquel que se le confronta como un azar frágil y engañoso. Una herida de sangre y pus, o el olor dulzón y acre de un sudor, de una putrefacción, no *significan* la muerte. Ante la muerte significada -por ejemplo un encefalograma plano- yo podría comprender, reaccionar o aceptar. No, así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me *indican* aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. Me encuentro en los límites de mi condición de viviente. De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos

caen para que yo viva, hasta que de pérdida en pérdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver*. Si la basura significa el otro lado del límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de los desechos, es un límite que lo ha invadido todo.¹²

Aplicando a esta investigación las palabras anteriores de J. Kristeva, la suciedad se atribuye a aquellos elementos que se relacionan con ciertos límites, con ciertos márgenes que pertenecen al cuerpo. Específicamente, son aquellos orificios del cuerpo por donde se expulsan los fluidos menstrual y seminal, fluidos que por su condición de caídos hacen referencia directa a la suciedad. Por lo tanto, la suciedad no tiene que ver con un cierto perfil, sino más bien atañe al objeto caído propiamente tal, a los fragmentos orgánicos del cuerpo que al ser arrojados contaminan la vida.

Se han escogido aquellos fluidos -sangre, menstruación y semen- por considerarlos en el ámbito de la suciedad como elementos que provocan más claramente en el sujeto un cambio de estado, una cierta separación con respecto al acontecimiento de pérdida. El sujeto experimenta un estado de saturación, por lo que no sólo excluye lo caído de su cuerpo por un asunto práctico -limpieza corporal personal-, sino que además él se separa de forma categórica de ellos. Se piensa que estos fluidos eliminados son una cierta amenaza, un cierto peligro que proviene del interior del propio cuerpo, puesto que al caer devienen en unidades de diferencia frente a los otros. Unidades de diferencia que si se aplicasen en el ámbito de lo público, espacio donde uno es anónimo, territorio que de alguna manera no es de nadie, por lo tanto, puedo no ser nadie, se infringiría un cierto límite. Siguiendo las palabras de Julia Kristeva, la basura significa el otro lado del límite, allí donde no se es y a la vez nos permite ser, al transgredir los límites, al desechar con cierto placer lo que hemos consumido.

Se comprende, por tanto, que el cuerpo es precario ya que sufre cambios por su materialidad orgánica, por ende, se fragmenta, le acontecen caídas constantes y marginales. Si a esta visión trágica de la existencia -la exclusión intensa de fragmentos corporales que se desprenden del cuerpo y que contaminan-, se le añaden además

¹² KRISTEVA: Poderes de la perversión. Pág. 10

aquellos elementos que hacen referencia a la pérdida -como el preservativo o la toalla higiénica- y a la vez la acentúan, entonces, todos estos elementos exacerbarían la visión de la propia impermanencia y la conciencia de mortalidad. Son todos objetos que por su uso cotidiano manual colaboran en la caída de los desechos corporales -pelo y/o vello- y que reconocemos en una tijera, en una navaja, en una máquina de afeitar y/o en una Gillette.

Todos los elementos señalados anteriormente y que se presentan en las fotografías de la obra están ubicados en un espacio privado. Los desechos corporales seleccionados, aquellos que hacen referencia a tales desechos y los que exacerban la caída son situados previamente en un contexto de privacidad para su eventual registro fotográfico, específicamente en un baño particular donde acontecen los procesos de caídas corporales habituales. A través de la creación de puestas en escena, de montajes de los elementos en ciertos lugares de un baño, lavamanos y tina concretamente, se crea la ambientación. Dicha ambientación se genera a partir del conocimiento personal del tema -sobre lo que uno en particular ha vivido-, natural y cerca de ser un acto casual, luego se instalan los desechos seleccionados de una determinada manera. Esto es, dándole una atmósfera de voluptuosidad mediante la disposición de los elementos y la luz del propio baño, la que es resaltada al programarse digitalmente la cámara fotográfica para que actúe ante ella. Vale decir, se crea un clima de múltiples matices de grises, tanto cálidos como fríos, para enriquecer aún más la sensualidad de los elementos y claramente presentarlos como nunca se los ha visto antes.

Luego de todo este procedimiento, recopilación de los elementos y su ambientación en un espacio privado, se realiza el registro fotográfico. A partir de la elección de la toma fotográfica, se resuelve la captación de los primeros planos de las caídas, ya que es un tipo de encuadre eficaz para mostrar en su magnitud el acontecimiento de la caída. El desarrollo de dichos primeros planos en la toma fotográfica y la decisión de que cada una de las fotografías se imprimiera en un tamaño de 30x45 centímetros aproximadamente se debe a la aplicación intencional -de mi parte como operador de la cámara- de la capacidad de visión de la cámara fotográfica. Es decir, hecho ex profeso

se ha acudido a la habilidad -técnica- reveladora de la cámara fotográfica para lograr captar el momento preciso y mostrar con mayor nitidez el acontecimiento de caída.

Cuanta más extensión tenga una fábula, con tal que se pueda captar su conjunto, tanto más poseerá la belleza que aporta la magnitud, y, para sentar una regla general, decimos que la extensión que permite a una secuencia de acontecimientos, que se suceden según su verosimilitud o la necesidad, hacer pasar al héroe de la desgracia a la felicidad o de la dicha al infortunio constituye un límite suficiente.¹³

Entonces, la nitidez con que la cámara fotográfica revela el referente se vincula con la magnitud del suceso, con su total extensión. Ya que por medio de la cámara fotográfica se encuentra el momento y espacio oportuno donde el acontecimiento de caída no se pierde de vista -no se escapa de nuestra atención-, se alcanza a retener la extensión necesaria para presentar el referente, la caída tal como es. Por tanto, al momento de ser contemplada por el espectador la reconoce indiscutiblemente, y a la vez lo conduce a pensar que lo que está observando allí en la fotografía evidentemente está -la caída- aconteciendo en él aquí y ahora.

Por consiguiente, la fotografía de la caída provoca una doble sensación en el espectador, a través de la contemplación se experimenta una atracción y una repulsión frente al referente. Una lo mueve hacia el plano del deleite estético -técnicamente son buenas fotografías- y la otra lo lleva al plano del rechazo, el espectador se excluye, se separa por el horror que en él se causa por la toma de conciencia de su propia mortalidad. Observar lo que en definitiva lo constituye como tal, comprender que la caída presentada en aquellas pérdidas que le pertenecen a alguien -por cierto anónimo- puede ser de él mismo. Irrevocablemente, el sujeto, es materia orgánica perecedera, que cae de forma fragmentada y marginal por aquellos orificios privado-corporales.

De este modo, ratificando, mediante la fotografía la pérdida constante y cotidiana que nos sucede como sujetos finitos es una microexperiencia de la muerte. Asimismo,

¹³ ARISTÓTELES: Poética. Pág. 44

el sentimiento trágico de ver nuestra propia existencia mediante un redescubrimiento del mundo que se presenta en un intenso consumir la vida, nos revela una forma válida de romper con el horror de enfrentar la muerte literal. A través de un acto reivindicativo, de una acción gozosa de consumir y ser consumidos voluntariamente. Ese acto se halla en lo erótico. En el acto erótico, específicamente en el momento del orgasmo, se experimenta un cierto delirio en el que se invoca a la muerte trágica, en casos como el mencionado, la fotografía actúa como testimonio de aquella voluptuosidad vivida intensamente.

El vértigo de la modernidad ha exigido a la fotografía la posibilidad de procurar materialmente una constancia de lo que hubo alguna vez, es decir, volver a observar los momentos que nos han sido significativos. En consecuencia, al fotografiar la caída voluptuosa de los desechos corporales, se propicia una manera de volver atrás, es regresar de cierto modo a aquella experiencia vivida en el acto erótico. En suma, lo que la fotografía nos proporciona es el poder de retornar contemplativamente a aquel placer alcanzado.

No obstante, qué sucede cuando esos momentos significativos para nosotros y que la fotografía trae de vuelta corresponden a aquellos sucesos de pérdida de desechos orgánicos que eliminamos habitualmente. ¿Acaso, hoy en día, en esta sensibilidad trágica donde nos situamos, algo insignificante es tal vez lo más pleno? Vale decir, acontecimientos de caída cotidianas que no poseen cierta relevancia por considerarlos, en primera instancia, corrientes. Pero que al constituirse en este contexto trágico son redescubiertos por la renovada mirada que se tiene del mundo. Los desechos corporales, al ser creativamente revalorizados en la fotografía, son el medio por el cual se puede traer de vuelta aquel gozo que se experimentó en aquella fruición.

ANÁLISIS REFERENCIAL

Singularmente, el objeto caído se presenta en la fotografía de dos maneras, por un lado, como un suceso normal y trivial -lo que consumo lo desecho- y por otro, como un ejercicio voluptuoso. Por lo tanto, lo que se traspassa no sólo afecta a los márgenes del propio cuerpo, -por ejemplo, los fluidos menstrual o seminal-, también se trasgreden los límites de lo que es válido de ver, por ende, lo que es significativo de fotografiar. Las cámaras fotográficas le otorgan un cierto poder al operador, esto es, la libertad de escoger lo que se va a observar en las imágenes fotográficas. Es una reafirmación del sujeto, del fotógrafo, quien decide categóricamente lo que se va a contemplar, que no es otra cosa que la pérdida de intimidad. Hay una necesidad de quebrantar los límites de lo que se comprende como lo privado, para mostrar enérgicamente la interioridad del sujeto. Aquel lugar donde se permite ser en plenitud y que la fotografía lo reafirma como válido de ver.

Consecuentemente, al emplear la caída como referente en la fotografía, se busca revalorizar de cierta manera la interioridad del sujeto a través de su precariedad, mostrando la posibilidad de belleza que existe en lo caduco, en la fealdad, en aquello que se sitúa en el ámbito de lo normal. Por lo tanto, no sería necesario ir muy lejos para hallar el gozo pleno, sólo tenemos que agudizar los sentidos, contemplar el mundo, las personas y las cosas que nos rodean con amplitud de mirada, vale decir, activar la capacidad de asombro que se renueva constantemente. En este sentido, Susan Sontag hace referencia a la obra de Diane Arbus, indicando lo siguiente:

Arbus fotografía gentes en diversos grados de relación inconsciente o ingenua con su dolor y fealdad. Esto limita necesariamente la clase de horrores que pudo haber incluido en su fotografía: excluye a los sufrientes que presuntamente saben que están sufriendo, como las víctimas de accidentes, guerras, hambrunas y persecuciones políticas. Arbus jamás habría fotografiado accidentes,

acontecimientos que irrumpen en una vida; se especializó en colisiones privadas, morosas que en su mayoría estaban ocurriendo desde el nacimiento.¹⁴

En relación con esta investigación, se alude a las fotografías de Diane Arbus porque demuestran que el dolor en el sujeto es algo que está aconteciendo desde el momento de su nacimiento y no un evento que de golpe interrumpe la vida (ver imágenes 1 y 2). El dolor, el horror de vivir en su condición precaria -no olvidemos que la artista fotografía monstruosidades- le es natural, por ende, no se detiene a cuestionar lo que ocurre, simplemente lo vive. Congruentemente, la caída cotidiana que le sobreviene al sujeto y que se utiliza como referencia en la obra que contempla esta investigación, sería una manera de presentar algo banal que la fotografía reafirma categóricamente como tal, y a la vez la saca a la luz -de lo privado a lo público- como un acontecimiento digno de ver, ya que da cuenta de que estamos aquí vivos.



Imagen 1

¹⁴ SONTAG: Sobre la fotografía. Pág. 46



Imagen 2

De igual modo, el fotógrafo Andrés Serrano, en su obra denominada *La morgue* (1992), presenta una serie de fotografías que muestran cadáveres humanos, específicamente trabaja a partir de restos de estos cuerpos. El artista encuadra en su fotografía ciertas partes de la figura humana -cabeza, manos, piernas-, fragmentos que en los que aún se logra reconocer que pertenecen a algún sujeto y los expone de tal manera que se vean con serenidad, mostrándolos como un post mortem. Además, el artista no solo elige encuadrar partes, sino que también los interviene intencionalmente para acentuar su calidad de cadáver (ver imagen 3 y 4).



Imagen 3



Imagen 4

El calce que existe entre esta obra particular de Andrés Serrano y la presente investigación está proporcionado por la utilización de fragmentos del cuerpo humano, en este caso de desechos orgánicos. Sin embargo, el descalce estaría en las fotografías de mi autoría, puesto que son la presentación del sujeto mediante su huella, es decir, a partir de los desechos corporales se hace referencia directa al sujeto, y así no es necesario mostrarlo tal como en la obra del artista Andrés Serrano.

Asimismo, el trabajo de Andrés Serrano, de las manos intervenidas de un cadáver con un tinte oscuro, se relaciona directamente con la obra fotográfica del artista Joel Peter Witkin, denominada *Hombre de vidrio* (1990). Claramente es una cita referencial la que efectúa Serrano, ya que en la muestra de J. P. Witkin se utilizan cadáveres intervenidos materialmente. A través de la recolección en una morgue de cadáveres que no son reclamados por alguien en particular -algún familiar del fallecido-, Witkin realiza montajes con ellos, generando ambientaciones que hacen referencia a las naturalezas muertas de la pintura barroca. En la obra *Hombre de vidrio* (1990), se refleja la fragilidad del ser humano y a la vez se lo presenta mediante un imaginario correspondiente a los santos barrocos, los martirizados, los expoliados, adquiriendo una nueva luz (ver imagen 5).



Imagen 5

Esta investigación, a su vez, está conectada con una línea investigativa artística personal realizada en los últimos años, la que ha explorado los temas referentes a la muerte, al cuerpo humano, al ámbito de lo privado y lo público, por ejemplo, en la obra performática titulada *En sus zapatos* (2010). Este trabajo (ver imágenes 6-10), corresponde a la ejecución de una performance efectuada en el centro de la ciudad de Santiago de Chile, la que implicó un recorrido por distintas entidades de poder - gubernamental, judicial y eclesiástico-. Se representó a cinco mujeres que habrían experimentado algún tipo de violencia por parte de sus parejas afectivas. La idea consistió en que ellas salieran a la calle en busca de ayuda, imitando con esto el recorrido real que haría una mujer agredida, sin hallar una respuesta efectiva para aliviar de alguna manera el dolor sufrido. Como consecuencia, el peregrinar alcanzó un clímax a través de un acto totalmente reivindicativo, esto es, al frente de la entrada de la catedral de Santiago las mujeres procedieron a recrear el lavado de pies que Jesús realizó a sus discípulos en la última cena. Con ello se buscaba evidenciar públicamente el daño en sus cuerpos y específicamente en sus pies producto del recorrido. El daño en los pies se exacerbó mediante la intervención de sus zapatos, los que fueron envueltos con virutilla, elemento seleccionado por cuanto hace referencia a la violencia soterrada en la privacidad del hogar. De este modo, la idea fue exponer a la luz pública la violencia ejercida en contra de las mujeres tal cual es, sin el velo de la palabra que justifica.

El vínculo entre la performance descrita y esta investigación radica en la utilización del cuerpo propiamente tal. Se trata en ambos casos de su manipulación como soporte visual de la precariedad humana. Además, en ambas obras se exhibe el cuerpo abierto, o por las heridas que deja la violencia física o por la caída de elementos orgánicos desde orificios propios del cuerpo. Asimismo, esta exhibición redundante en un deseo voyerista de la artista, al sacarlo del ámbito privado y exponer a la luz pública su vulnerabilidad. En la performance, las mujeres se transforman en objeto de la mirada de un receptor que es testigo que no se involucra totalmente con el acontecimiento, no le es contingente, por tanto, se separa de la acción, toma perspectiva del hecho. Por su parte, en la muestra fotográfica que presento a partir de esta investigación, el

voyeurismo vuelve a repetirse, aunque esta vez el receptor sí logra involucrarse con la muestra, pero por medio de una sensación de atracción y rechazo, ya que lo que ve, por incómodo que sea, forma parte de su cotidianidad.

El descalce entre la línea investigativa anterior y la actual obra fotográfica radica en que el soporte es dispuesto de manera distinta, pues en uno se muestra el cuerpo humano y en el otro se recurre a las huellas materiales que éste deja habitualmente en el ámbito privado.



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

CONCLUSIÓN

A través de los temas de la muerte, la caída y la fotografía tratados en esta investigación artística, es posible concluir que mediante el uso de la fotografía, por un lado, se ratifica la caída constante y cotidiana que le ocurre al hombre como una microexperiencia de la muerte, y por otro, se desarrolla un ejercicio voluptuoso con la pérdida de desechos corporales, presentando una opción creativa de enfrentar la muerte.

Se ha propuesto a lo largo de este estudio que una microexperiencia de la muerte sería, en primera instancia, esa exclusión de desechos corporales que realizamos habitualmente en nuestro espacio cotidiano y privado. Ocurre en el momento preciso de separarnos de aquellos desechos, tales como el pelo cortado, el vello rasurado, o ante aquellos elementos que actúan como contenedores de fluidos menstrual y seminal, como una toalla higiénica o un preservativo. Sin embargo, los acontecimientos, al ser reiterativos en el tiempo y de poca importancia -materialmente son fragmentos precarios que contaminan-, se escapan de nuestra atención por su condición de normalidad, lo que lleva a no detenemos a contemplar en su magnitud dicha caída. Otra instancia donde se puede evidenciar una microexperiencia de la muerte ocurriría en el momento del acto erótico, puesto que en ese instante se propicia voluntariamente la pérdida del sujeto en una consumación mutua con el amante, en la intensidad del delirio que se manifiesta específicamente en el momento del orgasmo.

Asimismo, esta investigación ha propuesto que una microexperiencia de la muerte entendida como pérdida deliberada del sujeto se halla en el momento de enfrentarnos a una cámara fotográfica. En esa situación, espontáneamente adquirimos una cierta postura física, una pose construida para lograr una imagen de nosotros mismos que esté acorde a lo que pretendemos mostrar al espectador. El fotógrafo, a su vez, también elige un cierto encuadre que está en relación con lo que desea mostrar de nosotros. Consecuentemente, cuando somos fotografiados, nos convertimos en objeto

de la mirada de otros, nos sucede un advenimiento, un cambio de estado de sujeto a objeto. Es decir, nos acontece una caída descendente de ser a no ser.

La fotografía, por su fuerza para constatar, muestra el referente como nunca se lo ha visto antes. De este modo, es una forma efectiva de dar testimonio material de la caída cotidiana como una microexperiencia de la muerte, ya que captura y retiene el referente en su contingencia, lo inmoviliza en el espacio-tiempo creando un instante eterno, esto porque el referente siempre está de una determinada manera -en una pose-, no puede ser transformado ni rechazado. Sabemos que la fotografía se constituye materialmente por vestigios de luz que se reflejan en el referente. Por ello, lo fotografiado adquiere la condición de huella, de constancia de algo que algún día existió y que la prisa con que se vive en la modernidad desplaza velozmente.

En suma, a partir de esta investigación se posibilitó el desarrollo de un ejercicio voluptuoso mediante el registro fotográfico propiamente tal, que contempló una presentación sensual y sexual de la caída de desechos corporales. El objeto caído se muestra con una cierta avidez que tiene relación con el gozo de consumir y de desechar, que se manifiesta en un contexto de sensibilidad trágica. Es una opción válida de enfrentar la muerte literal, nuestra condena por ser seres caducos, ya que los desechos corporales se revalorizan creativamente. Aunque se recurre a la acción erótica, esta no implica una superación de nuestra condición trágica, pero sí, evidentemente, es una opción creativa para, al menos, otorgar a la existencia una cuota de gozo y, de alguna manera, de trascendencia.

Finalmente, cabe señalar que este trabajo artístico me ha proporcionado las herramientas necesarias y adecuadas para continuar con esta línea investigativa en torno a los temas señalados. No obstante, en un futuro proyecto se profundizará el tema del erotismo en relación a la sensibilidad trágica. Vale decir, se rescatarán aquellas aristas del sentimiento trágico que, aunque nos definen como seres finitos, no por ello nos impiden disfrutar con intensidad de la vida y de los acontecimientos que la constituyen alegremente.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. Poética. Aguilar, 1986.

BARTHES, Roland. La cámara lúcida. 3ª ed. España, Ediciones Paidós, 1994.

BATAILLE, Georges. El erotismo. 2ª ed. España, Fabula Tusquets Editores, 2010.

BATAILLE, Georges. Las lágrimas de Eros. 2ª ed. España, Tusquets Editores, 2000.

KRISTEVA, Julia. Poderes de la perversión. 2ª ed. México, Siglo Veintiuno Editores, 1989.

MAFFESOLI, Michel. El instante eterno. 1ª ed. Buenos Aires, Paidós, 2005.

LEWIS, C. S. El problema del dolor. Santiago, Universitaria, 1991.

SÓFOCLES. Edipo rey. Chile, Editorial Ercilla, 1985.

SONTAG, Susan. Sobre la fotografía. España, EDHASA, 1981.

SONTAG, Susan. La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas. Buenos Aires, Taurus, 1996.

SONTAG, Susan. Ante el dolor de los demás. España, Suma de Letras, S. L., 2004.

PÁGINA WEB SOBRE artistas e imágenes de sus obras (en línea)

<<http://www.artnet.com/>> (Consulta: 24 marzo 2013).

ANEXOS

REFERENCIAS ARTÍSTICAS EN TORNO AL TEMA DE LA MUERTE Y LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

- Diane Arbus:



Child with Toy Hand Grenade in Central Park (1962)



A Jewish Giant at Home with his Parents in the Bronx (1970)

- Joel Peter Witkin:



Feast of Fools (1990)



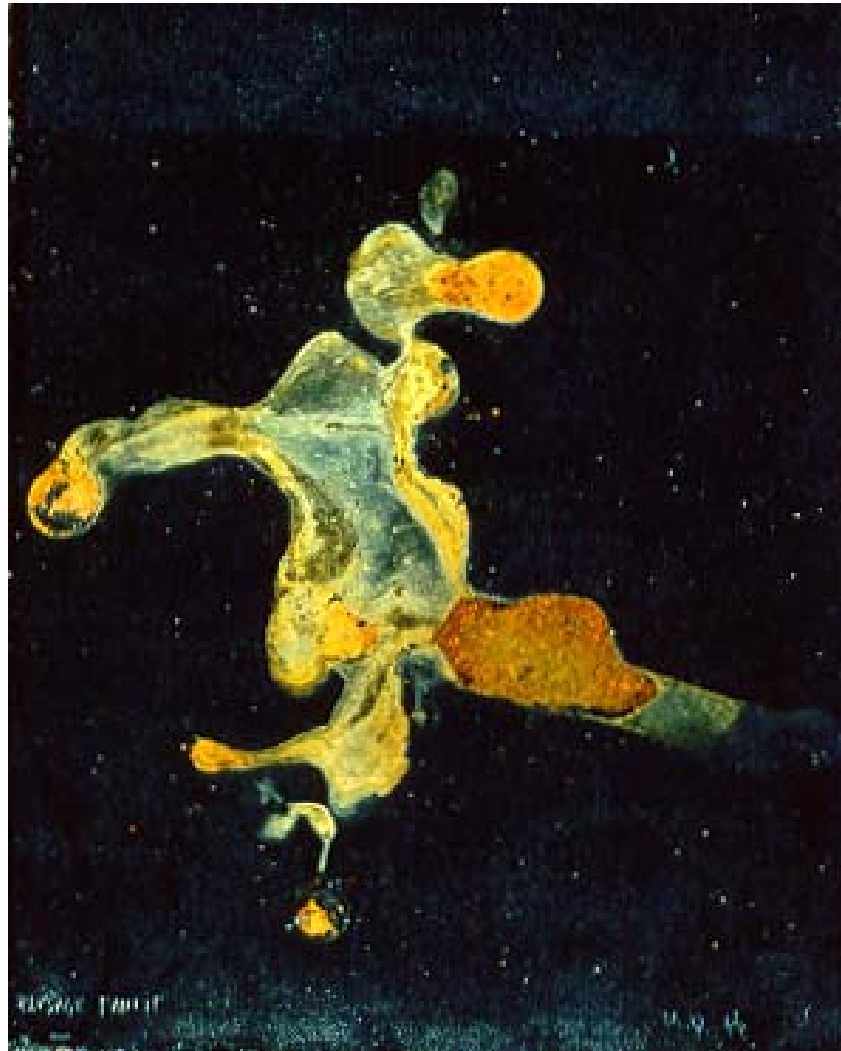
Anna Akhmatova (2003)

- Andrés Serrano:



The morgue (1992)

- Marcel Duchamp:



Paysage Désigné Fautif (1946)

- Nan Goldin:



Registro fotográfico de acto erótico en espacio privado (década de los 80)

- Marcos López:



La carnicera (2005)

- Ma Liuming y Zhang Huan:



Performance Third Contact (1994, foto de Rong Rong)

- Steven katzman:



Muerte por incineración (2004)