



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Escuela de Postgrado

LOS LUGARES DE LA PROYECCIÓN

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Arte con mención en Artes Visuales.

Catalina de la Cruz Astaburuaga

Profesor guía: Pablo Langlois

Santiago de Chile, 2014

Agradezco las conversaciones con Manuel Cornejo, Ronald Kay, Verónica Astaburuaga, Carlos Ossa, Willy Thayer y Pablo Langlois.

ABSTRACT

En este texto se realiza una investigación sobre el desplazamiento de la mimesis fotográfica hacia un campo de lo Visible Extendido. Desplazamiento hacia otro lugar, hacia algo que descansa, habita y vive en la imagen de lo real, en esa textura silenciosa que queda detrás de la imagen técnica.

¿Hasta donde se puede forzar el régimen productivo de la imagen técnica para acercarlo a este campo de lo extendido o expandido?.

A partir de esta pregunta se analiza una serie de trabajos visuales realizados durante el Magister en Artes Visuales de la Universidad de Chile, técnicamente producidos como video proyecciones en gran formato; develando que por sobre lo que sucede en el interior de la imagen, surgen otros elementos que se incorporan o afectan cada trabajo producido.

En primera instancia se evidencia la idea de que **La imagen construye su observatorio**, y al hacerlo genera una serie de afecciones determinadas por el Tamaño, Mirada, Espacio y Materia. Luego se plantea la idea de **Pensar desde una fotografía con duración**, que involucra la Grabación de desarrollos temporales y la Creación de construcciones temporales. Finalmente surgen los elementos implícitos en la idea de **Amplificación de la realidad**: Imagen aumentada e Inconsciente óptico.

Estas tres instancias de investigación constituyen los tres capítulos de esta tesis.

De modo transversal a los trabajos comentados se hace referencia a obras fotográficas y audiovisuales de diferentes artistas, estableciendo puentes formales y/o conceptuales con las proyecciones propias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
DESDE LOS PRIMEROS TRABAJOS	8
TRABAJO DE TESIS	
• Material	16
• Marco de investigación: tesis	17
• Proyecto de proyección	20
CAPÍTULO I: La imagen construye su observatorio	24
• Trabajo comentado: ENTRÁNSITO	25
• Tamaño	33
• Mirada	34
• Espacio	35
• Materia	36
• Referencias	37
CAPÍTULO II: Pensar desde una fotografía con duración	40
• Trabajo comentado: MACRO	41
• Grabación de desarrollos temporales	49
• Creación de construcciones temporales	50
• Referencias	52
CAPÍTULO III: Amplificación de la realidad	55
• Trabajo comentado: LINEAL	56
• Imagen aumentada	62
• Inconsciente óptico	63
• Referencias	64
Conclusión	66
Bibliografía	69

O god, I could be bounded in a nutshell and count myself a King of infinite space. Hamlet, II.

¡Dios mío! podría estar encerrado en una cáscara de nuez y sentirme rey del espacio infinito. *Hamlet* (Segundo acto, escena dos) (...)

¿Es el universo realmente infinito o solo es muy grande? Y, ¿es perdurable o sólo tendrá una vida muy larga? ¿Cómo podrían nuestras mentes finitas comprender un universo infinito?. “La ciencia y el arte parecen subrayar que el pequeño espacio no es óbice para acceder a la inmensidad del universo.”

González y Sánchez

INTRODUCCIÓN

Antes de comenzar este Magíster en Artes Visuales estaba planteándome acercar mi trabajo fotográfico a una experiencia visual más envolvente, cuestionándome principalmente como lograr “entrar físicamente” en los espacios que las imágenes representaban. Pensando en posibles medios y sistemas para recorrerlas, y experimentar el interior (lo que estaba contenido en el plano de esa aparente tridimensionalidad, que era sólo superficie), surgió la idea de trabajar con la proyección, y con ella, la posibilidad de explorar tamaños y formatos.

Al inicio de este postgrado, el primer trabajo fue una proyección de gran tamaño construida a partir una serie de fotografías. No sólo se podía “entrar”, ser absorbido por esa imagen de luz, sino además hubo un descubrimiento aún más importante: apareció el lugar donde la imagen se proyectaba, donde la imagen ocurría. Se daba un encuentro entre las tres dimensiones representadas en las fotos y las del espacio real. Tome consciencia de que en esa proyección se ejercían más interacciones de lo que sucedía dentro de la imagen emitida, entendiendo que el medio entregaba más posibilidades que las imaginadas en la idea inicial.

Siguiendo el interés por generar una experiencia envolvente me planteé trabajar la duración de la imagen, tomando como referencia la duración del momento en que la fotografía se realiza, y se pierde cuando es obturada. Resultaba sugestivo, pensando en la posibilidad de tener un tiempo para observar¹, y a partir de este tiempo, también la posibilidad de pensar la imagen como eslabón para construir una nueva duración, además de una nueva escenificación de ellas, al trabajar en base a una serie de imágenes. Comencé a editar en video, usando cada clip (unidad de imagen), como una foto con duración y al montarlas juntas ya no era la serie (fotográfica) la que aparecía sino una imagen-tiempo nueva.

La duración de estos trabajos de grandes dimensiones producía una breve hipnosis que lanzaba al observador al interior de las imágenes. Lo que sucedía en cada instante se volvía una certeza única y

¹ existe es pequeño momento en las máquinas réflex en que el instante exacto de la captura y su tiempo de exposición el fotógrafo deja de ver, más bien, aquello que “ve” (que fotografía) es obstruido por una cortina negra, dejando paso a que la película o las células foto-receptoras “vean”.

absoluta, una realidad. Con ese descubrimiento me avoque, en una tercera etapa de este proceso, a trabajar en base a imágenes macro de video, que contenían elementos sumamente pequeños, para construir una nueva imagen-tiempo que reproducida en grandes dimensiones generaba un mundo particular y sin escalas.

En esta tesis comentaré estos tres momentos de investigación, a través de tres trabajos de video proyección que hice entre el 2010 y el 2011, los que harán de representantes de la totalidad de los trabajos de ese período. Como se verá, es un recorrido que surge trabajando sobre el tamaño, tomando una decisión sobre el medio en que se ejecuta. Allí surge todo, hace emerger el espacio, un contexto particular, y con él una serie de descubrimientos que guían posteriores decisiones.

Antes de comenzar el análisis de los trabajos que ocupan la atención en esta tesis haré referencia al proceso que los condujo. Este es un marco de referencia Desde los primeros trabajos, a comienzos de mi carrera de Arte hasta el momento antes de comenzar este Magíster. Luego se presentan los elementos que forman parte del proyecto de tesis (de los trabajos seleccionados para esta) desde el Material, pasando por el Marco de Investigación, hasta la fundamentación que conlleva el trabajo visual de este Proyecto de proyección.

DESDE LOS PRIMEROS TRABAJOS

Los trabajos que se presentan a continuación forman parte de la investigación en torno a lo fotográfico que partió hace más de 10 años. A través de ellos interesa ejemplificar lo que a grandes rasgos fue el proceso de este trayecto, ya que es en los cuestionamientos que aquí se desprenden, donde se gestan las búsquedas, métodos constructivos y problemáticas del trabajo actual.

El año 1998, comencé pintando al óleo planos translúcidos. La pintura me interesó por las posibilidades de intervención al cuadro. Que se mantuviera fresca por días o semanas, obligaba a observarla por horas, produciéndose un encuentro con la luz y todos los aspectos que confluyen en ella, tales como la transparencia y el dinamismo lumínico. El paso del tiempo sobre el lienzo pintado proveía de múltiples variaciones a la imagen, lo que llevó a intervenirlos con diferentes capas, intentando plasmar la movilidad de la luz. La representación fue perdiendo importancia, diluyéndose y transformándose en abstractos traslúcidos que apenas esbozaban referente alguno. El proyecto no lograba asentarse ante la abundancia de materia, oponente absoluto de la transparencia lumínica.

El trabajo derivó materialmente a la tinta, y formalmente a miniaturas de representaciones abstractas de paisajes (Fig. 1). Al licuar el pigmento y producir una amplia gama de grises y grados de transparencia, las imágenes, cruce entre la pintura y la gráfica, se acercaban a esa intención primera de plasmar lo atmosférico.



Fig. 1. imágenes de la serie *Negro*, 2000.
tinta china, 10 x 10 cm c/u

La intimidad de este trabajo (paralelamente exploraba con caligrafía china) orientó la imagen hacia un rito introspectivo y silencioso. Los trabajos, interpretaciones abstractas de la naturaleza, cada vez más íntimas y sintéticas, surgían como un acto de escritura visual.

Desplazar el trabajo al grabado fue continuar con otra técnica y materiales, la misma investigación. A través de diferentes sistemas de impresión (principalmente serigrafía, litografía y grabado en metal) se generó un desvío de las formas orgánicas, a las formas geométricas, siempre desde la imagen monocroma.

Se llegaba a niveles de abstracción en que las referencias, primero naturales (Fig. 2) y luego arquitectónicas (Fig.3) se perdían casi completamente. La síntesis convertía el trabajo en un juego visual entre la línea y el plano.

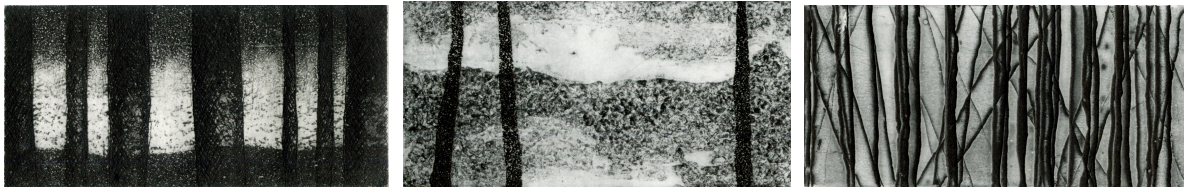


Fig. 2. imágenes de la serie *Boscaje*, 2002.
Aguafuerte- Aguatinta, 17 x 12 cm c/u

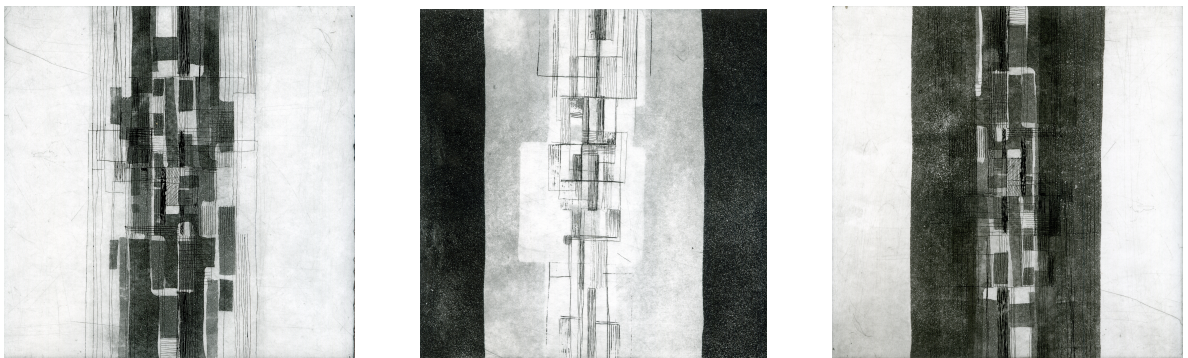


Fig. 3. imágenes de la serie *Espacial*, 2002.
Aguafuerte-Aguatinta, 50 x 50 cm c/u

Interesada en retornar a ciertos elementos formales de reconocimiento visual de los lugares a los que hacían referencia las imágenes, me desplazé a la fotografía, y en ella al fotomontaje. En este período la horizontal, diagonal y vertical - herencia de la geometrización en la representación, de trabajos anteriores - eran los ejes conductores de la imagen.

Muy relacionado a la corriente *Fotografía Subjetiva*², trabajé en torno a ciertos problemas fotográficos analógicos de corte experimental. Por medio de solarizaciones, velados parciales y distorsiones de contraste construí, a partir de una suerte de paleta de variadas técnicas, fotografías únicas, en las que desde la libertad de la experimentación se reivindicaba la imagen abstracta obtenida por medios fotográficos. Interesaba la capacidad de la fotografía de mostrar el doblez de lo real, a través de ficciones en las que la imagen se independizaba en parte de sus referencias, para entrar en nuevos códigos de representación más amplios y extremos.



Fig. 4 . imágenes de la serie *Cruce*
2004. fotografía analógica, 100 x 100 cm c/u

² La *Fotografía Subjetiva* (*Subjektive Fotografie* en alemán) es una corriente artística relativa a la fotografía aparecida en Alemania a mitad del siglo XX. Fue un estilo complejo, oscuro e industrial, nacido del hastío urbano aunado a una profunda inquietud por crear una realidad alterna a través de la manipulación de la imagen. Buscaba poner de manifiesto que no se trataba de rendir tributo a una reproducción objetiva de la realidad, ni tampoco de mostrar elementos de la naturaleza, sino de lograr una interpretación estética y crear productos artísticos desde la mirada “humana” del realizador. Se considera que este grupo es uno de los principales reivindicadores de la imagen abstracta obtenida por medios fotográficos, de la forma de lo fotografiado frente al su contenido.

Las imágenes de este período dieron como resultado dialécticas de lugares y perspectivas disímiles (Fig.4.). Interesaba la noción de lugar como una red de elementos, materializada por medio de un tipo de fotomontaje que producía una trama entre los componentes de las diferentes fotografías. Los trabajos, combinaban, a través de imágenes de lo real, elementos que jamás se encontrarían juntos en el mundo, resultando un medio de construcción con muchas posibilidades respecto de las variaciones discursivas de la imagen fotográfica. Sin embargo, en el proceso de laboratorio, la limitante del tamaño y posibilidades de manipulación de las fotos, llevó a buscar nuevos medios de construcción.

Luego de terminar la carrera de Arte, el año 2003, me dediqué a investigar distintas emulsiones fotosensibles; técnicas con las que desarrollé un trabajo que fusiona la imagen de lo real con el carácter gráfico del grabado (incluso con particularidades formales de la pintura).

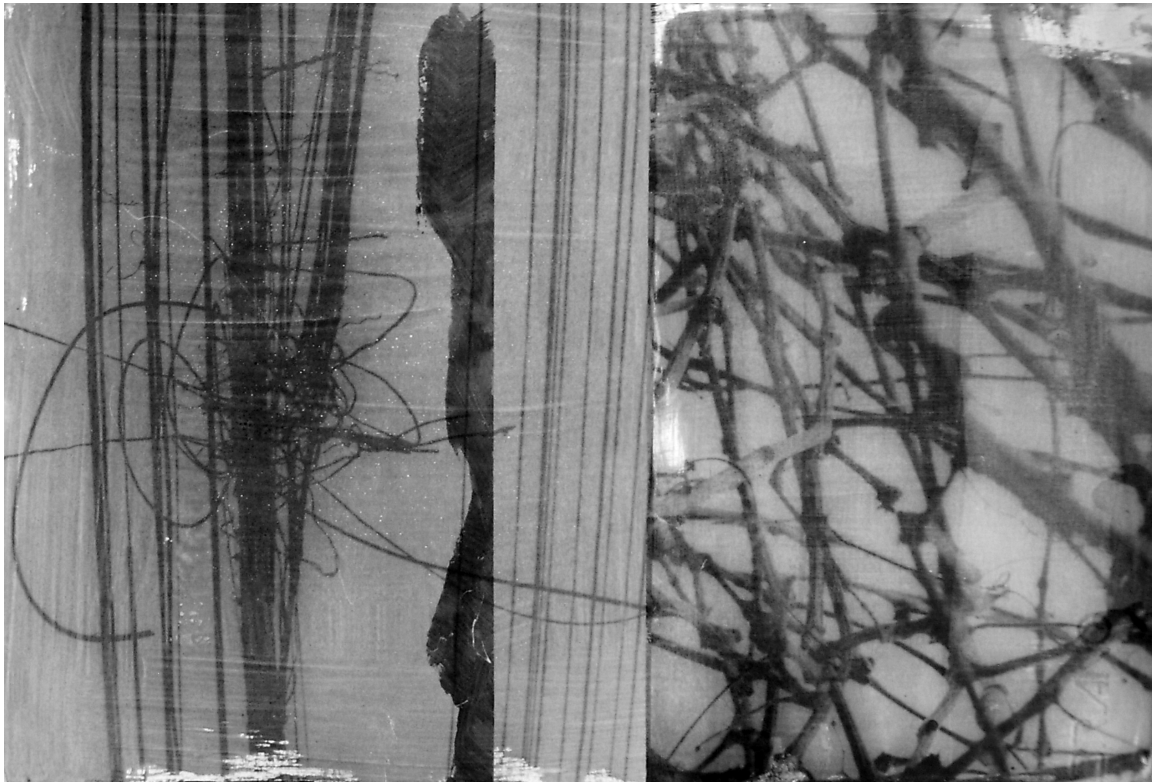


Fig.5, *S/T*, 2007
emulsión fotosensible argéntica, 100 x 70 cm

Por medio de emulsiones fotosensibles o fotográficas³ (Fig.5), aplicadas sobre papeles de algodón y tela, construí imágenes a través de superposiciones de diferentes fotografías, sin que se anulara ningún componente, a diferencia del fotomontaje, donde al acoplar los negativos se pierde información en los calces de sus zonas negras. Este medio dio la posibilidad de calzar, invertir, construir imagen a través de la sensibilización parcial en ciertas zonas del soporte y ampliar los formatos; y dada su característica artesanal, generar contaminaciones químicas y lumínicas que resultaran en transformaciones azarosas de la imagen.

De este último proceso de investigación técnica y visual desarrollé un trabajo expuesto el 2009, SOSTENIDO, compuesto por 20 fotografías⁴, dispuestas una al lado de la otra, compartiendo una zona blanca en el extremo superior de cada una de ellas, a modo de horizonte, uniéndolas como una totalidad (Fig.6.).



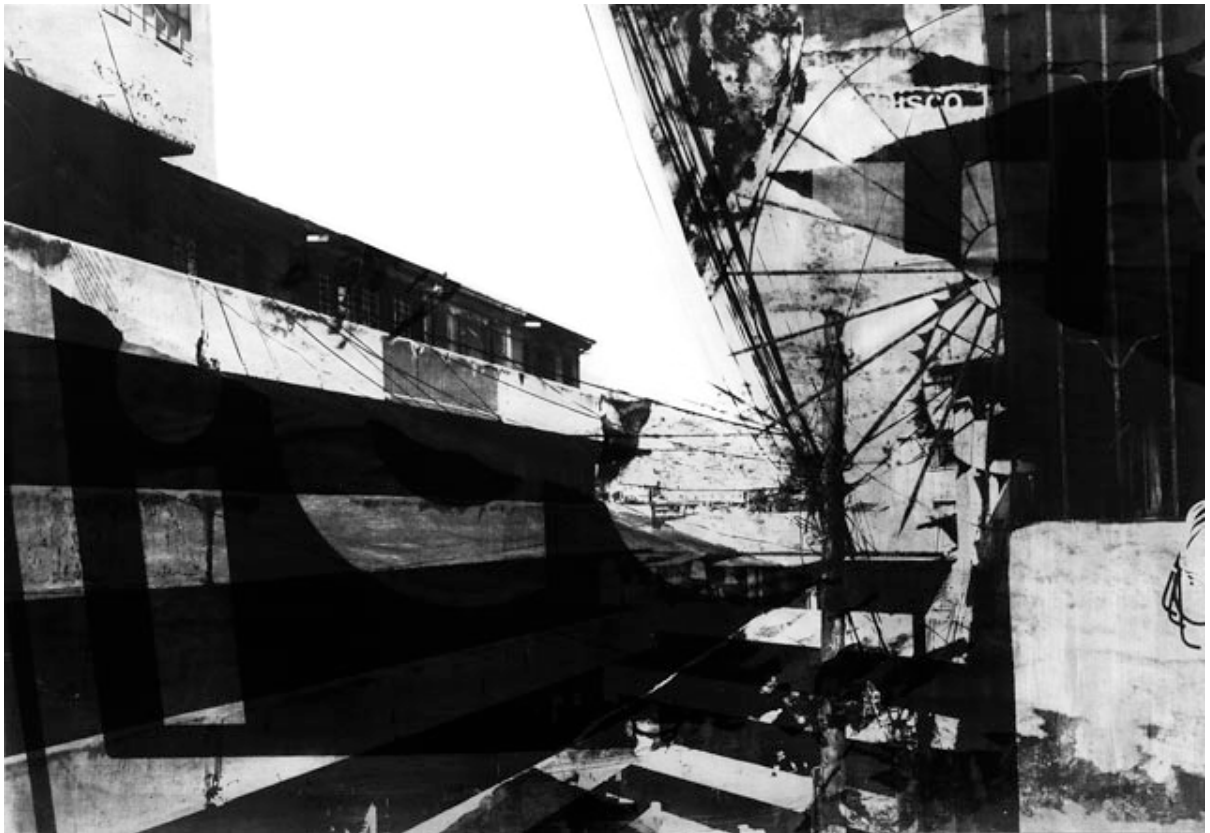
Fig. 6. Montaje *SOSTENIDO: otro paisaje urbano*, 2009. emulsión fotosensible Goma Bicromatada, 34000 x 90 cm

Las imágenes de SOSTENIDO desplazaban la mimesis de la fotografía a una situación gráfica en que los fragmentos de lo real sometidos a altos contrastes y superposiciones terminan apareciendo principalmente como una dinámica de formas geométricas, texturas, planos y líneas, relegando algunos elementos figurativos a una mínima participación.

³ Cianotipo, Van Dyke, Goma Bicromatada, Papel Salado y Argéntica. Todas creadas a comienzos del S. XIX

⁴ cada una de ellas hecha a partir de dos fotos superpuestas, de negativos diferentes.

El trabajo se leía al ser recorrido. En ese tránsito aparecían relaciones entre lo macro y lo micro, interior y exterior, abierto y cerrado, como una suerte de tramas que se ordenan de distinto modo en cada imagen. A su vez se trabajaba con diferentes planos de acercamientos, como quién mira el detalle y la amplitud a la vez, en una dialéctica de referencias espaciales que no logran mostrarse del todo. Se construyó bajo la idea de que los espacios son una compleja trama natural y/o arquitectónica que une, separa, sostiene y que paradójicamente no existe como totalidad, en donde los espacios contienen y atienden tanto aspectos referidos a la materialidad como a la inmaterialidad. Construida desde la multiplicidad de imágenes del real, se renunció a representación denotativa⁵ del medio fotográfico, resultando imágenes únicas desprendidas completamente de su referencia (Fig.7).



⁵ La denotación implica la lectura descriptiva de la imagen fotográfica, situándola en un marco de referencia. Se desprende de la relación directa entre un significante y un significado, entendiéndose por significado denotado el contenido evidente tanto para el emisor como para el receptor.

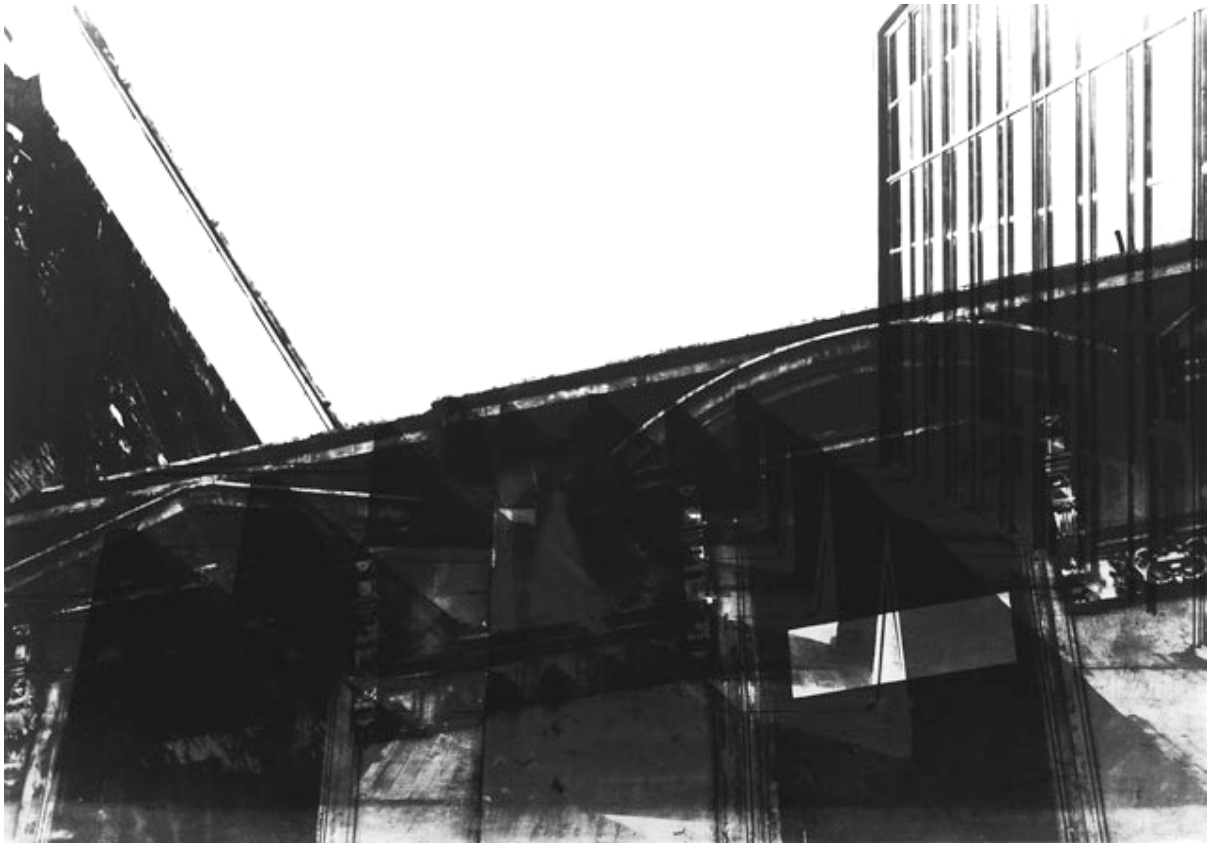


Fig. 7 fotografías de *SOSTENIDO*

A partir de este trabajo quedó el interés por formular otros que se plantearan desde una expansión de la imagen fotográfica, tanto en lo que se refiere a la transformación de su naturaleza que apunta a lo real, como también hacia un desborde de la imagen misma al espacio que la contiene, capaz de influir en el campo visual del espectador.

Si falta uno faltan los dos. Y lo invisible se prueba por lo visible, hasta que lo visible se vuelva invisible, y sea probado a su vez.

Walt Withman

TRABAJO DE TESIS

El año 2010, al comenzar el Magíster de Artes Visuales, me propuse desplazar la imagen fotográfica a un tamaño mucho mayor del que los medios fotográficos, sea ampliación análoga o impresión digital, lo permiten. No encontrando soporte material para ésta, había que suplantarla por otro. Decidí cambiar de medio y recurrí a la proyección.

Material⁶

Previo y durante el proyecto, con la cámara fotográfica y de video, registre fragmentos⁷ que aparecían en mi entorno; naturaleza, terrenos, sitios, estructuras, arquitecturas, construcciones, superficies, fueron el foco de atención, desde la idea que en el cotidiano a veces ocurren cosas (en algunos lugares) que son imprecisas y muchas veces sutiles: erosiones, crecimientos, interacciones entre materiales y formas. Lo visual era lo central, lo que se percibe a través del visor, las imágenes extraídas a diferentes niveles de cercanía y fragmentación, y su potencial de transformación al imaginarlas ampliadas.

A través de diferentes puntos de vista y encuadre hice básicamente dos tipos de tomas: Primeros planos; tomas cerradas que dejan fuera de cuadro una gran porción del contexto en que se encuentra lo seleccionado, centrándose en acercamientos mínimos de texturas y transiciones entre la luz y la sombra. En segundo lugar, planos medios o abiertos, en que predominan los picados y contrapicados, que presentan rarezas dentro de la lógica determinada de un lugar, ya sea por perspectiva de toma o por elementos que contenga. Interesa las características formales, el carácter gráfico, la carga cromática, la composición del cuadro.

⁶ En este proyecto, las imágenes con que se construyen los trabajos son de lugares y/o paisajes. Entendiendo que el paisaje es una noción cultural adquirida, que surge de la pintura y luego la fotografía lo corrobora (desde las tarjetas postales) a través de la organización del espacio, pictóricamente, se requeriría de un análisis complejo que no se justifica para este texto y por tanto he decidido no hacer. Solo me interesa acotar que, en relación al paisaje, mi interés está simplemente en el cotidiano. En el cotidiano percibo un paisaje que pertenece a la realidad, es una manera de formalizar ésta.

⁷ Omar Calabresse define “Fragmento” como concepto que “deriva del latín “frangere”, es decir, “romper”. Entre otras cosas, de “frangere” derivan también otros dos lemas que constituyen parte respecto a un todo: “fracción” y “fractura” (...) el fragmento aún perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero esta *in absentia*. / Calabresse, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994. p. 89.

Marco de investigación: Tesis

A partir del archivo fotográfico se visualizan ciertos patrones respecto de una mirada particular sobre los espacios capturados. Surgen cuestionamientos sobre la percepción cotidiana a través de la fotografía, entendiendo que lo que allí estaba sucediendo era un acercamiento a los lugares (fotografiados) de un modo en que lo icónico de la naturaleza fotográfica era desplazado hacia una síntesis descontextualizada cada vez más extrema. Se llega a la conclusión de que el trabajo a realizar debía fundamentarse en el desplazamiento de la mimesis fotográfica hacia **otra parte de lo visible**, hacia un **campo de lo visible extendido**.

Lo primero es considerar que aquí se trabaja con un tipo particular de imagen, la imagen técnica⁸. En relación a ella, por lo general se tiende a considerar incorrecta - o técnicamente defectuosa - cualquier imagen técnica que no se ciña a los cánones impuestos por la visualidad documental contemporánea. Esto, asumiendo que las normas de lo que entendemos como una imagen bien hecha no son más que una convención visual que nuestra mediática cultura occidental nos ha hecho entender, durante mucho tiempo, como aquella realmente valorable dentro del amplio espectro expresivo y significativo del lenguaje fotográfico.

La investigación que he realizado surge problematizando justamente esto, cuestionando si la fotografía está condenada sólo y exclusivamente por el dispositivo, por los límites técnicos que tiene, por el fundamento sociocultural en el que vive, a sólo poder desarrollar eso, como una fatalidad, o bien, como ocurre con todos los lenguajes de la modernidad, así como van en una dirección, también pueden ser reorientados desde la literalidad de la imagen de lo real a un potencial discursivo que desvíe las lecturas hacia dimensiones que se relacionan más con la experiencia del lenguaje poético⁹.

⁸ La imagen técnica es el gran medio que marca el paso de la edad moderna. Las tecnologías audiovisuales, que surgieron en la segunda mitad del siglo XIX –fundamentalmente la fotografía y el cine- fueron las encargadas de la recreación icónica y mimética de un amplio espectro figurativo que habían dejado abandonado durante un tiempo las artes plásticas tradicionales. Estas imágenes técnicas comenzaron a documentar el mundo con una serie de dispositivos tecnológicos que iban perfeccionándose a medida que pasaban los años, registrando de forma clara y rigurosa. Así se construye el desarrollo de las imágenes de registro, es decir, de aquellas que han utilizado una cámara para construirse (ya sea fotográfica, cinematográfica o videográfica), y que ha estado copada de forma agotadora por técnicas de captura preocupadas por dar una versión cada vez más nítida, fidedigna y eficaz de la realidad sensible.

⁹ Hay que considerar que desde el momento en que la fotografía comienza a agotar su carácter icónico y referencial con la llegada de otras nuevas tecnologías de la imagen, se genera una crisis de identidad que la lleva a poner en cuestión su propia naturaleza. El carácter testimonial, al que las prácticas fotográficas han estado sometidas prácticamente durante un siglo y

Guiada por los trabajos anteriores, pienso que efectivamente sí tiene el poder, cuando se la utiliza arrebatándole su convención cultural, de generar una cierta ambigüedad, lo que me permite llegar a la idea de otra mimesis, a través de “usos no canónicos” o “no normativos” del medio fotográfico. Ahora, ¿Cuál será el universo de posibilidades de la fotografía, de mostrar otras vistas del real, alejándose de su referente?. ¿Esa otra mimesis es realmente independiente, imagen- documento de sí misma?, ¿Cuáles son los elementos que separan la imagen técnica de la imagen estética?

En el proceso de trabajo interesa entender al menos tres cuestiones: Una que tiene que ver con lo que podríamos llamar, en términos muy precisos, como la propia imagen técnica trabaja en otro sentido a lo que su tradición y su historia ha planteado, no para construir una imagen narrativa, clara, eficaz y rotunda de lo real, sino por el contrario, entendida como operación de desplazamiento. Hace pensar y preguntarse sobre cómo puedo construir conceptual y formalmente esta idea de **otra parte de lo visible**. ¿por qué?, porque la referencia se ha vuelto justamente el espacio ambiguo e insignificante, el espacio en cuestión de toda imagen técnica. Surge la pregunta: ¿hasta donde puedo forzar el propio soporte, el propio régimen productivo de la imagen técnica para lograr este campo de lo visible extendido o expandido?.

La superficie de lo real está mediatizada por la representación que ésta toma en la estructura de la imagen técnica. Entonces, el primer argumento de mi trabajo visual tiene que ver con esta especie de tensión, bajo la idea de que donde la Historia del Arte insiste recurrentemente en despreciar a la imagen técnica por considerarla de modo fundamental el principio de la reproductibilidad técnica, al estilo de Walter Benjamin, la consolidación de la mimesis como pura reproducción, en realidad lo que se pretende hacer es el desmantelamiento de la referencialidad a partir del uso de la propia imagen técnica llevándola ahora al campo donde tiene que trabajar críticamente con su propio soporte.

El soporte me lleva inevitablemente a un segundo problema, donde en vez de que el efecto estético resulte de una exterioridad que se introduce en la imagen técnica, el ejercicio es deconstruir la referencialidad mediante los propios recursos de la imagen técnica, produciendo lo que podríamos llamar, la condición estética. Lo que está en juego es básicamente un desplazamiento del sentido, es

medio, se libera del vínculo a su objeto de representación para crear nuevas vías de expresión y exploración. El cuestionamiento de ese carácter documental de la imagen audiovisual va a aportar un buen número de elementos innovadores al nuevo discurso conceptual con elementos formales y compositivos dignos de consideración.

decir, el argumento que supone que la imagen técnica es lo opuesto a la imagen estética. Aquí se podría pensar en que si se empuja a la imagen técnica a trabajar en contra de su propia representación mimética, lo que se va a producir es probablemente otra parte de lo visible, un campo de lo visible extendido, en el que no es que la realidad se pierda sino que acontece de otro modo. ¿y cómo acontece?, desplazando la imagen a nivel de representación “documental”. ¿Como hacerlo?. Surge la idea de generar una experiencia instalatoria de la imagen técnica, por medio de la proyección, trasladando la imagen a un espacio que forme parte de ella, de su naturaleza, y que permita explorar la imagen fotográfica y/o videográfica y descubrir que hay un conjunto de cuestiones tanto estéticas, formales, conceptuales y prácticas que este desplazamiento produce, y que termina siendo el trabajo de arte.

Mi tesis es una reflexión sobre la proyección operando en el campo de lo visible extendido. El resultado de esa afirmación primera, me permite entonces desarrollar un proyecto cuyo objetivo es hacer aparecer algo que creo que efectivamente descansa, habita y vive en la imagen, en esa textura silenciosa que queda detrás de la imagen técnica.

“La historia de la mirada es múltiple: se confunde con la historia de los imaginarios, personales y colectivos (...) pero es también, y sobre todo, la crónica de las desapariciones, el testimonio de los momentos en fuga, las vacilaciones del tiempo, del equilibrio de lo mirado y la mirada misma: el fulgor de la figura se detiene como una morfología intemporal en ese interior hecho para el contraste, para la visión traslúcida de la voluntad de contemplación. Un tiempo autónomo impone una repentina figura a las laminillas, briznas, fragmentos de transparencias cromáticas; otro tiempo invade su propia inestabilidad: el tiempo de la sorpresa efímera de la mirada, su asombro sometido a su vez a la imprevisible aparición de figuras irrepetibles.”¹⁰

Los trabajos se sitúan en lo que podríamos llamar la reflexión completa en torno a la operación y el lenguaje técnico, a través de la experiencia de la producción, tercer problema, porque finalmente el desplazamiento planteado, por medio de la proyección, lleva a pensar en soporte, tamaño, montaje y duración de la imagen. Se hizo necesario conocer la naturaleza del medio.

¹⁰ *Mal de Archivo e historia de la mirada; La fotografía como modo de certificar la experiencia.* Ensayo publicado –La fotografía y las formas del olvido <http://www.heterogenesis.se/Ensayos/Vasquez/Vasquez1.htm> > en la sección Ensayos de Revista Heterogénesis N° 55-56–Revista de arte contemporáneo. En Web <<http://heterogenesis.com/Nuevo.htm>>

Proyecto de proyección

Proyectar es “reflejar sobre una pantalla la imagen óptica amplificada de diapositivas, películas u objetos opacos”. Es una “imagen que por medio de un foco luminoso se fija temporalmente sobre una superficie plana”¹¹, es decir, es el desplazamiento de una imagen, que emerge de la luz filtrada como información, desde un archivo tangible/analógico (con proyector de diapositivas) o virtual/digital (con proyector data). La proyección propone una situación delimitada física, técnica y operativamente, para que sea posible la producción de realidades múltiples.

Si bien los inicios de la proyección los encontramos en la *Cámara Oscura* (Fig.8), de Leonardo Da Vinci, instrumento óptico a modo de caja en el cual se proyecta invertida, a través de un orificio, una imagen externa en el interior de su superficie (que condujo al desarrollo de la fotografía), junto con ésta, se creó un sistema de proyección que aunque en sus comienzos no proveía de vistas de lo real, ofreció la primera posibilidad de acceder a imágenes (representaciones del mundo) desde una experiencia visual instalatoria, envolvente y colectiva; se trata de la *Linterna Mágica* (Fig.9), dispositivo que proyecta imágenes, creado durante el siglo XVII, consolidado e institucionalizado en los primeros tres cuartos del siglo XIX como medio de comunicación, que terminaría siendo el primer antecedente del cine.

Las sesiones de proyección de *Linterna Mágica* congregaban a un gran número de personas, dada sus imponentes dimensiones (llegaron a medir 9 metros de alto y eran visibles a medio kilómetro de distancia) y el tipo de imágenes (ilustraciones de monumentos, ciudades, reproducciones de obras de arte, acontecimientos de actualidad). Es decir, trataban de un desplazamiento de un medio/lenguaje relegado a la observación personal (imagen impresa) a la experiencia colectiva envolvente del gran formato (imagen proyectada), que actuaban como ventana al mundo.

En el siglo XIX, la *Linterna Mágica* derivó en la proyección del movimiento fotográficamente registrado, en exhibiciones cinematográficas que rápidamente cosecharon un éxito considerable.

¹¹ según la el Diccionario de la Real Academia Española

Aquel cine de los orígenes heredó de las sesiones de *Linterna Mágica* los espacios de exhibición, los avances técnicos en equipos de proyección, las infraestructuras industriales, las estrategias y sus narraciones.

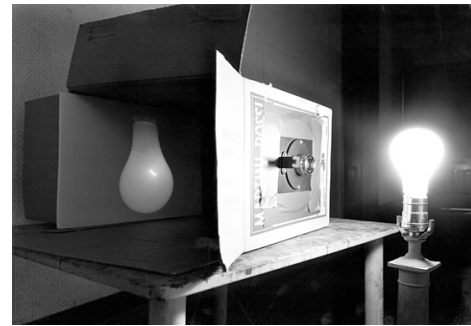
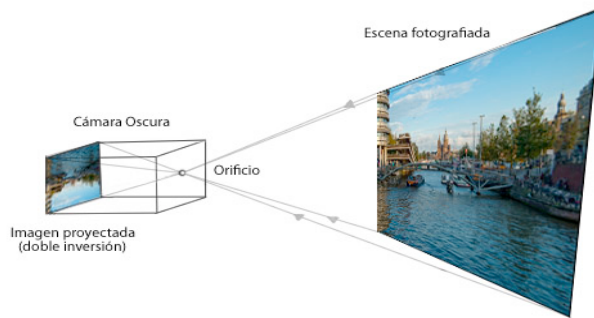


Fig. 8. Cámara oscura, imágenes de archivo.

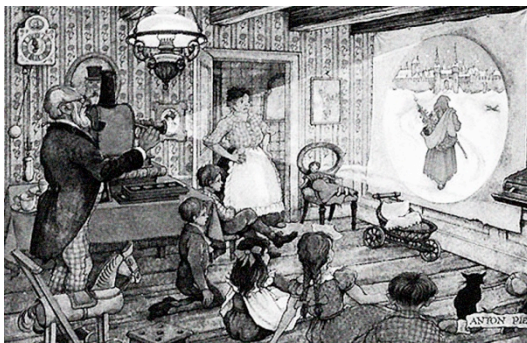
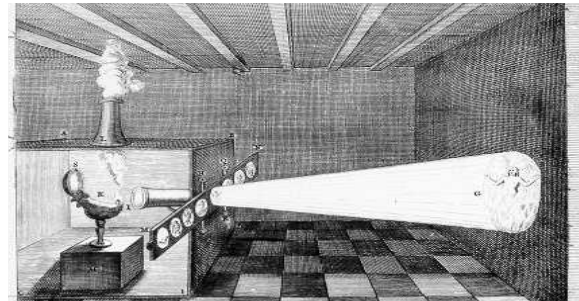
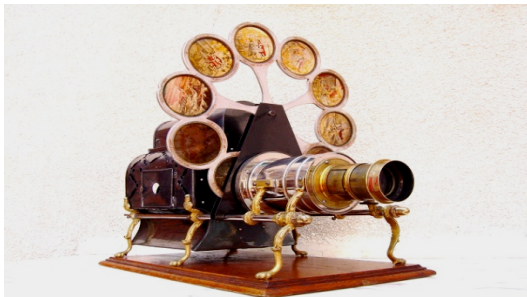


Fig. 9. Linterna mágica, imágenes de archivo.

Posteriormente, el cine se consolida como el gran referente de la imagen proyectada de gran formato. Este avanza hacia una experiencia más profunda pues las imágenes ya no se ven de forma separada, son “imágenes individuales formando secuencias unidas, fáciles de reconocer a simple vista sobre el celuloide, y sólo la actividad mecánica de las cintas de celuloide durante la proyección provoca el movimiento de las imágenes”¹² .

Según Walter Benjamin el cine es una apertura, por medio del acceso globalizado, a la opinión libre sobre lo que se observa en la pantalla. Todos acceden a un espectáculo de imagen que tiene la capacidad de aislar los elementos y recomponerlos en otra forma.

¹² Martin, Silvia. *Videoarte*, Barcelona: Taschen, 2006. p.6.

Cuando la imagen se transmite de manera oscura, ambigua, difícil o imposible de identificar, nos olvidamos del hecho de que la imagen frente a nosotros puede ser un documento de alguna parte del mundo que no conocemos. En realidad son extracciones o aislamientos del mundo de las apariencias. Sin embargo, la tendencia usual al hacer el intento de acoger (más que rechazar) la ambigüedad del objeto en una fotografía es inventar un objeto. Lo que inventamos está dentro de nosotros. Cuando inventamos un objeto convertimos la fotografía en espejo de alguna parte de nosotros mismos.

Joan Fontcuberta

CAPÍTULO I

La imagen construye su observatorio

A través de sus medios técnicos, el cine utilizó y amplificó imágenes de la realidad para generar, a través de la proyección en gran formato, una suerte de re-presentación que actúa como tiempo fuera, capaz de abstraer al espectador del presente y lanzarlo hacia un tiempo-espacio paralelo, resultado de las ideas del realizador y de las posibilidades técnicas del montaje.

Recién en la década de 1990 la imagen videográfica (que entró a formar parte del contexto artístico a finales de la década de 1960) “aparece sobretodo como proyección mural”¹³. Habiendo heredado los postulados del cine experimental y vanguardista de los años veinte (en 35 mm), del cine underground de los años sesenta (en 16 mm) y del cine más alternativo de los años setenta (en super 8 mm), profundiza la búsqueda de fórmulas que permitan alejarse de los esquemas narrativos convencionales, es decir, con estructuras alternativas de guión o bien sin que aparezcan actores, en beneficio de la experimentación visual y el desarrollo de una mirada poética o personal.

En esta época nace la video instalación, medio en que “la imagen electrónica tuvo una existencia errante entre el monitor y la proyección.”¹⁴. En ellas no se piensa la imagen como un objeto, sino como acontecimiento, un campo de fuerzas o sistema de relaciones que ponen en juego diferentes instancias enunciativas, figurativas y perceptivas de la imagen. Se expanden aún más las posibilidades de experiencia frente a las imágenes en gran formato, “involucrando la superposición de la arquitectura real y la creación de un espacio ilusorio”¹⁵.

¹³ Martin, Silvia. *Videoarte*, Barcelona: Taschen, 2006. pp.11-12.

¹⁴ *Ibíd.* p.17.

¹⁵ *Ibíd.* p.17.

Trabajo comentado: ENTRÁNSITO

Sitúo las líneas anteriores como contexto, o telón de fondo, del primer trabajo que forma parte de esta tesis: ENTRÁNSITO, una videoproyección de 5 x 7 mt, 1'49", sin audio, construida exclusivamente con fotografías monocromas (11 fotos), manipuladas digitalmente exacerbando su contraste. Las fotos corresponden a vistas similares (planos abiertos de construcciones de baja altura, edificios, calles, y elementos urbanos reconocibles en diferentes ciudades), que tienen en común una zona de luz, vertical, en el centro.

El montaje de las fotos se hizo generando una secuencia según la apertura¹⁶ del plano de perspectiva central de cada una de ellas, la que va desde planos abiertos hasta planos muy cerrados, en un progreso paulatino toma a toma. El centro de la imagen es el hilo conductor de la secuencia. La primera fotografía tiene una gran zona central en blanco, y en la medida que transcurre la segunda, la tercera... fundidas entre sí, llega a cerrarse el plano en una pequeña línea blanca central. La unión entre cada fotografía se hizo mediante el recurso de fundido, en un ritmo lento y constante, mediante un programa de edición de video.

El resultado es una suma de capas de imágenes en la cual la que precede borra los límites de la que la antecede. Es un trabajo de corte sintético, relaciones geométricas y mínimos elementos que siempre hacen aparecer la ciudad. Es un recorrido/abstracto que se va oscureciendo paulatinamente, en el que las construcciones hacen cada vez más estrecha la porción de cielo que se puede observar. "Cada cosa por ver, por más quieta, por mas neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida y desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia"¹⁷, decía Didi-Huberman, y claro, si bien la fotografía indica, encuadra, evidencia, señala, descubre, devela, presenta, aquí en gran parte destruye. Aquí el trabajo esta tramado desde la deslealtad a la fotografía al no dejar reconocer lo que muestra, o dicho de otro modo; evidenciando que esconde más de lo que muestra.

¹⁶ La apertura del plano esta determinada por la porción de cielo representado en cada foto. Para hacer evidente la perspectiva central, a cada una de estas fotos se le enmascaró en blanco alguna parte de su contenido, en la zona central de la imagen.

¹⁷ Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997.p.16.

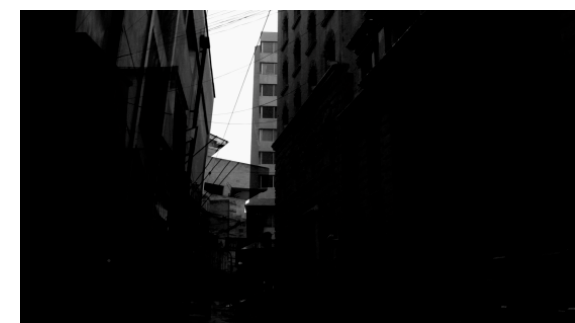
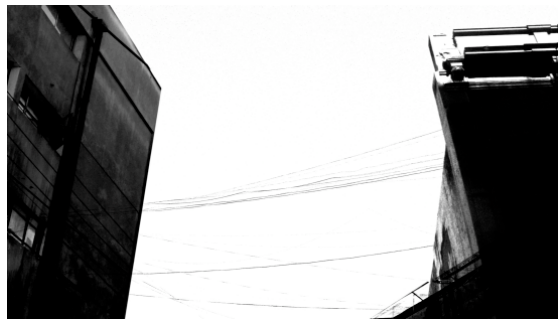
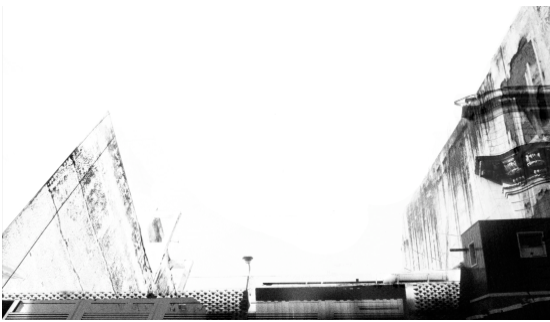
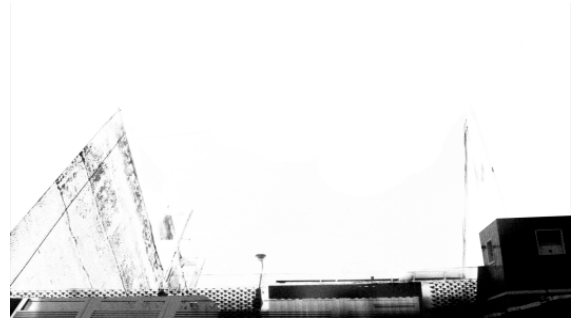


Fig. 10. fotogramas *ENTRÁNSITO*, 2010.
video.

Esta video proyección se basó en el trabajo de Michael Wesely¹⁸; fotografías de espacios urbanos que han perdido su referencialidad por medio de mecanismos propios de la naturaleza fotográfica, en pos de un resultado ambiguo y distorsionado del paisaje. El trabajo de este artista es el resultado de una investigación donde al cambiar el “momento decisivo” de la toma, a minutos, días y años, queda registrado en el soporte fotosensible el paso de la luz y del tiempo, desplegándose el poder discursivo de la imagen, señalando el flujo y la transición a la que estamos vinculados en relación al espacio.



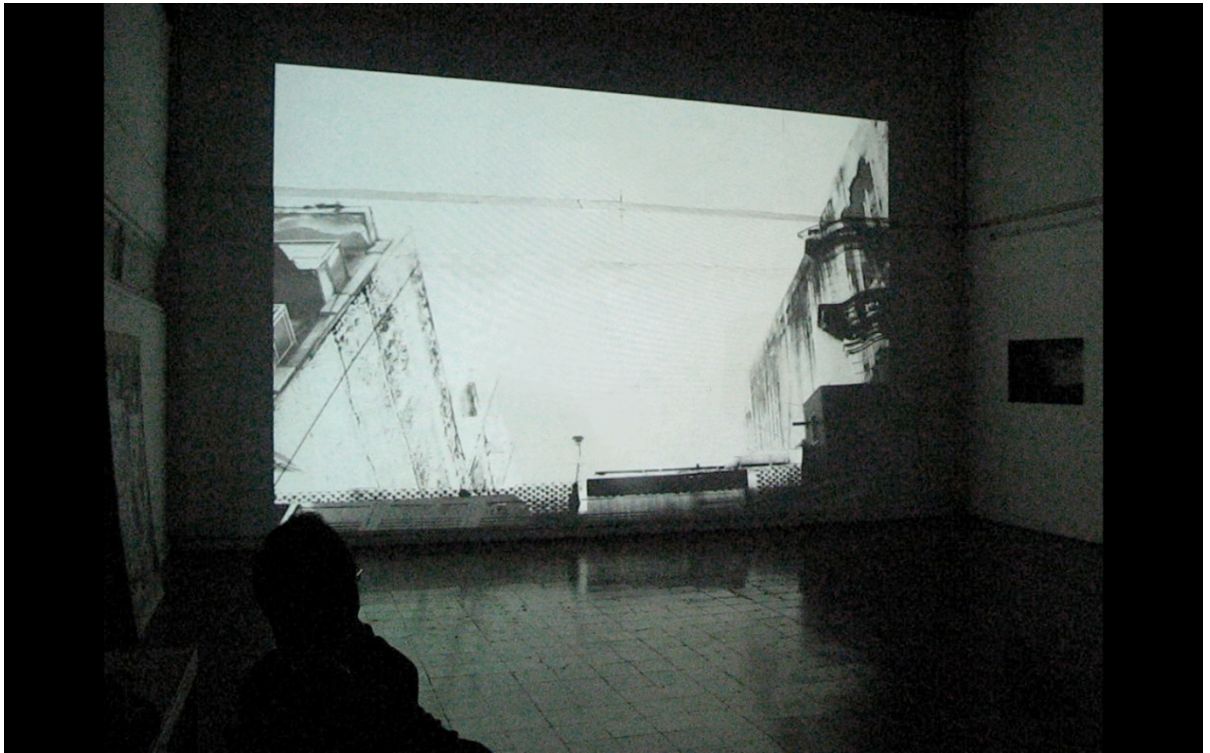
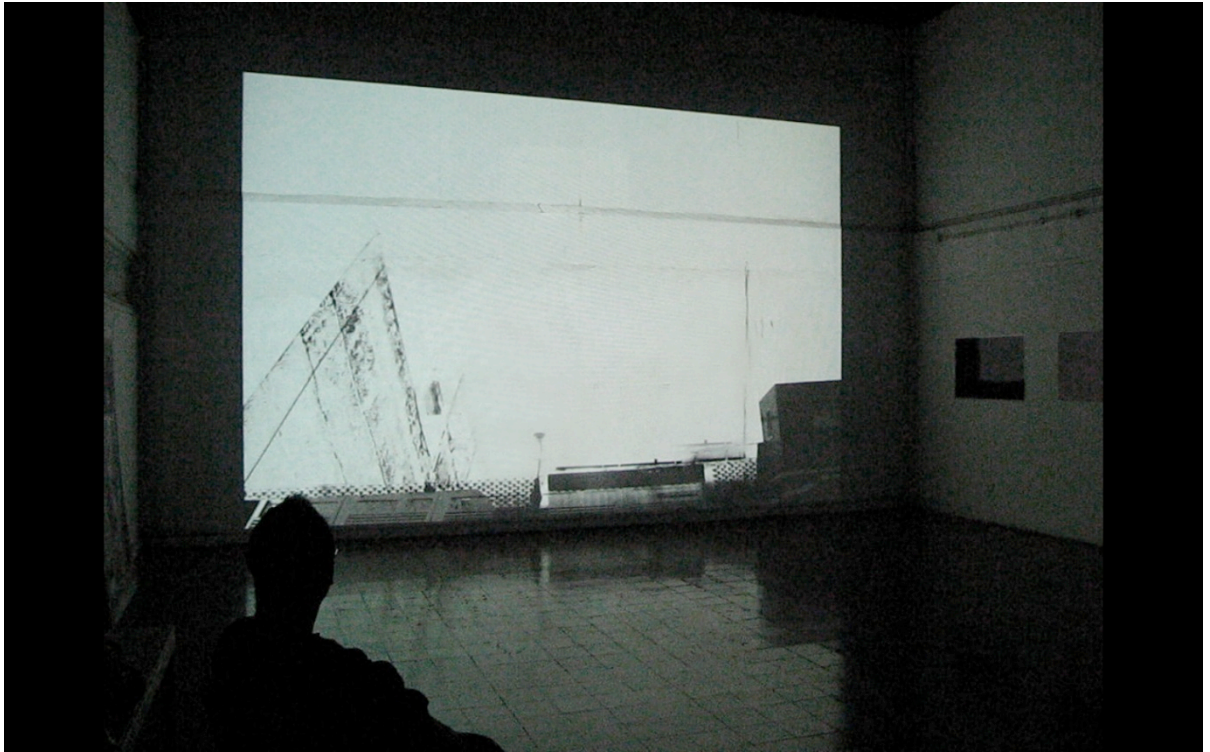
Fig. 11. Michael Wesely, *Potsdamer Platz*, 1997 - 1999.
Fotografía análoga.

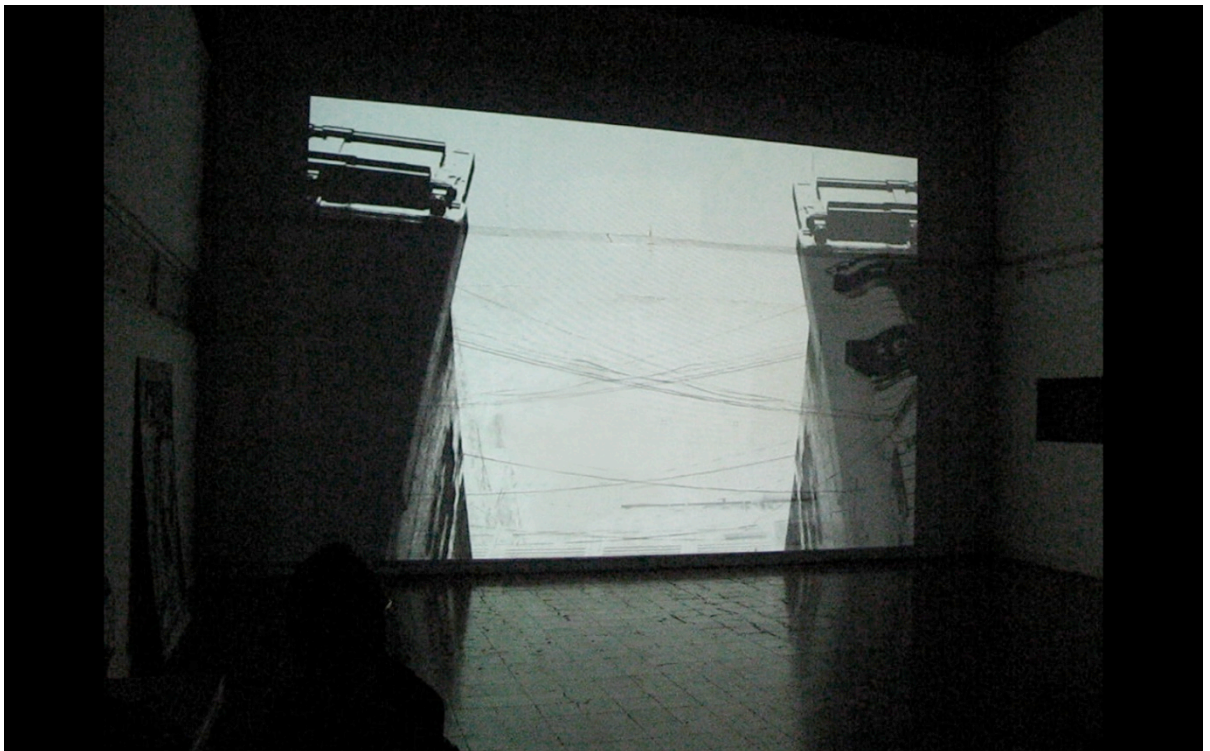
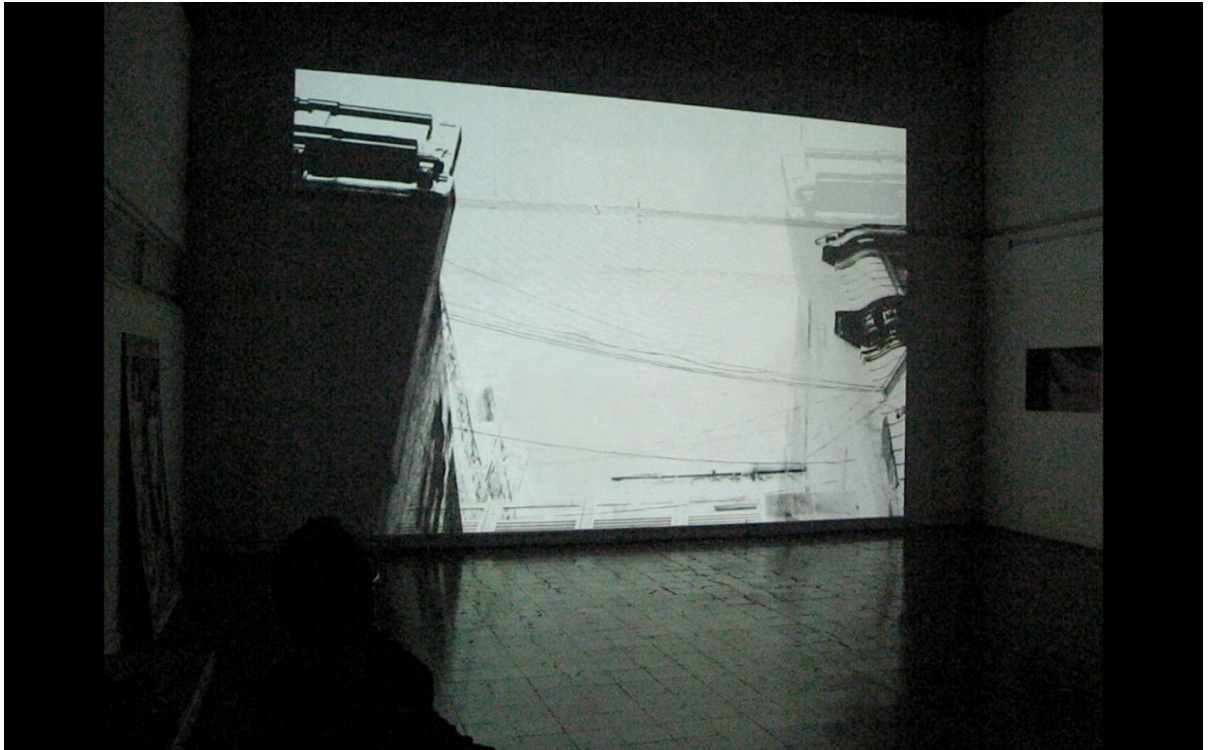
¹⁸ Wesely ha creado sus propias cámaras estenopéicas e inventado técnicas, con el fin de trabajar con tiempos de exposición extremadamente largos, y así posibilitar que las imágenes transmitan el flujo del tiempo. *Potsdamer Platz* es una serie de imágenes documentan la construcción de la Plaza Potsdamer en Berlín entre 1997 y 1999. Fueron tomadas simultáneamente en distintas posiciones, de forma que las etapas de todo el proceso de construcción se superponen, con una exposición de más de dos años.

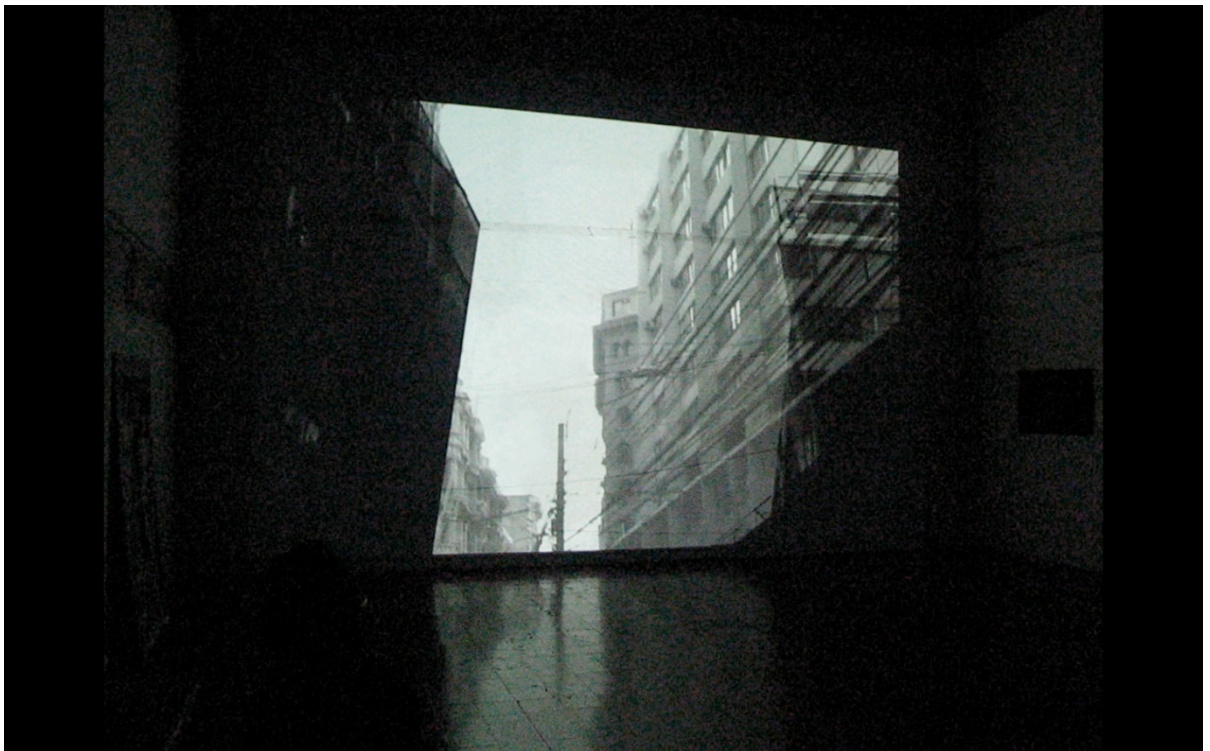
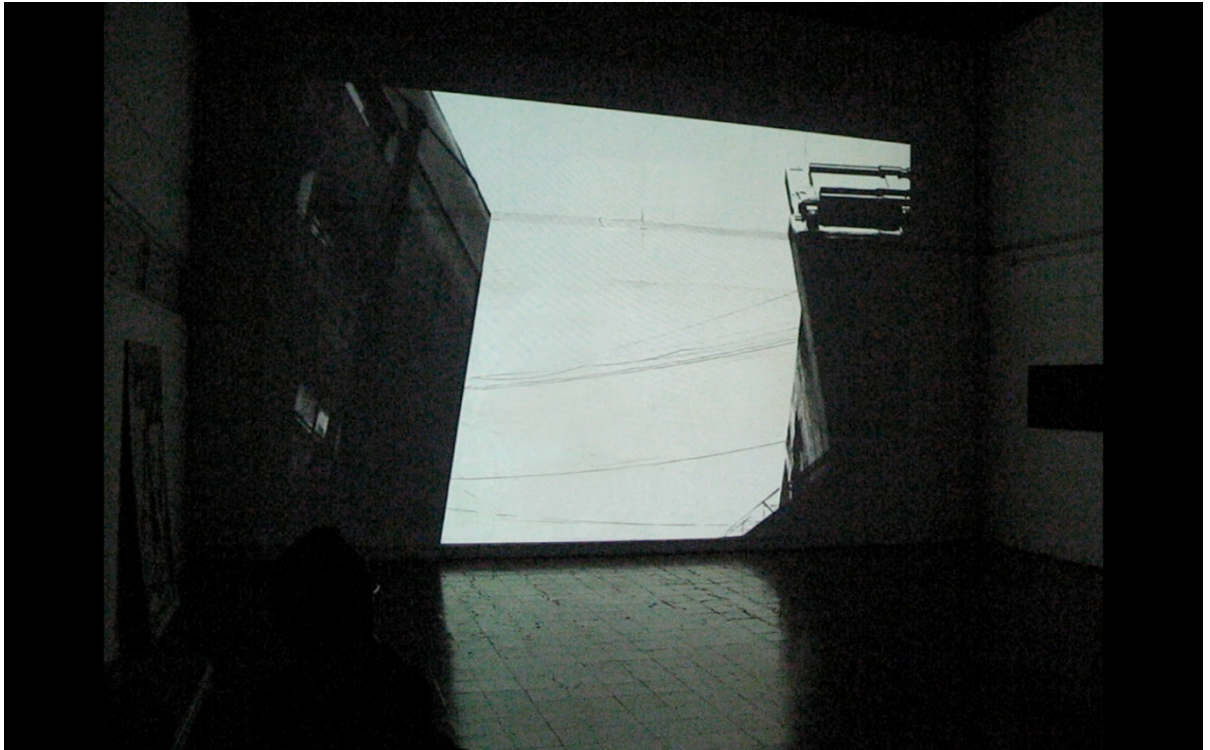
A través de esta fotografía se pone en evidencia procedimientos fotográficos que problematizan la luz y la mimesis en la fotografía, por cuanto arman una fantasmagoría con la ciudad, donde justamente la luz, medio que delimita y dota de cuerpo a las formas, ya no es la luz de la claridad, sino que provoca una imagen espectral. Esa espectralidad me hizo pensar la gran paradoja que se produce con la fotografía, que puede al mismo tiempo volver “material” algo tan intangible como la luz, como volver intangible algo tan material como la arquitectura. Y ahí, en esa paradoja se me hizo evidente que la fotografía no solamente captura el verosímil sino que también puede desplazar la referencia.

En ENTRÁNSITO la referencialidad fotográfica queda relegada a una serie de transiciones, desde una visualidad en estado de síntesis y disolución que a nivel óptico desdibuja la imagen de lo real. Muestra lugares a través de un sistema de fundido (recurso de desmaterialización de la imagen) como una manera de experimentar una des-composición, una imagen residual en la que dialogan sombras y grises medios. Se desarrolla una idea de lugar como multiplicidad irreductible a significado y a totalidad, en constante transformación. Se eliminan tantos rasgos de realidad como pueda, sin que las referencias se pierdan del todo. La operación realizada es una operación de desmantelamiento. Desde el plano fotográfico nos quedamos solo con una serie de relaciones espaciales (vertical, horizontal, diagonal, vacío, lleno, grande, chico..)

En el tamaño de la proyección hay claves que nos hacen ver una distancia cada vez más estrecha entre lo que podríamos llamar "el trabajo" y el soporte o contenedor (con materiales, arquitectura) que lo acoge y vehicula, y que modifica todo. Sus dimensiones la hacen entrar a un espacio exclusivo para él. Esta experiencia de producción, tiene al menos cuatro momentos importantes que son una serie de afecciones, que están determinadas por el **tamaño, mirada, espacio y materia.**







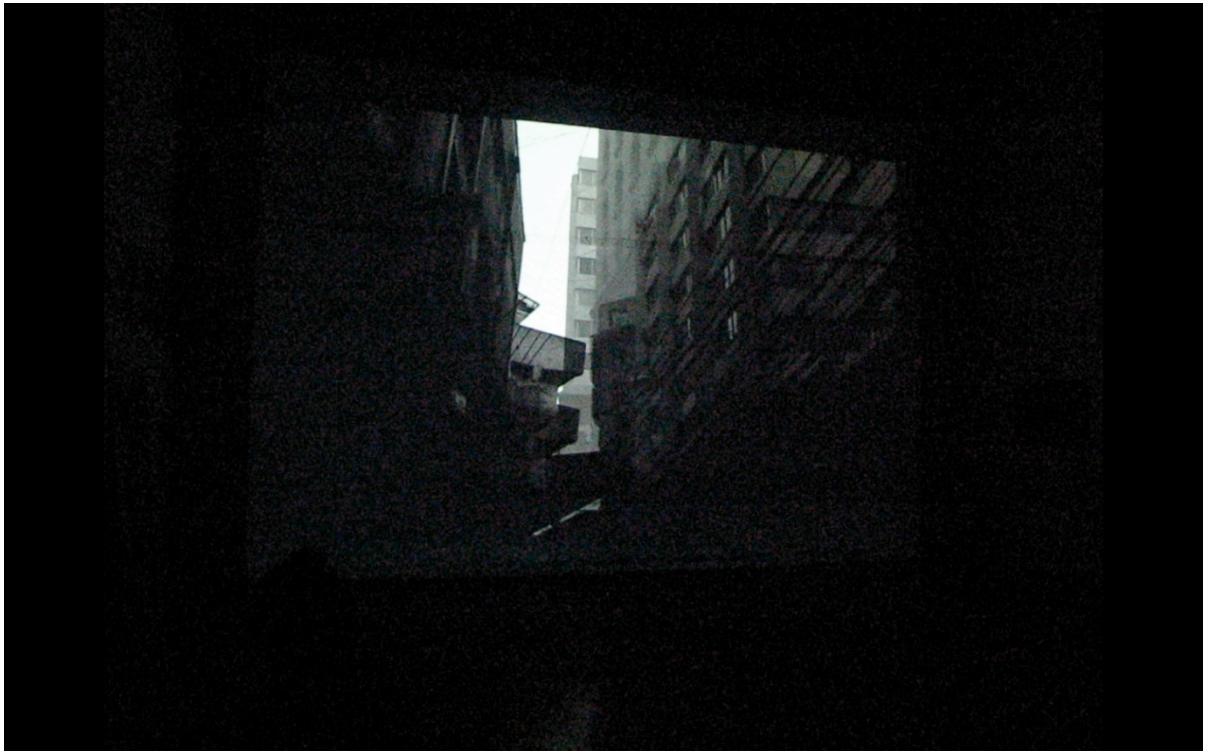
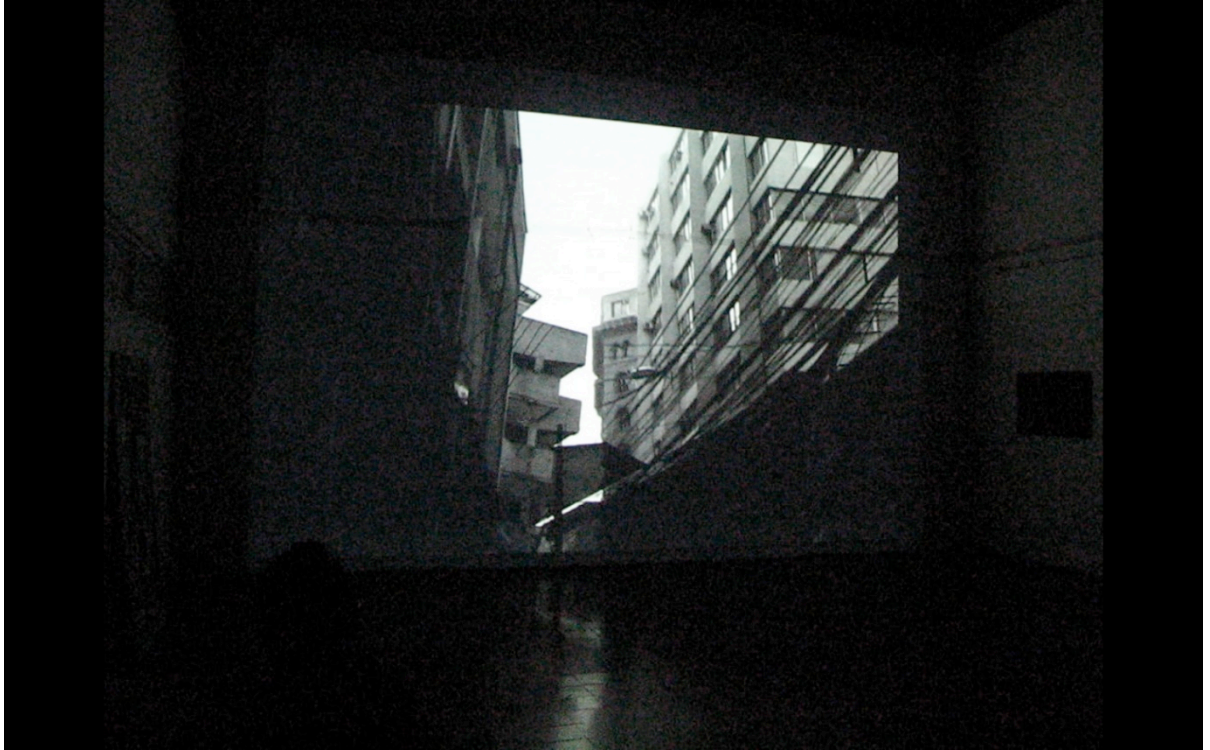


Fig. 12. *ENTRÁNSITO*, 2010.
Video proyección, 5 x 7 mt, 1'49', sin audio

Tamaño

El tamaño cumple una función decisiva porque se impone y determina la posición del espectador.

¿Por qué la predilección por romper el marco de referencia visual y trabajar directamente con la monumentalidad?. Tiene que ver, en el fondo, con una idea base de forzar una aproximación entre ese espacio representado y el espectador, abarcando todo el espacio posible.

Al entrar en la sala me encuentro con un trabajo proyectado cuyo tamaño¹⁹ altera la referencialidad clásica. El tamaño de la imagen envuelve. El espectador esta inmerso en la proyección, la que modifica su régimen perceptivo, alterando su propia situación de verosimilitud respecto de las imágenes.

Las dimensiones del trabajo se han pensado en parte para aproximar el lugar representado al espacio de exhibición, y trabajar espacialmente la percepción de la imagen, como una forma de replicar en parte la experiencia física original sobre los lugares capturados y su recepción fotográfica, como breves imágenes de experiencias espaciales. Se rompe el formato clásico de la fotografía para desplazarse hacia una imagen que puede ser recorrida y se acerca a lo cinematográfico.

¹⁹ Hago la aclaración que, si bien hay un cambio de escala en la imagen que ha sido ampliada a gran formato, el trabajo es sobre el cambio de tamaño, y no me introduciré en el problema de la escala, concepto profundo y complejo que no viene a lugar en esta instancia.

Mirada

La mirada es la que queda totalmente afectada por el cambio de estatuto de representación a gran tamaño, aspecto no menor, tomando en consideración que la percepción visual es el proceso por el cual el ser humano descifra la información que llega a su cerebro, a través de la luz.

La imagen se precipita sobre el espectador, abarcando toda su visión, central y periférica. Al sobrepasar el campo visual, es totalizadora. El enfrentamiento es físico.

A diferencia del “punto de vista” único y estable, como la visión “pasiva” del cine tradicional, que obliga al espectador a permanecer sentado y sometido a un punto de vista predeterminado y fijo por la duración completa de la película, en la video proyección el espectador construye sus lecturas según su “punto de percepción” arbitrario y cambiante, ya que implica una dimensión “activa” que se cumple plenamente en la temporalidad arbitraria y en la libre ubicación del espectador (quien está de pie y tiene la posibilidad de recorrer el espacio). De este modo la mirada amplifica y reduce la imagen según donde se observe, y esta movilidad trae consigo distintos acercamientos y percepción sobre lo que se ve. Escudriñamos que hay dentro (de su límite, su borde), podemos revisar cada parte de la imagen, tanto el total como los ínfimos detalles. Dependiendo de la distancia desde donde se observa la imagen se hace mas menos nítida, clara, reconocible. Según su acercamiento, las imágenes se vuelven mas o menos abstracta, y aparecen nuevas formas.

La mirada invadida de imagen hace pensar en la idea que la imagen vive en el tiempo interior de la video proyección y simultáneamente en el tiempo instantáneo de la vivencia de ella, el “tiempo ahora”. La confrontación de ambas dimensiones arroja la constitución temporal del trabajo, a través de la interrelación dinámica de las formas que la construyen en esa oscilación en sus diferentes imágenes y del abismo que se genera entre el momento representado y momento presente en el que miramos la imagen; se da una ambigüedad que surge de esa discontinuidad.

Espacio

La video proyección se encuentra en un espacio que la acoge y contiene. El espacio es un elemento relacional que no afecta tanto a lo que muestran las imágenes como al espectador que se relaciona con estas en dentro de él²⁰.

La video proyección se emite dentro de una sala vacía y cerrada, que se comporta como una caja contenedora oscura²¹. El espacio prácticamente se invisibiliza²² (aunque a medida que transcurre la proyección los ojos se acostumbran a la oscuridad y se logra ver parcialmente el lugar). Esto provoca que la imagen genere su propio mirador. Con la proyección construyo un observatorio, por cuanto anclo la mirada a un sitio específico. Es el espacio que cruza la proyección donde queda incluido el espectador. En este contexto habría que agregar que esta suerte de observatorio contiene un corte espacio-temporal en relación al espacio exterior. Mientras ocurre la video proyección, encerrada en la sala de exhibición, se genera un tiempo aparte, único, particular, en que la imagen se desarrolla en su propio ritmo y dado que no hay narrativa tradicional, el espectador determina el periodo de tiempo de observación en el que permanecerá en este espacio-observatorio.

Finalmente, el espacio es particular y hace particular también la proyección, en la medida que el trabajo está pensado para ser proyectado sobre lugares cuyas características espaciales y de iluminación permitan su escenificación²³, no funciona igual que una película que se puede proyectar indiferentemente en el teatro o en la casa. En este sentido, la video proyección tiene un tiempo y lugar propio, un aquí y ahora. Es una experiencia irrepetible e intransferible, pues ya sería otra.

²⁰ ... a diferencia de la fotografía (determinada por el soporte material y tamaño generalmente pequeño), cuyo espacio de exhibición media una iluminación homogénea que la obliga a interactuar con otras obras, la arquitectura y elementos extra exhibitivos, y donde no esta determinado el espacio desde el cual se mira.

²¹ En la medida que la sala donde sucede la proyección esta vacía, se propicia un espacio de tránsito, en que el espectador recorre la imagen, y puede generar una intromisión a través de su sombra en el caso de cruzarse frente al proyector y modificar el trabajo con su propia imagen.

²² Si no lo hace del todo es porque la proyección actúa como ventana que irradia luz, hacia los muros colindantes, el suelo y eventualmente el cielo de la sala.

²³ Interesa proponer el trabajo a modo espacio (representado) dentro de un espacio (real). Las imágenes son representaciones de un lugares que a su vez están insertos en un lugar/espacio donde es exhibida, como espacialidad que se proyecta más allá del lugar donde se sitúa el espectador. En ambos medios, el uso de la horizontalidad y ubicación espacial de la obra en el lugar de exhibición refuerza esta intención, indiferentemente de la diferencia absoluta entre las obras fotográficas e imagen-movimiento, respecto de la materialidad, y tamaño.

Materia

Aunque nuestro primer acercamiento a la proyección sea asimilarla como un haz de luz²⁴, hay aspectos de su naturaleza que son sumamente interesantes.

La proyección aunque sea intangible no significa que sea inmaterial. Aunque a simple vista ofrezca una imagen comprendida como virtual, esta es luz que trae consigo información material (análoga) o codificada²⁵ (digital). Todo es material, es otra materia. Y justamente en la medida que existe esta materia de luz permito la existencia de una imagen, su espacio observatorio, y la posibilidad de un espectador.

Los materiales, formas, colores, y texturas representados en la imagen son interferencias opacas en el flujo de luz traslucido que choca sobre la superficie en que es proyectada, que a su vez tiene su propia materialidad con color, texturas, imperfecciones... información. Ambas materialidades deben dialogar dando como resultado una suma, que es finalmente el trabajo. Esto es muy importante porque da como resultado la producción de una nueva imagen, única.

Finalmente, dado que la proyección se comporta por refracción, como una suerte de foco que irradia luz hacia el espacio, es interesante lo que produce principalmente sobre el suelo de la sala (revisar imágenes p.29 a 31, p.42 a 46 y p.58 a 61) donde aparece en efecto espejo, la información difusa que acusa de forma invertida la imagen proyectada, como imagen residual, que dialoga por deficiencia con la superficie, entregando desde el duplicado abstracto y sintético, otra imagen/materia que se suma al lo que finalmente es el trabajo.

²⁴ cuya existencia depende exclusivamente que el proyector esté encendido, en primera instancia, y en segunda, que las condiciones de su exhibición sean las óptimas, es decir que no haya contaminación lumínica alguna que debilite la existencia o potencia de la imagen (en una sala oscura produce un efecto diferente que en una sala leve o muy iluminada, donde no se ve la imagen)

²⁵ es puro dígito, y que es trasladable a cualquier otro soporte digital, es decir que puede viajar en el espacio y el tiempo.

Referencias

La revisión de trabajos de arte, películas, fotografías y arquitectura ha influenciado constantemente mi trabajo. Son referencias e inspiraciones desde una distancia, técnica, discursiva, visual, temporal y espacial.

Berlín – Symphony of a Great City, de Walter Ruttmann, es una interpretación cinematográfica de Berlín del año 1927. Por medio de un bombardeo de imágenes de esta gran ciudad, el protagonismo de las arquitecturas, obras de ingeniería y espacios públicos que en un comienzo de la película se muestran vacíos y desafectados, entregan una visión sobrecogedora del espacio urbano como recorrido de puntos de vista disímiles. El tratamiento monocromo atenúa las formas y acentúa las atmósferas. La ciudad cobra un carácter extraño e intrigante, al punto de que el enfrentamiento al vacío (de los espacios representados) nos aleja de un documento de la realidad y el pensamiento se libera de un saber cultural que espera que algo suceda y cede para dar paso a una experiencia de pureza gráfica que entrega la posibilidad de imaginar más allá de lo que la imagen del real muestra.



Fig. 13. Walter Ruttmann, fotogramas
Berlín – Symphony of a great City, 1927.
Película muda 65"

Por otra parte, como cruce de la video proyección con la gráfica, me interesa reparar en *Hearsey of the Soul*, una multi proyección sobre el trabajo de aguafuertes del artista holandés Hercules Segers (1590-1638), desconocido contemporáneo de Rembrandt, realizada por el cineasta alemán Werner Herzog. Construye una imponente imagen proyectada que genera un estado intermedio entre lo real y la representación a través de “paisajes” que rozan lo fotográfico, quedando en un estado cercano a lo onírico. Imágenes que deambulan entre texturas, bordes y contrastes, que parecieran surgir de diferentes geografías, tomas aéreas, imágenes microscópicas, paisajes lejanos o detalles naturalistas. Todo esto en un espacio de observación, que propicia un estado introspectivo, de concentración en la imagen, y elimina cualquier elemento distractor que interrumpa el prosaico relato visual.



Fig. 14. Werner Herzog, *Hearsey of the Soul*, 2012.
Proyección multicanal.

*“El jardín de senderos que se bifurcan es una imagen incompleta, pero no falsa, del universo tal como los concebía Ts’ui Pen. A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en el tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades.”*

Jorge Luis Borges

CAPÍTULO II

Pensar desde una fotografía con duración

Existe un fenómeno visual denominado Persistencia Retiniana²⁶, que demuestra como una imagen permanece en la retina humana una décima de segundo antes de que desaparezca de forma completa. Permite que veamos la realidad como una secuencia ininterrumpida de imágenes; si no existiese veríamos pasar la realidad como una rápida sucesión de imágenes independientes y estáticas. Este fenómeno se da porque el ojo ve con una cadencia de 10 imágenes por segundo, que se superponen en la retina y el cerebro las “enlaza” como una sola imagen continua y móvil. El cine se aprovecha de éste efecto y provoca ese “enlace” proyectando (generalmente) 24 imágenes por segundo, lo que genera en nuestro cerebro la ilusión de tiempo y movimiento.

La fotografía vendría a ser una de las 24 imágenes en un segundo de proyección en cine.

Al hacer fotografías, durante la captura existe una duración, desde que se observa lo que será la toma, se encuadra, se enfoca, se define diafragma, hasta que se obtura. Es un lapso de tiempo que existe y luego se reduce a un corte inmóvil del movimiento y sin duración (por eso a la foto se le llama instantánea). La fotografía queda relegada a un espectro de desplazamiento bastante acotado al pensar acercarse a esa suerte de tiempo contenido en su captura, un tiempo abstracto, que habitaría en su interior. El video, en cambio, se presta para construir una duración, una experiencia de devenir, presente y anticipatoria con imágenes de lo real, porque contiene una temporalidad cronológica que forma parte de su naturaleza. “El video es como una lata de conservas que mantiene el material grabado en un perfecto estado de disponibilidad y alterabilidad”²⁷, característica clave al momento de pensar duraciones y ritmos.

²⁶ descubierto por el científico belga Joseph Plateau

²⁷ Martin, Silvia. *Videoarte*, Barcelona: Taschen, 2006. p.6.

Trabajo comentado: MACRO

Las ideas anteriores se conectan con el segundo trabajo a presentar: MACRO, una video proyección de 7 x 3 mt, 5'20", sin audio, construida exclusivamente en base a clips de video en color, que no han sido alterados en sus características visuales originales (color, formato). Contiene 6 tomas²⁸ fijas: de plano medio frontal del reflejo de un árbol y de una estructura tipo parasol en el agua, primeros planos picados de partículas que flotan en la superficie del agua y sombras proyectadas en el pavimento que aparecen y desaparecen por cuanto se captaron sobre un vehículo en movimiento, además de un plano de detalle cenital²⁹ de pavimento, captados en un recorrido por la ciudad (cualquier ciudad).

El montaje construye una secuencia³⁰ de diferentes ritmos que juegan con lo estático y lo dinámico, uniendo las tomas mediante cortes sin superposiciones ni fundidos. Se realiza un trabajo de adicción bastante crudo y fragmentado, como una suerte de suma de fotografías con duración.

Se pensó en las relaciones que se generan entre las imágenes, en/es un tercero. La forma práctica de llevar a cabo esta idea es el montaje visual de diferentes imágenes descontextualizadas e inconexas que se ponen en diálogo, alineada a la “visualización de la realidad, entendida como selección de sus fragmentos y como combinación”³¹ que no busca una dirección de sentido, una intencionalidad, no se centra en reproducir lo real sino apuntar a él, siempre ambiguo. El espacio construido y presentado se encuentra en un estado suspendido, no está en ninguna parte, no hay referencias claras sino mas bien señala indicios que no buscan ser interpretados sino contemplados, entendiendo que la interpretación destruye la acción poderosa de la imagen.

Se mezclan imágenes de primeros planos con imágenes invertidas. Este segundo tipo de imágenes toman como referencia directa los principios de la *Cámara Oscura* sobre espacios reales³² (Fig. 15,

²⁸ A nivel espacial, plano es la porción de espacio que encuadramos con la cámara; a nivel temporal es todo lo que la cámara registra desde que empezamos a grabar hasta que paramos .

²⁹ abarca una parte incompleta del cuerpo o del objeto observado y su acercamiento es mas enfático que el primer plano.

³⁰ conjunto de planos que poseen unidad de espacio y tiempo.

³¹ Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1994. pp. 266-267.

³² captadas por medio del cierre absoluto de una habitación, dejando solamente un orificio (estenopo) muy pequeño por donde penetra la luz que trae la imagen del exterior.

16). Me interesan formalmente por cuanto, la proyección invertida de la imagen de lo real (propio de la cámara estenopéica), aunque descriptiva (de hecho exacta a su referente, porque es el referente mismo), el hecho de que se muestre volteada (Fig. 17) influye en la mirada del espectador, por cuanto la inversión de la imagen no le permite conectarla fácilmente con su referencia, encontrándose con una imagen de otro tipo, que ha salido del orden preestablecido de lectura.



Fig. 15. James Nizan, *Rhododendron in Room*, 2012.
Impresión cromogénica.



Fig. 16. Narelle Jubelin, *Aferimagen/ Postimage*,
Fotografía análoga.

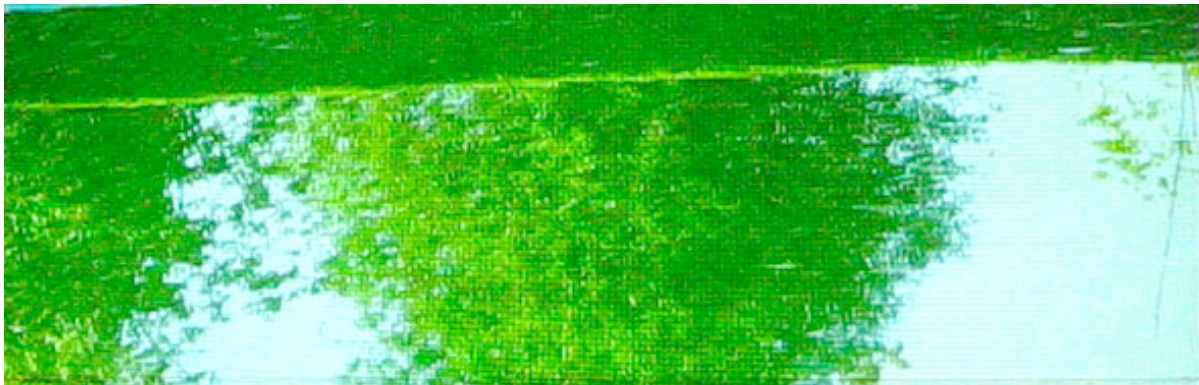


Fig. 17. Fotogramas *MACRO*

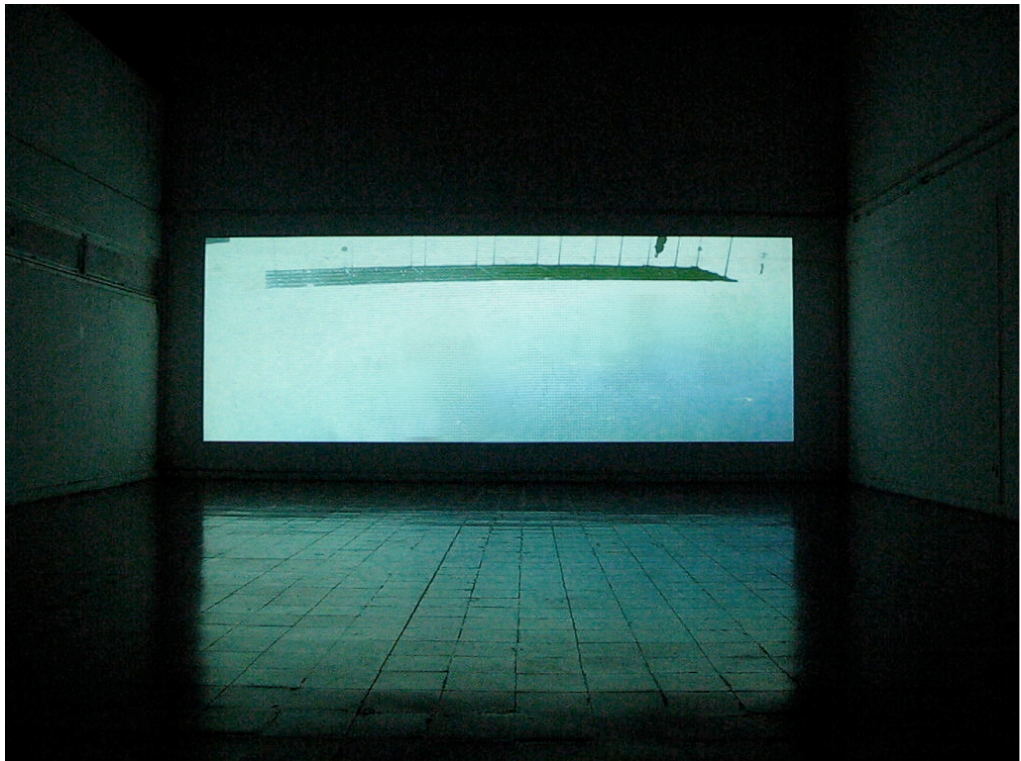
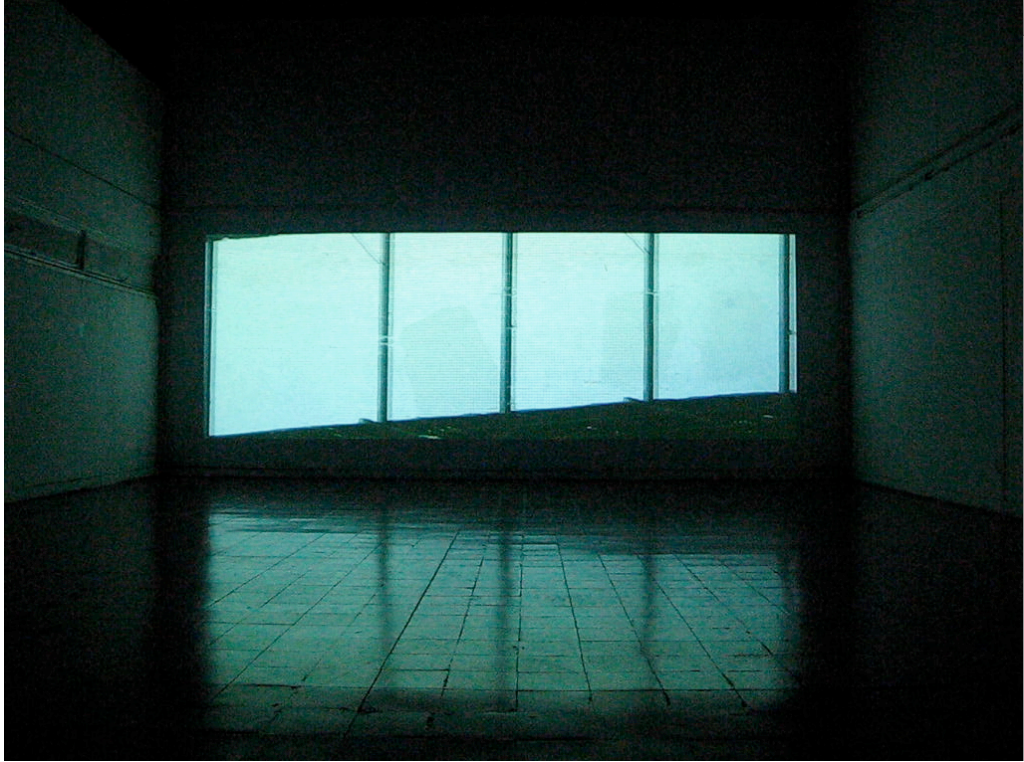
MACRO trata una relación de elementos tangibles-intangibles, naturales-artificiales, en relación la disolución de los límites de lo narrativo y el carácter cambiante de los espacios respecto de la luz y los puntos de vista, en relaciones de espacios vacíos, invertidos o sin escala: es descripción, una presentación directa del tiempo, o mas bien, de diferentes tiempos.

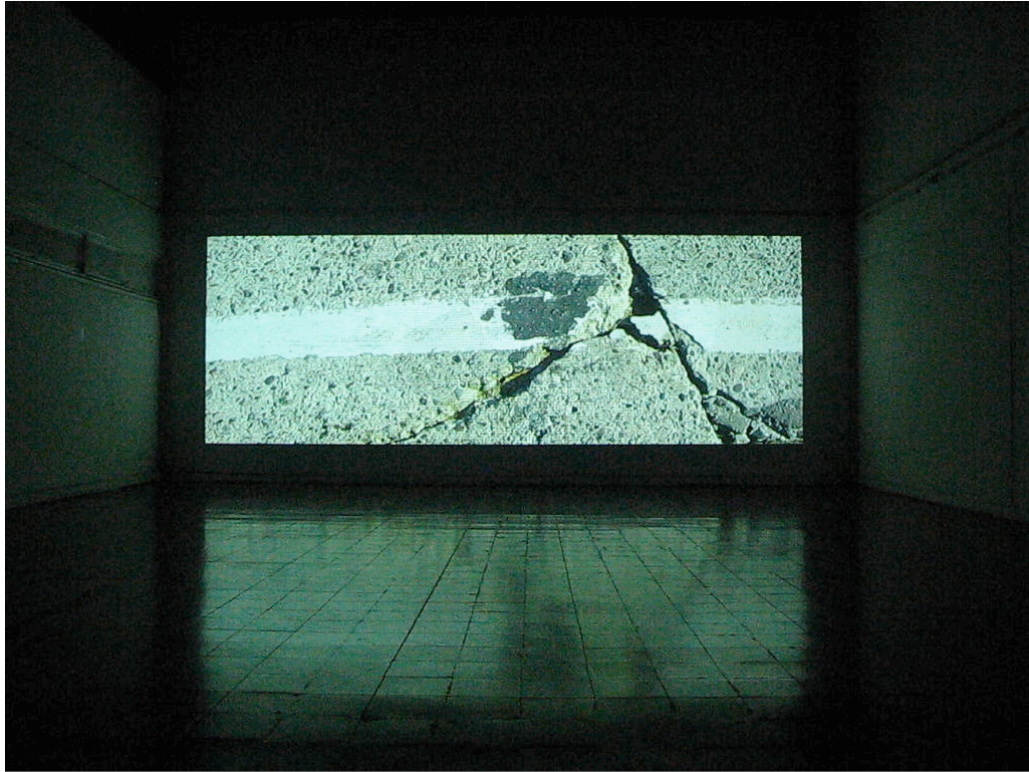
El ritmo es importante, toma como referencia una suerte de tránsito discontinuo por la ciudad, desde la idea de puntos de atención del caminante, donde “no hay ninguna necesidad de invocar una trascendencia. En la trivialidad cotidiana, (...) imagen-movimiento tiende a desaparecer en provecho de situaciones ópticas puras, pero éstas descubren vínculos de un tipo nuevo (...) que colocan a los sentidos emancipados en una relación directa con el tiempo, con el pensamiento”³³. Lo que se ve en el plano no se agota en aquello que se representa visiblemente, sino que tan solo se insinúa algo que tras ese plano se extiende de forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida. El trabajo es una relación de la mirada con lo real, surge del modo de mirar, se relaciona a la organización de la mirada.

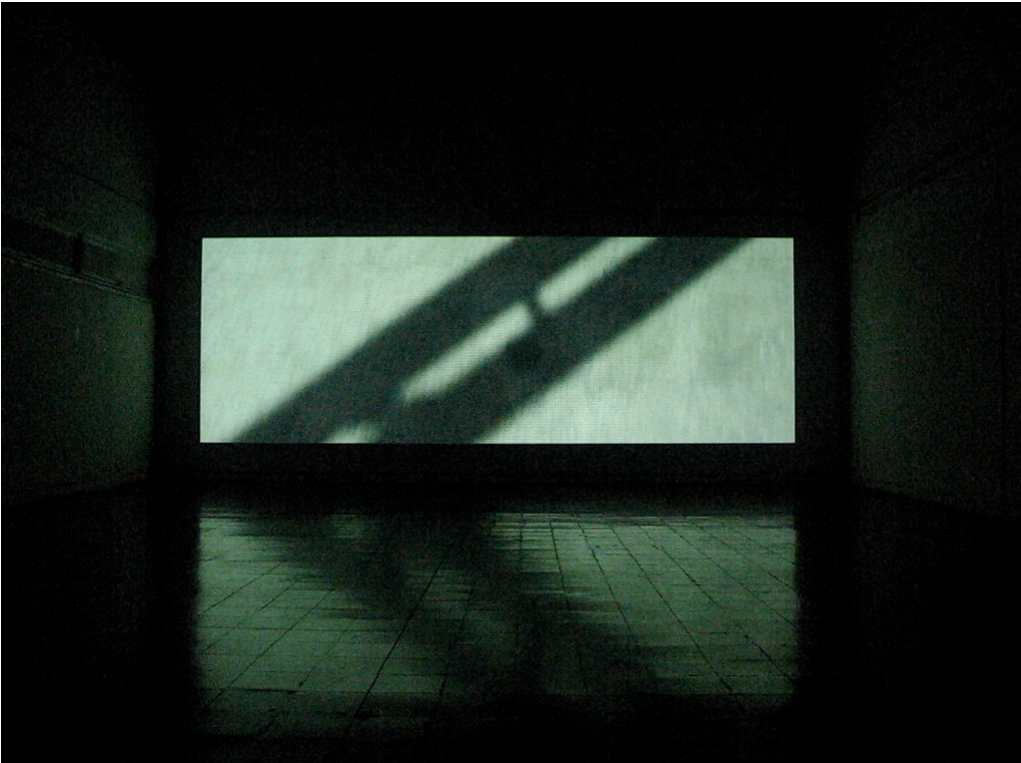
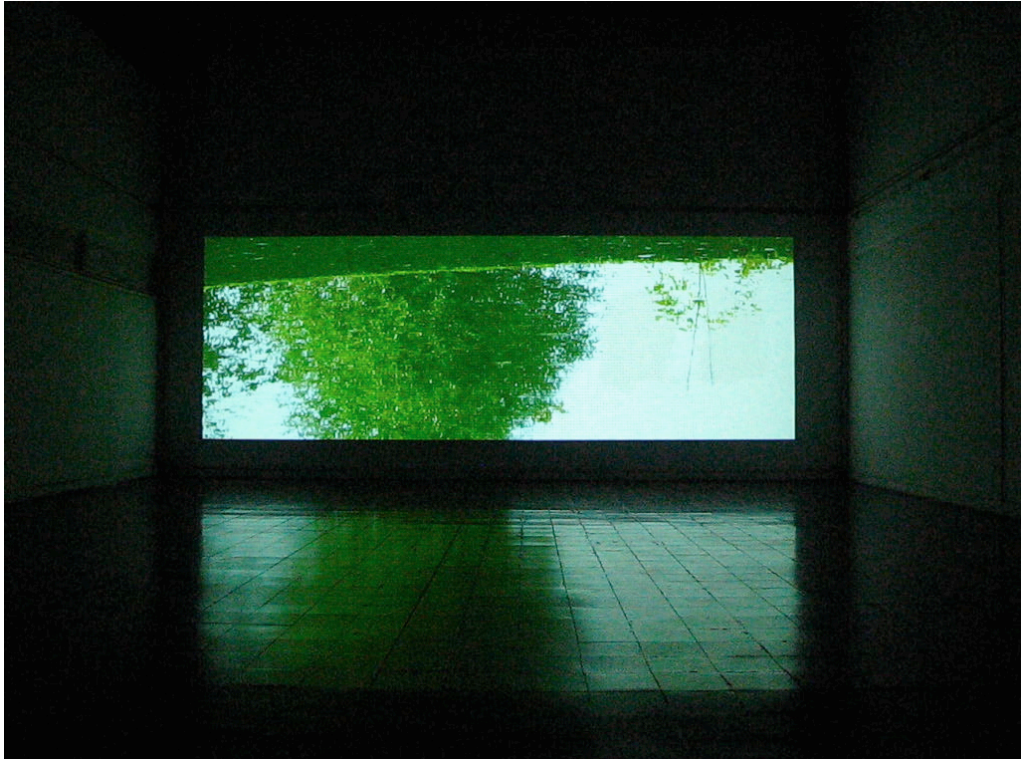
Entendiendo la duración como una forma del tiempo, el trabajo consiste inicialmente en darle duración a la toma fija o un desplazamiento en el espacio que necesita tiempo. Luego se trata de seleccionar clips de video (que tienen en sí una duración) y montarlos (generando una segunda duración). Aquí el medio técnico resulta preciso por cuanto en él se realiza una operación fundamental para lo que busco: “El video es un medio artístico explícitamente basado en el tiempo. La función del aparato subyace en la **grabación de desarrollos temporales** y la **creación de construcciones temporales.**”³⁴, factores que van encadenados desde la experiencia de producción.

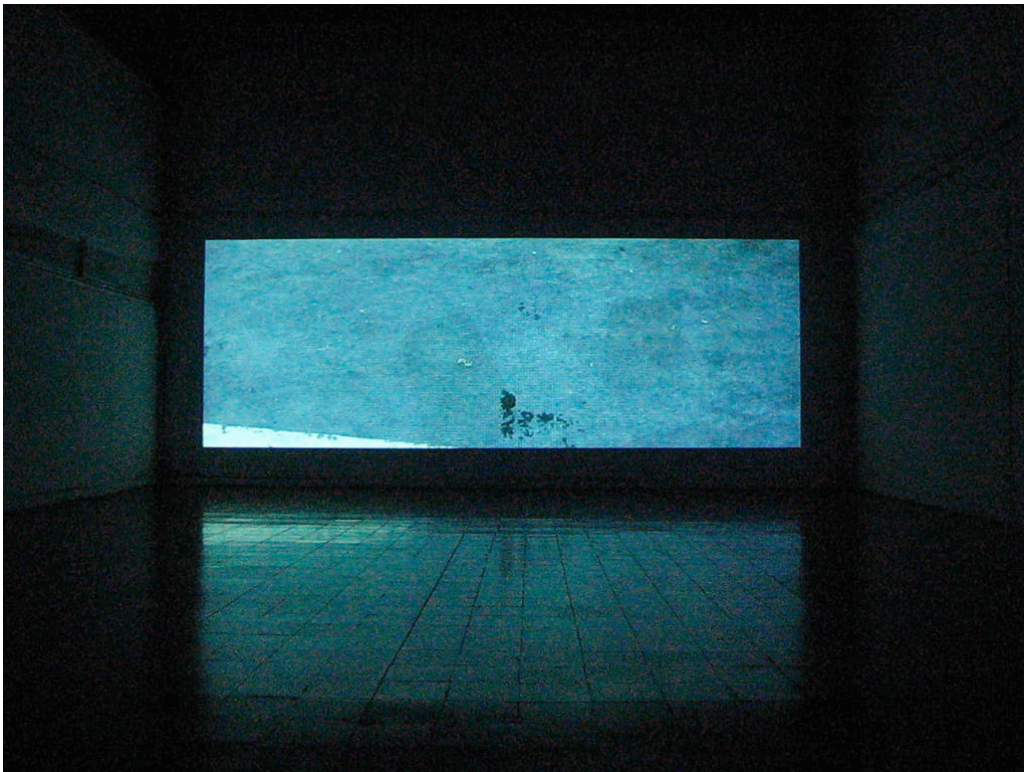
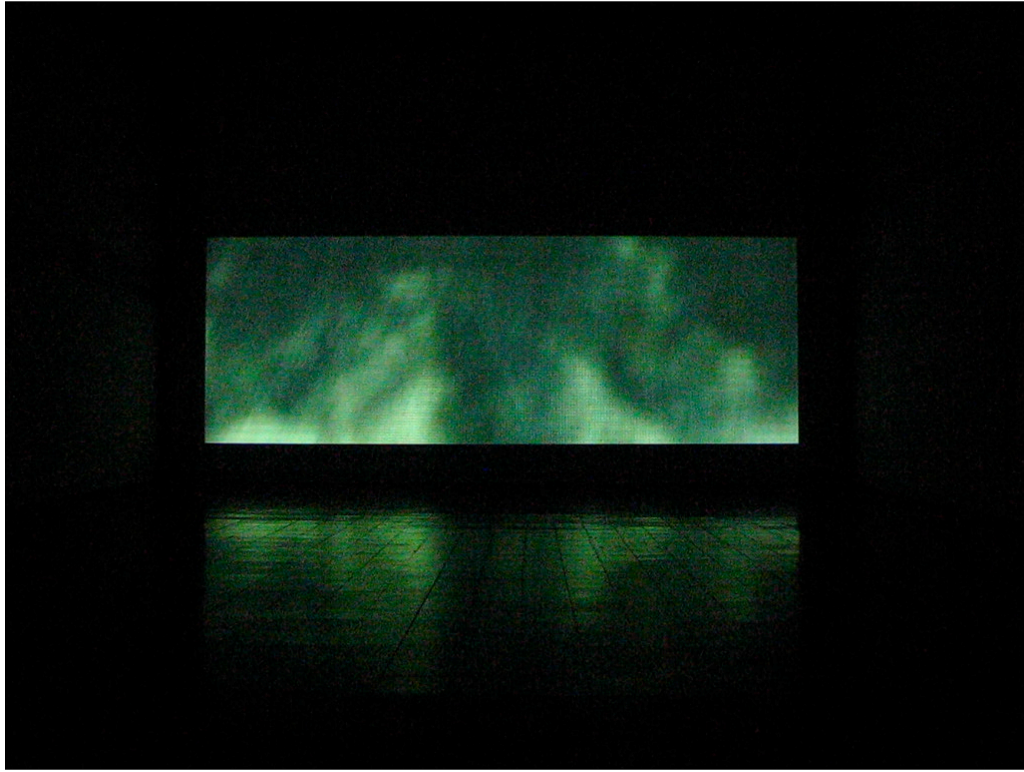
³³ Deleuze, Jacques. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987. p. 32

³⁴ Martín, Silvia. *Videoarte*, Barcelona: Taschen, 2006. p. 17.









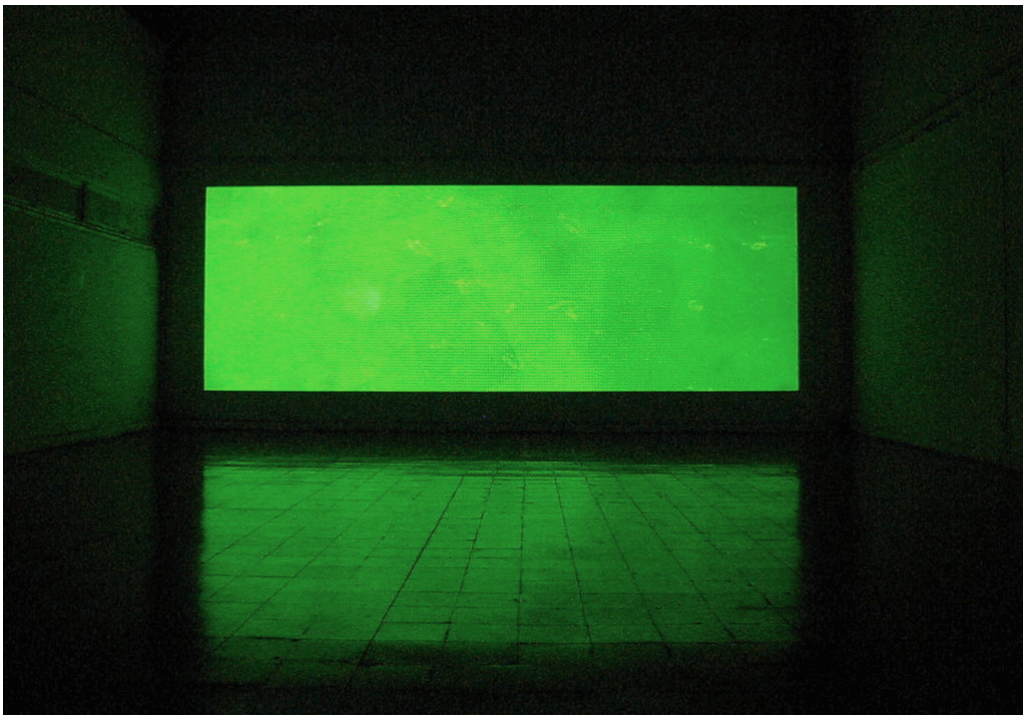
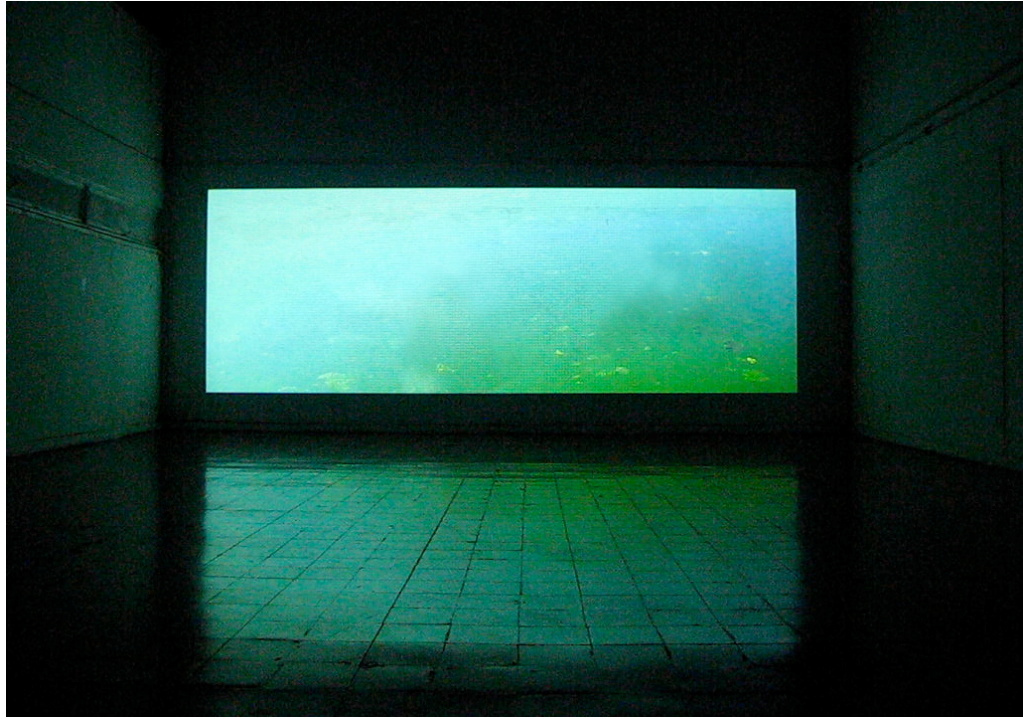


Fig.18. *MACRO*, 2010.
Video proyección, 7 x 3 mt, 5'20', sin audio

Grabación de desarrollos temporales

Previo al trabajo en video como una totalidad única (editada/construida), hay que distinguir y valorar cada una de las partes que lo componen también como totalidad única, con características particulares en su dimensión temporal, que inciden en la lectura del trabajo final, ya montado. Estas partes son los clips de video (unidad básica), tomas o planos inalterados en sus características originales, que se comportan como fragmentos de lo real sacados de su flujo temporal (y de su contexto espacial) original. Son una suerte de corte de una temporalidad que existió en la realidad.

Cada plano de video es un fragmento temporal puro. En línea a la idea de imagen-tiempo desarrollada por Deleuze, en mi trabajo, los planos se caracterizan por tener una temporalidad propia en la que no sucede acción alguna, no hay movimiento dentro de él, o bien movimientos muy sutiles, casi imperceptibles. El movimiento es completamente secundario. Como se señaló anteriormente, darle una duración al plano viene de la idea de indagar en un tiempo inserto en la observación, al realizar la toma, como un acercamiento al “tiempo de la mirada”, o evidenciando una temporalidad inserta en un recorrido al realizar la captura (puesto que cada vez que me desplazo capturando un video, esta imagen lleva una duración). La duración actúa entonces como forma de tiempo. En ambos casos en el plano se visualiza una intención, cuando se realiza la captura de la imagen.

Dado que el plano tiene una duración que determina el lapso de tiempo en que puede ser observado, la naturaleza de esta duración otorgará diferentes acercamientos al observador, tales como: la posibilidad de mirar superficial y a grandes rasgos la imagen (si la duración es corta), una observación que abarque todos los componentes de la imagen con mayor precisión (si la duración es media) o definitivamente la oportunidad de indagar en cada detalle de la imagen (si es de larga duración). La duración es tiempo contenido en la propia imagen y lo que permite en mayor o menor grado es acaparar la atención del observador, lanzándolo desde eso que reconoce como fragmento del mundo real, a sus propios pensamientos en relación a lo ve.

Creación de construcciones temporales

Para la construcción del video que posteriormente será proyectado, la estrategia es seleccionar y montar (proceso de postproducción sobre el material grabado) varios clips de video (planos) en base a una secuencia: que en el medio audiovisual se refiere a la serie ordenada y continuada de imágenes que en conjunto desarrollan una idea.

La secuencia involucra una construcción temporal, montar un tiempo. Si bien, cada plano contiene una duración propia que lo vincula con la realidad, en el montaje se desvinculan de ella, ya que la secuencia es una temporalidad nueva construida por medio del montaje de diferentes temporalidades (de cada plano).

En el montaje se realiza materialmente la operación por la cual el archivo visual capturado se transforma en unidad, hecha como imagen fragmentaria³⁵. Esta a su vez debe traducirse, ya montada, en una pieza que hace aparecer otra dimensión de la representación. El trabajo es de composición, bajo un sistema de ordenamiento de los datos-imágenes, que acerca en cierto modo al “investigador a un nivel de conocimiento y reflexión sobre los propios datos de experiencia”³⁶. Esta autorreflexión sobre los datos visuales y la visualidad genera una serie de operaciones de intencionalidad³⁷. Lo que está "dentro" de cada plano se enlaza con otros, de forma no lineal. Desde aquí, hay devenir, cambio, pasaje, pero no percepción del tiempo en relación a una narrativa de inicio, desarrollo y final, cuya progresión sólo puede interpretarse de una manera probabilística, colocando al espectador en un estado de incertidumbre que lanza a la deriva de sus pensamientos. Esta clase de imagen trata de un ascenso de situaciones puramente ópticas, que le concede a las imágenes nuevas cualidades.

³⁵ Desde su modo constructivo, en relación a mis trabajos en video, se abre un cuestionamiento sobre la idea de la obra eterna, en el sentido de que su naturaleza de patchwork, como imagen fragmentaria a la que se le pueden seguir uniendo fragmentos indefinidamente. La imagen fragmentaria en este sentido funciona como una cosa una hecha de pedazos. Deleuze lo nombra como “órganos sin cuerpo”, algo ilimitado, al que se puede seguir añadiendo infinitamente. También se puede leer la pragmática del patchwork como fragmentos de heterocronismos, flujos diferenciales, multiplicidad..

³⁶ Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1994. p 267.

³⁷ tomando en cuenta, también, que las elecciones y conjugaciones de estos datos pueden ser transformados y completados por el espectador, actividad formativa y co-creativa que se apoya nuevamente en la percepción de este, a través de la visualización.

Como un poema, la posición de cada palabra, en este caso de cada imagen, es insustituible. Deleuze lo vincula a la noción de imagen del pensamiento, a través de imágenes en constante transformación y “Bill Viola escribe en sus notas en 1980: “Sin comienzo/sin final/sin dirección/sin duración – el video como una mente””³⁸

Se construye una “realidad” nueva, guiada a través del tiempo, la duración y el ritmo. El cineasta Andrei Tarkowsky señala, respecto del realizador, que el “ritmo surge orgánicamente, (...) en correspondencia a su “búsqueda del tiempo”, (...) y se basa desde la experiencia y sensibilidad frente al tiempo, a través del ritmo, y jamás de forma arbitraria ni meramente especulativa.”³⁹En relación al espectador, el ritmo desde la aceleración a la inmovilidad, genera en el observador diferentes animos que guían su lectura del trabajo. Es la construcción de un tiempo propio que se confronta, en la proyección, al tiempo de lo real y a la percepción del tiempo del espectador, así como también al tiempo que este invertirá en la obra, “cuanto tiempo recibirá información visual y cuando decidirá terminar la experiencia”⁴⁰

³⁸ Martín, Silvia. *Videoarte*, Barcelona: Taschen, 2006. p. 6.

³⁹ Tarkovski, Adrei. *Esculpir en el Tiempo*. Madrid: Rialp, 1991. p. 147.

⁴⁰ Martín, Silvia. *Videoarte*, Barcelona: Taschen, 2006. p. 17.

Referencias

En relación al desarrollo temporal del plano de video, hay un trabajo de la artista Carolina Saquel que me interesa particularmente (Fig. 19). En la video proyección *La catástrofe es Amarilla* se presenta un muro cubierto por una enredadera en que el sutil efecto del viento reproduce en la imagen su naturaleza de superficie viva. La artista trata sobre el movimiento en la inmovilidad y propone la experiencia de otra temporalidad.



Fig. 19. Carolina Saquel, *La catástrofe es amarilla*, 2007.
Video proyección, medidas variables.

“En esta especie de camuflaje (confusión de texturas, de materias y de elementos naturales) y de transformación constante, lo que me interesa filmar es el movimiento de las hojas, el paso del viento: ir al detalle de las texturas y de los matices de color, mostrar, en fin, el movimiento que puede tener un muro que se supone inmóvil. Mi propósito es evocar la experiencia de observación y contemplación que podemos experimentar ante un muro, así como el sentimiento de estar delante de una ‘naturaleza’ particular.”⁴¹

El plano es fijo y el movimiento se da dentro de él, sin que ninguna acción suceda. A falta de elementos distractores, la mirada se concentra en descubrir, con la pausa de quien observa directamente esa enredadera, cada detalle, cada elemento en este paño verde. Es observación pura, contemplación libre de significado e interpretación, como el tiempo original de una toma fotográfica, donde sucedían pequeños matices mientras se ajustaba el foco, se programaba el diafragma y se decidía el encuadre. Pura observación.

⁴¹ www.fundacionmiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=228&titulo=La%20catástrofe%20es%20amarilla

En relación a la idea de construcción temporal, interesa reparar en los trabajos de Doug Aitken (Fig. 20) y Runa Islam (Fig. 21), quienes trabajan con multi proyecciones, forzando la “narrativa”, intercalando imágenes disímiles, en su procedencia, tipos de planos, ángulos y acercamientos, desarrollando un tiempo y espacio donde todo confluye. Son trabajos de combinatorias visuales de gran precisión, en los que las imágenes se revelan en partes separadas y dialogantes, con puntos de intersección que imposibilitan una interpretación única y lineal. El tiempo se expande y repliega por medio de estrategias como la fragmentación, la reiteración o la bifurcación. Estos artistas trabajan en base a imágenes de una elevada calidad estética, que suscitan reflexiones inevitables acerca del propio medio audiovisual; de su significado en nuestra época contemporánea y de las cuestiones más profundas ligadas a la percepción del hombre, por medio de imágenes sintéticas que recorren paisajes y lugares que se descubren a través del encuadre de la cámara de video.

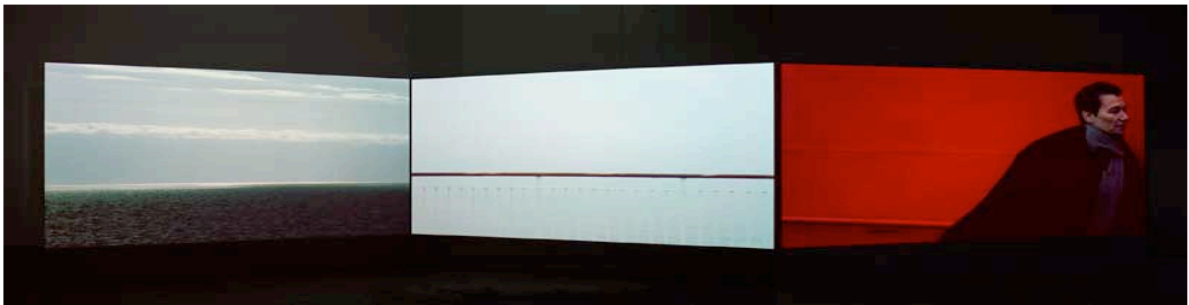


Fig. 20. Runa Islam, *How Far to Faro*, 4, 35 mm
Video proyección, medidas variables.

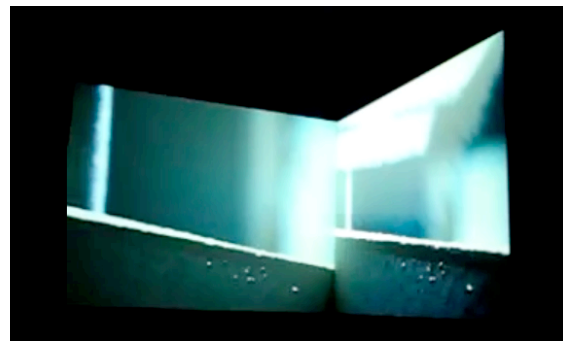
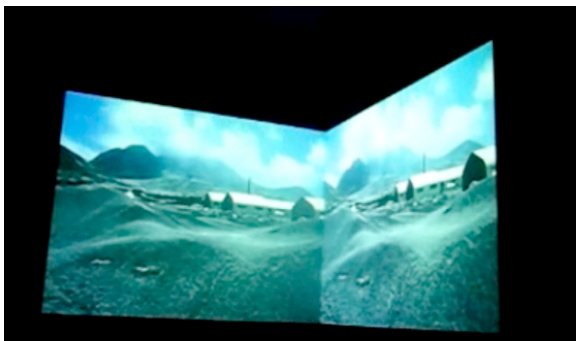


Fig. 21 Doug Aitken, *Eraser*, 2008.
Video proyección, medidas variables.

La lejana montaña se destaca en los ojos de
la libélula

Haiku (anónimo)

CAPÍTULO III

amplificación de la realidad

Dotaciones estructurales, texturas celulares, con las que acostumbran a contar la técnica, la medicina, tienen una afinidad más original con la cámara que un paisaje sentimentalizado o un retrato lleno de espiritualidad. A la vez que la fotografía abre en ese material los aspectos fisiognómicos de *mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo*, suficientemente ocultos e interpretables para haber hallado cobijo en los ensueños de vigilia, pero que ahora, al hacerse *grandes y formulables*, revelan que la diferencia entre técnica y magia es una variable completamente histórica⁴²

“Nuestro paisaje fue modificado el 27 de febrero del 2010, cuando el terremoto ocurrido en Chile deja sus huellas en los muros de una gran cantidad de casas, las que quedan fracturadas exponiendo grietas y cortes. Nuestro paisaje más próximo es quebrado, nuestra visión del paisaje queda marcada por esos quiebres.”⁴³

La cita corresponde a un texto escrito para el libro Cuaderno de Campo, realizado el 2010 en el marco de este Magíster, y para el cual que fue realizado el siguiente trabajo.

⁴² WEIGEL, Sigrid. *El Detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas: sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin*. Boletín de Estética N° 19, marzo 2012. P.26

⁴³ Miguel Cáceres, Bernardita Bertelsen, Isabel González, Patricio Kind, Alberto Cofré y Catalina de la Cruz. *Cuaderno de Campo*. Taller de Proyecto: Pablo Langlois. Magíster Artes Visuales Universidad de Chile. 2011. P.24.

Trabajo comentado: LINEAL

LINEAL es una video proyección monocroma, de 7 x 2 mt, 6, sin audio. Fue construida en base a cuatro planos secuencia frontales en plano de detalle, de 2 minutos aprox. c/u, que recorren dos vistas, de dos grietas en un mismo muro blanco.

Las tomas fueron grabadas con una cámara HD CINEALTA que tiene incorporado un lente con zoom, que permitió un gran acercamiento al muro y capturar en excelente resolución cada detalle. La amplificación extrema hace aparecer el material, las texturas y sombras de la superficie imantada por la luz y la información en bajorrelieve de las fisuras.

En el montaje se genera un recorrido por las grietas, que intercala en vertical /horizontal /vertical /horizontal dos planos de paneo vertical, y dos que recorren la imagen de forma horizontal. Estos planos además fueron ralentizados levemente, como una observación minuciosa, y encadenados mediante fundido, en un ritmo lento y constante, dando como resultado un trabajo de corte sintético, en el que se transita en diferentes direcciones por mínimos elementos, evidenciando como en cada plano la cámara recorre las grietas con la precisión y detenimiento como lo hace el ojo al observar.

Aquí el trabajo, en relación a los anteriores, fue completamente ideado para una visualización a gran formato porque se fundamenta en una relación de tamaño, lo chico en lo grande.

A nivel de composición visual se baso (en otra escala y materialidad) en grabaciones aéreas, más precisamente en tomas cenitales sobre superficies terrestres del norte de Chile (Fig. 22), por cuanto se da una analogía entre desplazamiento en altura por este paisaje terrestre (macro) y el recorrido por grieta desde una gran proximidad (micro), donde surgen similitudes y distancias visuales y conceptuales entre ambos tipos de fragmentos. Imágenes sin referencia ni escala.

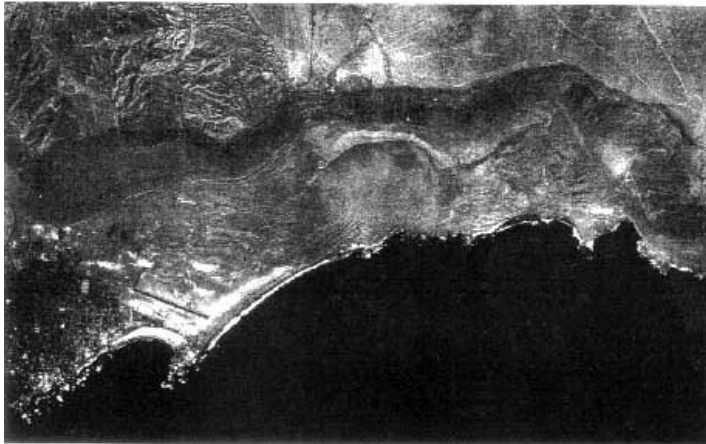


Fig. 22. Fotografía aérea de la costa de la Ciudad de Iquique, Chile.
imagen de archivo

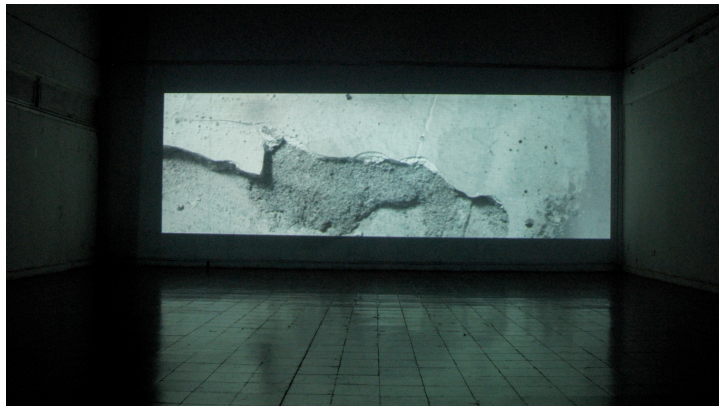
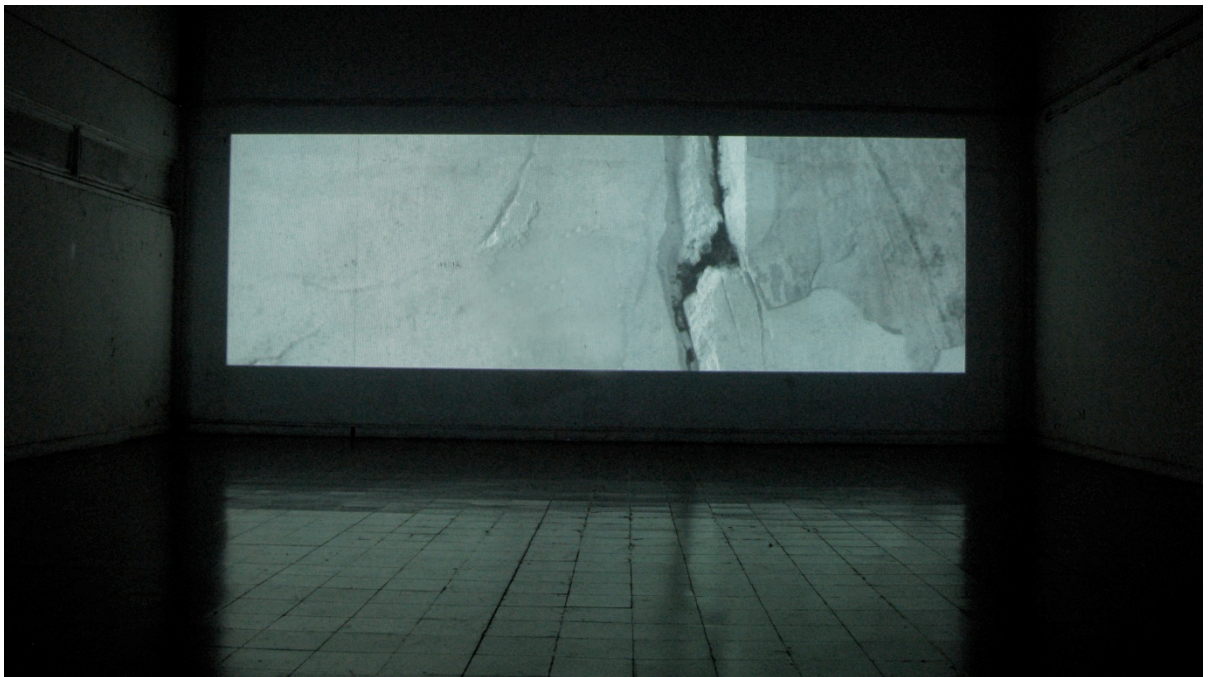
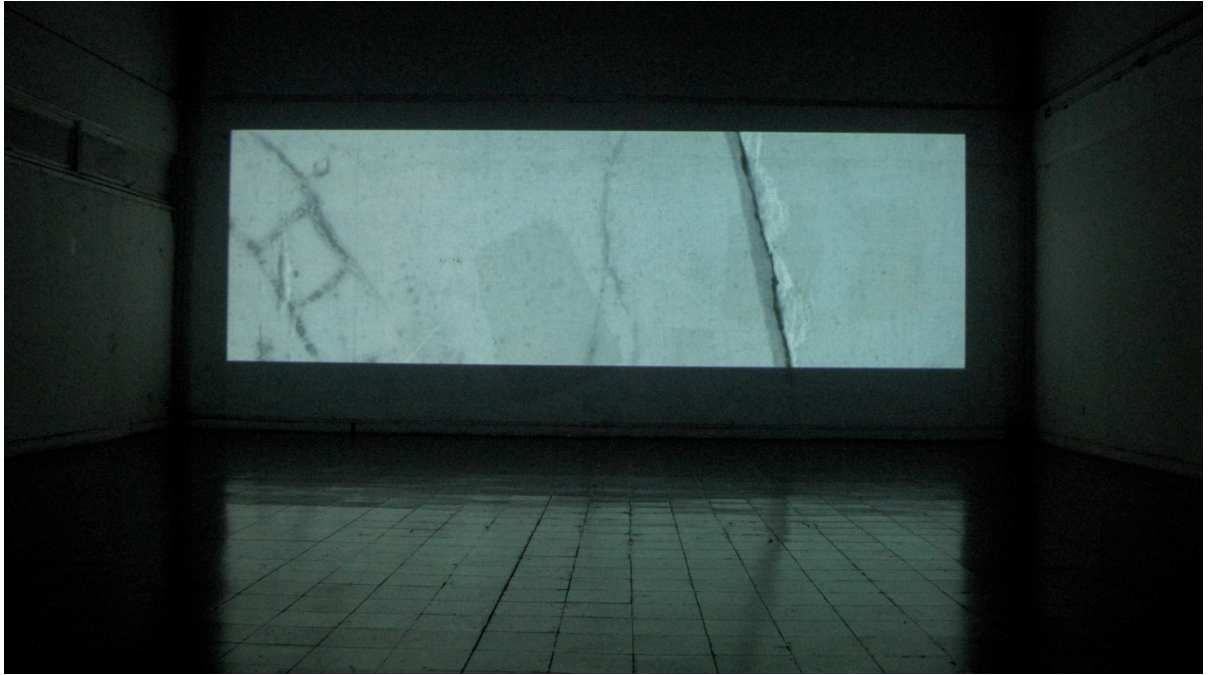


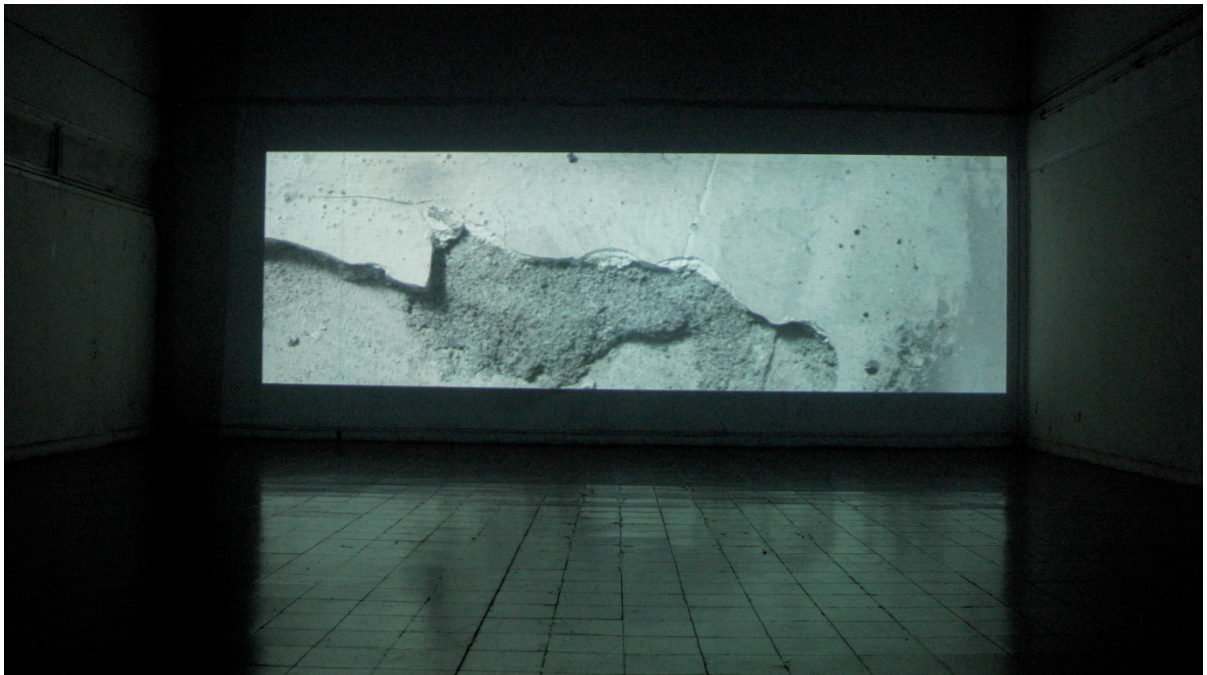
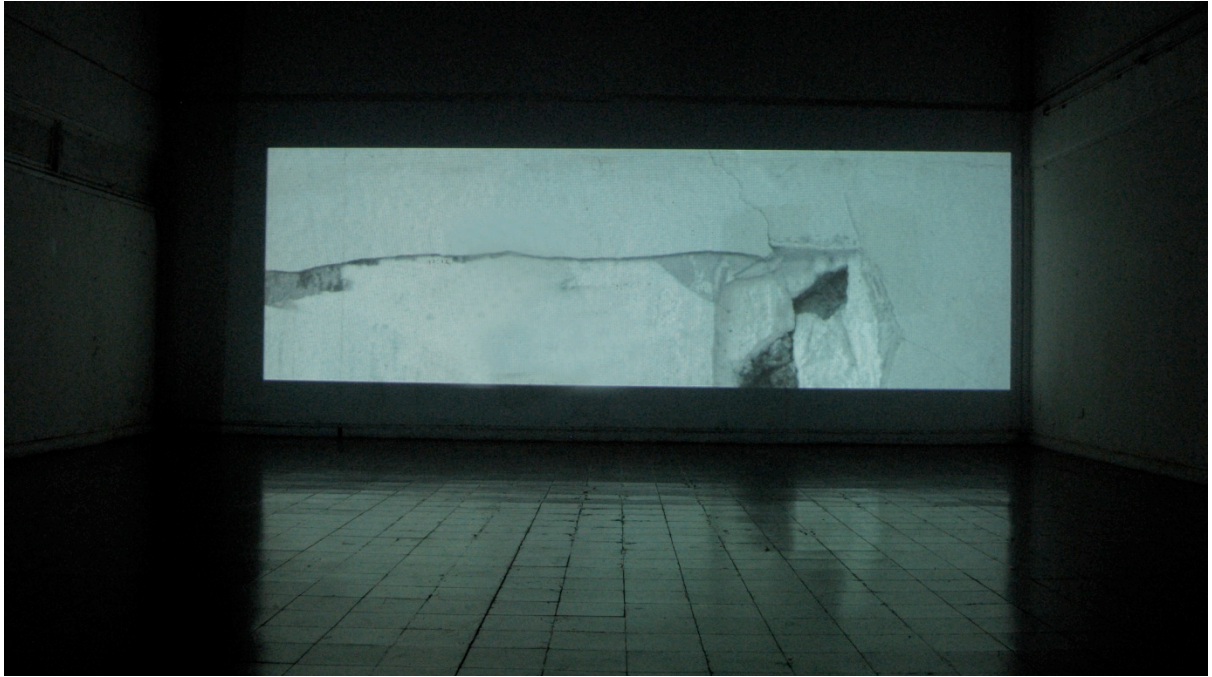
Fig. 23. *LINEAL*

La grieta, huella que a simple vista pasa desapercibida, es un elemento que contiene la ruptura del paisaje que significó el terremoto en Chile el 2010. LINEAL la hace protagonista por cuanto se fundamenta en una operación de visualización donde el macro (del gran formato de la proyección) y el micro (del referente de la imagen capturada) se auto contienen en una relación de reciprocidad dada por el tipo de plano y su ampliación, en el que se ejerce una inversión de las jerarquías de la imagen. En este contexto, resulta interesante el hecho de que a través de la visualización a gran formato y el tipo de acercamiento, la grieta, no pierde su carácter icónico, es decir, su capacidad para relacionarse físicamente con el referente que representa, un muro de concreto, sin embargo si pierde su carácter de registro, de documento por cuanto surgen nuevas relaciones que sobrepasan su iconicidad. Desde ahí, el trabajo construye una mirada que fuerza una forma de observar, y en ese ver, producto de las desproporciones realizadas, la imagen expande su representación hacia otros/nuevos códigos.

Resulta una experiencia de producción que se constituye a partir de dos momentos, determinados por la naturaleza de **imagen aumentada**, y de un trabajo de visualización (posición y acercamiento de la cámara) encuentra sus fundamentos en el **inconsciente óptico**.







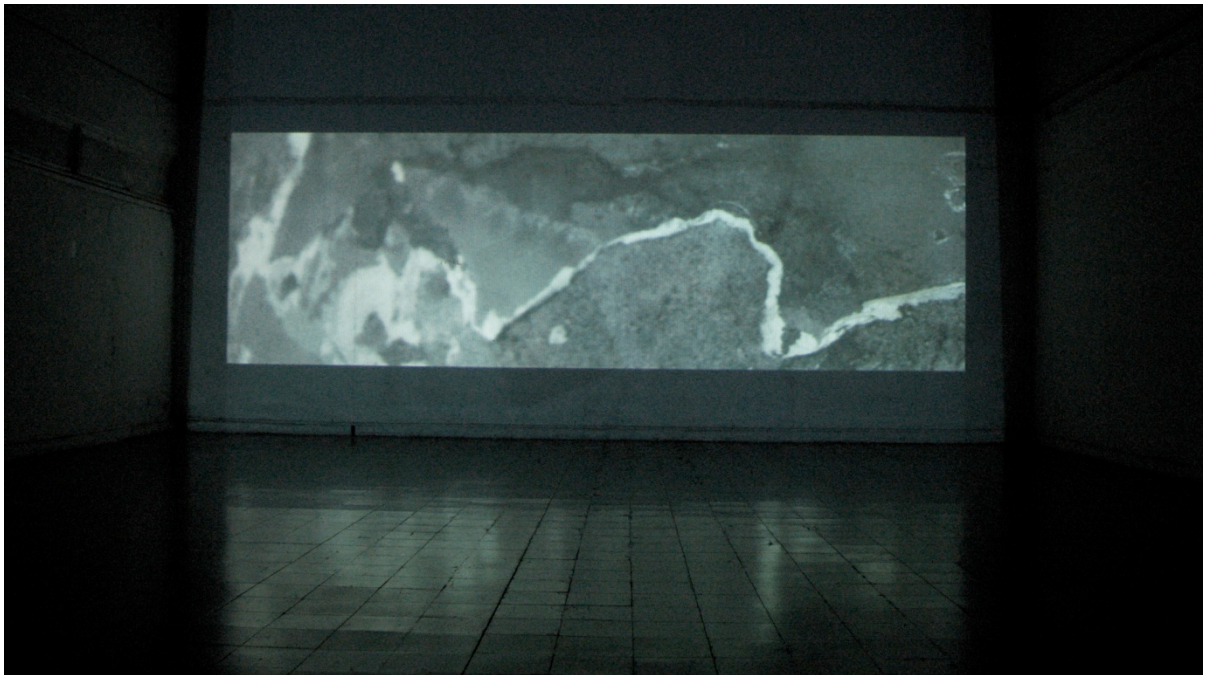
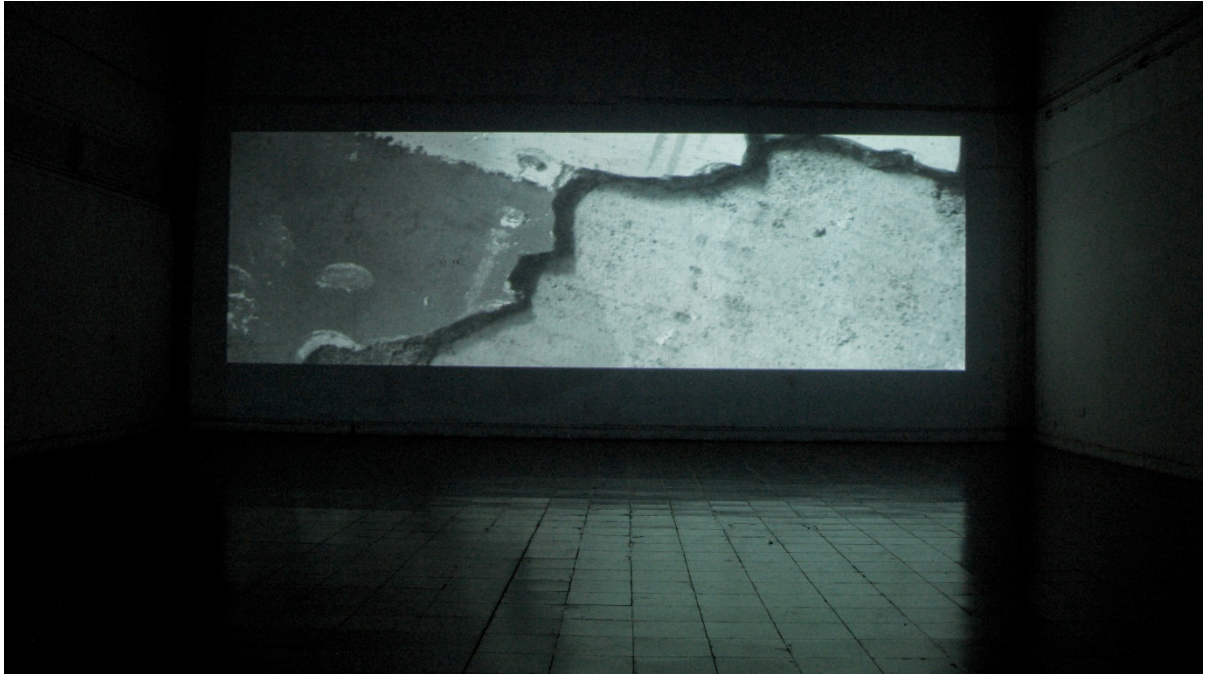


Fig.24. *LINEAL*, 2010.
Video proyección, 7 x 2 mt, 6", sin audio

Imagen aumentada

El proceso de construcción de la video proyección involucra una doble amplificación.

El primer acercamiento a un elemento que en nuestra realidad cotidiana percibimos como pequeño es a través del ojo (el instrumento óptico original, precursor de todos los dispositivos de observación creados por el hombre⁴⁴), que al procesar ondas de luz construye una imagen.

La capacidad de la visión de percibir elementos muy pequeños es enorme. A través de la vista podemos acceder a acontecimientos minúsculos que suceden a nuestro alrededor. Como señala Susan Sontag: “Este otro mundo existe, como de costumbre, dentro de éste.”⁴⁵, sin embargo no tenemos capacidad para registrar esa observación. Es a través de la cámara de video provista de un lente con aumento que se captura y guarda lo observado ya como imagen, en un archivo permanente.

La segunda amplificación, de la imagen resultante de una captura, se logra al ser proyectada. Esta segunda amplificación pasa por llevar algo que en nuestra realidad cotidiana, en nuestra percepción normal percibimos como pequeño a un gran tamaño⁴⁶. El trabajo es sobre una relación de tamaño, propiciando una experiencia física, por cuanto rebasa el campo visual del observador, estableciendo otras conexiones con la imagen por cuanto se rompen las escalas, las proporciones, la relaciones

⁴⁴ El interés por esta clase de imagen aumentada proviene de otros dispositivos ópticos aún más complejos y fascinantes, tiene la capacidad de producir un gran aumento, para aproximarse a lo que a simple vista está muy lejano o es muy chico y no podemos acceder. en los que se producen imágenes que forman parte de nuestro acercamiento a las formas mas desapercibidas del mundo.

A modo de antecedente; mientras el telescopio (1608), en un comienzo conocido como *lente espía*, (del griego τῆλε «lejos» y σκοπέω «ver»), funciona captando la mayor cantidad de luz (radiación electromagnética), para hacer visible objetos lejanos con mucho más detalle, en contraposición, el microscopio (1590) (de micro, pequeño, y scopio, observar) permite observar objetos que son demasiado pequeños para ser vistos a simple vista. De uso cotidiano, el más cercano es la lupa, una lente convergente de corta distancia focal, que desvía la luz incidente de modo que se forma una imagen virtual ampliada del objeto por detrás de esta. Más allá de sus facultades técnicas, todos estos instrumentos ópticos de aumento interesan por los descubrimientos y análisis que conllevan, tales como el hecho de que Galileo en 1609 lo usó para ver a la Luna, el planeta Júpiter y las estrellas, o que los científicos han accedido a las partículas más pequeñas existentes. A través de estos, el ser humano pudo empezar a descubrir y comprender la verdadera naturaleza de los objetos, y lo más importante, pudo acceder a otros mundos, otras realidades. Cambia la perspectiva general del mundo por un acceso por un cambio de tamaño. Sin embargo, el acercamiento a la imagen es personal y no compromete una experiencia física, espacial ni colectiva, lo que lleva a preguntarse sobre los alcances de esta categoría de imágenes en un plano colectivo que involucra un espacio de observación.

⁴⁵ Sontag, Susan. *Sobre la Fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1996. p. 4

⁴⁶ No podríamos señalarlo como un detalle, puesto que en la realidad no existen los detalles, como tampoco lo grande y lo chico, es un tema de percepción respecto de lo socialmente entendido como pequeño.

espaciales, las referencias al mundo real. La imagen, bajo otro ordenamiento de formas en el espacio, pone en cuestión la escala humana y las formas presentadas, con el observador.

Inconsciente óptico

En relación a la percepción de la imagen, para efectos del trabajo analizado, interesan las ideas elaboradas por Walter Benjamin, quien estuvo particularmente interesado en el modo en que los medios técnicos transforman el mundo y nuestra concepción de la realidad. En relación a la fotografía y el cine creía que las posibilidades de reproducción técnica que ofrecían, a través de la mediación de las cámaras, hacían emerger lo que planteo como *Inconsciente óptico*, que revela una relación entre la cámara, la imagen y el observador. Esta hace surgir una experiencia en la que se reemplaza el ojo por la cámara y el comportamiento diferente de lo real ante ésta.

El "inconsciente óptico" se devela en el momento en que la cámara pone más atención en algún aspecto que para la percepción humana normal pasa desapercibido. El hecho de que a través de las técnicas de la fotografía, lo que está en el centro de la descripción no es el medio, como producto del desarrollo técnico, sino la experiencia como un efecto de ese medio, sobre lo que a simple vista no es reconocible y producen otro saber. Se altera la cotidianidad de lo real.

La imagen desde la cámara es distinta de la que observamos sin este aparato, porque en la cámara es un espacio elaborado con consciencia.

“con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. En una ampliación no sólo se trata de aclarar lo que de otra manera no se vería claro, sino que más bien aparecen en ella formaciones estructurales del todo nuevas. [...]. Así es como resulta perceptible que la naturaleza que habla a la cámara no es la misma que la que habla al ojo”.

Walter Benjamin

Referencias

Al hacer esta video proyección deambulé en torno a la idea de la fotografía como pura superficie, revisando la relación o los límites entre la fotografía aérea, y la corriente Land Art, desde la imagen videográfica. En ambos casos la pérdida de las relaciones espaciales (horizonte, arriba, abajo) y el carácter gráfico de los componentes, como una dialéctica de formas provenientes de lo real, entran en otros códigos de representación que alteran nuestra forma de leer la imagen.

En esta línea, me ha interesado el trabajo del cineasta Werner Herzog y el fotógrafo Checo, Josef Koudelka respecto los puntos de vista en los planos de sus imágenes. En su película *Lecciones en la Tiniebla* (Fig. 25), trabaja principalmente en base a tomas aéreas cenitales sobre el territorio devastado por los incendios petroleros en Kuwait, con planos de corte sintético del paisaje, que son tremendamente sugestivos.



Fig.25. Werner Herzog. *Lecciones en la Tiniebla*, 1992.

Desde un viaje aéreo bajo, las tomas a corta distancia del suelo devastado resultan en un trabajo que aunque documental en su guión y su factura, se asocia fácilmente a una ficción del fin del mundo. El tipo de plano hace de la superficie terrestre un vaivén entre lo macro y lo micro en donde a ratos se pierden las referencias y prima una composición abstracta de colores, texturas, luces y sombras.

Por otra parte, el fotógrafo Josef Koudelka, en su serie CAOS (*Chaos*), rompe las referencias espaciales en sus paisajes panorámicos, para elevar la imagen a un estado suspendido en un no-lugar. De este trabajo interesa la capacidad para hacer de la fotografía una imagen que habla por sí misma, a través de texturas y formas. Una huella de camión dejada en la nieve y un pavimento roto, pasan a ser una suerte de ficción de paisaje y un dibujo hecho con líneas (Fig.26).

A través de estas fotografía se pone en evidencia procedimientos fotográficos que problematizan desde la mimesis, el carácter icónico de la imagen del real.

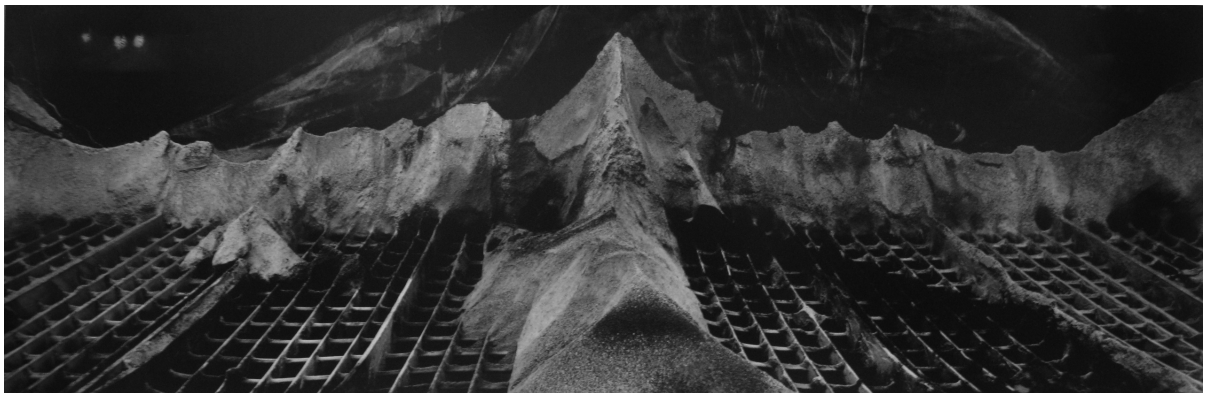
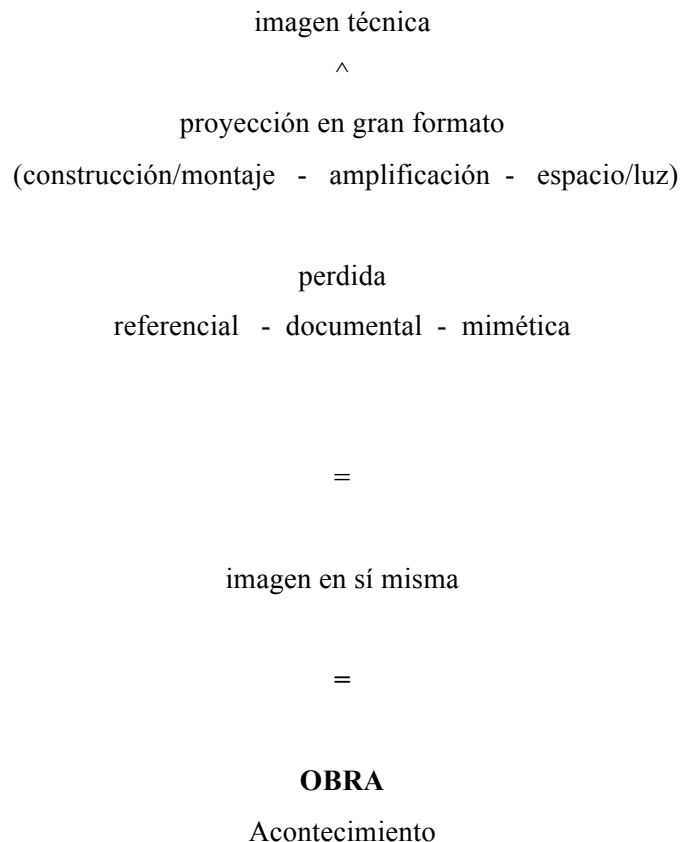


Fig.26. Josef Koudelka, *Serie Chaos*, 1999.
Fotografía análoga

CONCLUSIÓN

A continuación interesa recapitular sobre lo fundamental que se resolvió luego poner en acción ciertas ideas que se proponían en la tesis, respecto de la mimesis en la imagen técnica (desde la representación fotográfica), cuestionando su naturaleza de documento de algo anterior y proyectando su capacidad de expandirse hacia otra discursividad, en una experiencia totalizadora o más que totalizadora, integrada. Luego de diferentes operaciones visuales, se comprueba que mi reflexión da ciertas claves.

Diagrama procedimental y conceptual:



La imagen fotográfica y videográfica constituyen un lenguaje global, transversal a las sociedades y culturas, por cuanto apuntan a elementos que reconocemos, y cuando no, buscamos en ellas un nexo, básicamente porque “sabemos” que contienen lo real⁴⁷, eso que se encuentra en el mundo. Sin embargo estas imágenes solo dan datos, están vacías de significado y de sentido⁴⁸. Desde esta naturaleza indicial, me interesó pensarlas - y utilizarlas - como recurso, como materia.

La estrategia fue tomar esas materias, una selección de pedazos de “lo real” - imágenes extraídas de diferentes lugares - y manipularlas, en sus características visuales, duración y tamaño, y articularlas mediante una construcción/montaje planificada para ser proyectada en gran formato, creando nuevas construcciones en base a lo real, construcciones donde ocurrieron transformaciones totales.

Las video proyecciones realizadas desarrollaron una triada arquitectónica (condiciones de proyección de las imágenes), tecnológica (producción, edición y transmisión de las imágenes) y discursiva (montaje) que se desentiende, en gran medida, de los problemas específicos de la fotografía y el video. Surgió el espacio de instalación de la imagen, lugar que pasó a formar parte del trabajo visual, y propició una experiencia espacial de/con la imagen. Visualicé que existen tantas versiones de cada trabajo como espacios en los que sean proyectados, y en cada uno será único. Cambia el lugar y es otro, porque el lugar donde ocurre la imagen se hace protagonista por deficiencia, es una clave silenciosa que desde la oscuridad no resalta y sin embargo es condición para la existencia de cada trabajo.

Junto con el espacio cerrado donde ocurren las video proyecciones, el tamaño de la imagen fue factor de absoluta importancia. El tamaño expande la imagen para hacerla entrar en una dimensión de lectura que involucra la propia escala del observador, poniendo en juego diferentes instancias enunciativas, figurativas y perceptivas de éstas. En la amplificación entendí que el hecho de que la secuencia construida nos conecte con una imagen que podríamos encontrar en el mundo, no significa que se constituya como “documento”, por el contrario, en la transformación de tamaño los lugares representados pierden su referencialidad y pasan a ser imagen pura, entran en la dimensión estética, donde se encuentran los valores plásticos de la imagen. Esto es interesante y difícil, porque la misma

⁴⁷ (dejo fuera la discusión sobre la veracidad de su contenido, perteneciente a la problemática análoga/digital)

⁴⁸ Vacuidad presta a ser llenada por cada observador.

imagen en un formato reducido es otra y no logra una metamorfosis que la libere de su referencia, y haga aparecer las formas, colores, texturas, que habitan en la imagen de lo real. Además, en la medida que los trabajos se construyen en base a múltiples imágenes, este sucede como un campo de fuerzas, y como acontecimiento en el que se ejercen encuentros efímeros donde se infiltran aperturas, resonancias, evocaciones que introducen una visión del mundo única.

El fotógrafo André Kertész pensaba que lo visible es legible, que el mundo está hecho de signos a descifrar y formas a significar, que no siempre son palabras, sino ideogramas, pictogramas, fotografías, donde ver también es leer, y este leer, siempre una experiencia. Hace mucho que esta idea ronda. Resulta interesante pensar que en los trabajos que he desarrollado, la lectura de la imagen, es una lectura sin narrativa, sin significado ni enseñanza, sino otra, prosaica, abstracta, fruto de una experiencia en la que entran a jugar la mirada, el pensamiento, la memoria. Trabajos abiertos a tantas lecturas como personas accedan a ellos.

Finalmente puedo decir que esta investigación visual, que se ha respaldado teóricamente, ha resultado en un descubrimiento que más que cerrar un ciclo, se abre a nuevas exploraciones, con una base consciente y un saber que se proyecta.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía mínima

- BENJAMIN, Walter. Breve historia de la fotografía. Madrid: Casimiro libros, 2011.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1987.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el Tiempo*. Madrid: Rialp, 1991.
- MARTIN, Silvia. *VIDEOARTE*, Barcelona: Taschen, 2006.
- MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal, 1994.
- DIDI – HUBERMAN, GEORGES. *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997.

Bibliografía complementaria

- SONTAG, Susan. *Sobre la Fotografía*, Barcelona: Edhasa, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolás. *Postproducción*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007
- FONTCUBERTA, Joan. *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BERGER, John y MOHR, Jean. *Otra Manera de Contar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- BORGES Jorge Luis. *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé, 2001.
- BAQUÉ, Dominique. *La Fotografía Plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1994.
- GONZÁLEZ, Valeria y Sánchez, Julio, textos. MESSING, Laura, fotografías, *La construcción social del espacio*. Buenos Aires: Isidro Miranda, 2005.
- ROSELL, Quim. *Después de: rehacer paisajes*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Revistas y catálogos

VÁSQUEZ, Adolfo 2008. *Mal de Archivo e historia de la mirada; La fotografía como modo de certificar la experiencia*” en La fotografía y las formas del olvido, Revista de Arte Contemporáneo Heterogénesis N° 55-56.

WEIGEL, Sigrid. *El Detalle en las imágenes fotográficas y cinematográficas: sobre la significación de la historia de los medios para la teoría de la cultura de Walter Benjamin*. Boletín de Estética N° 19, marzo 2012

FRUTOS, Francisco Javier. *Historietas mágicas: orígenes del relato gráfico y proyección de imágenes en Diálogos de la comunicación* N° 78. Revista académica de la federación latinoamericana de facultades de comunicación social. Enero – julio 2009.

Miguel Cáceres, Bernardita Bertelsen, Isabel González, Patricio Kind, Alberto Cofré y Catalina de la Cruz. *Cuaderno de Campo*. Taller de Proyecto: Pablo Langlois. Magíster Artes Visuales Universidad de Chile. 2011

KOUDELKA, Josef, *CHAOS*. Londres: Phaidon, 1999.

Otros textos

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española. Madrid: Espasa Calpe, 1997.

P. Web

www.fundacionmiro-bcn.org/exposicio.php?idioma=6&exposicio=228&titulo=La%20catástrofe%20es%20amarilla