



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES

Del futuro devienen instantes álgidos

Daniela Canales López

Memoria de Obra para optar al Grado de
Magíster en Investigación y Creación Fotográfica

Profesora Guía: Camila Estrella

Santiago, Chile
Enero, 2022.

a mi familia, a mis amigas y a mis gatos Dante y Santino

INDICE

Introducción	4
Imágenes de obras	8
Superficies significativas, las palabras como imagen	26
Naturaleza interrogativa.....	32
Contradicciones: cuando el texto niega la imagen.....	35
El carácter violento de la predicción.....	38
Palabra y objeto.....	40
Variaciones del olvido.....	44
Publicación.....	46
Perspectivas de un acontecimiento futuro	49
El agua y el sueño.....	53
Lo sublime en el desastre natural.....	55
El concepto de equivalencia.....	60
La imagen vertical.....	63
Evidencias sensibles	69
El vidrio como desilusión.....	76
Detener la respiración: el tiempo en la fotografía estenopeica.....	86
Palabras al cierre	92
Bibliografía	96

Introducción

Desde hace varios años la fotografía se ha transformado en el principal soporte de mi producción de obra. Esto, por tratarse del medio que me ha permitido producir imágenes a partir de la operación de *captura* de parte de la realidad y utilizando un dispositivo específico para ello: la cámara fotográfica. A lo largo del tiempo, he transitado por esta técnica y explorado algunos de sus variados formatos: digital, análoga y estenopeica. Mi formación en artes visuales me ha permitido profundizar ampliamente en las particularidades técnicas de estos distintos formatos, dando paso a un trabajo que combina fotografía e instalación, pero siempre con el enfoque en la imagen fotográfica.

Las problemáticas desarrolladas en esta investigación están orientadas a generar un entendimiento del medio a través de temáticas que van desde lo más interno y particular –como los sueños– hasta algo más amplio y general o que acontece diariamente –como el futuro incierto–. Ambas son cuestiones difíciles de fotografiar, pero con el tiempo he logrado definir ciertas decisiones, metáforas y símbolos que me permiten hacer referencia a estas. Los imprevistos, las expectativas y la desilusión son sentimientos que forman parte de la propia esencia de la fotografía como fenómeno técnico, y por ende también del instante en que se dispara con la cámara; el cual entiendo en mi quehacer como un momento preciso, que guarda un

sinfín de intenciones que permiten que una fotografía se convierta en una imagen significativa.

Esta memoria de obra está dividida en tres capítulos que han sido destinados a los principales lineamientos de mi investigación. En el primero se desarrolla la relación entre las palabras y la imagen, que hace referencia a las obras que incluyen texto dentro de la fotografía o de los objetos; el segundo capítulo está destinado a un análisis sobre el carácter sublime del acontecimiento futuro; y luego, el tercero sitúa mi obra en el contexto artístico particular en el que esta se desarrolla, que finaliza con un análisis de las materialidades y el carácter instalatorio de mi obra.

Para un mejor entendimiento del lector, incluí a continuación una pequeña descripción de las obras que se analizarán en las páginas siguientes y posteriormente el registro fotográfico de cada una de ellas, para luego proceder al análisis.

La obra *Otras mareas también suben* (2019) consistió en una representación a escala del oleaje marino, configurada a través de una gran imagen armada con fotografías digitales e impresa en un rollo de papel (de terminación mate) de 1,5 metros de ancho y 50 metros de largo. Esta larga fotografía fue montada colgando por la mitad desde una estructura adosada al techo, mientras el resto del material se pliega en el suelo.

La marea ha subido tanto (2017), son seis fotografías estenopeicas de oleaje marino montadas sobre vidrio translúcido, las fotografías se mezclan entre ellas gracias a la transparencia del material formando una sola imagen continua.

Trema (2017), consistió en una fotografía estenopeica de Santiago sobre vidrio, el que estaba apoyado en el suelo con una inclinación de 45 grados sujeto desde el techo con un hilo delgado.

El punto exacto del dolor II (2016), es una fotografía rotundamente vertical en que la parte inferior aparece un cuchillo de lanzamiento escrito y se refleja en un espejo instalado en el suelo, la fotografía cuelga desde una estructura construida para sostenerla.

El punto exacto de dolor (2016), trata de tres ejercicios visuales que combinaban fotografía, texto y objetos. La primera parte consistió en una serie de fotografías de cuchillos de caza fotografiados junto a un fragmento del horóscopo, a su lado una figura de yeso que tenía tallado en su superficie el texto completo, para luego finalizar con un bloque de vidrios también tallado a mano junto a un cuchillo de lanzamiento escrito en uno de sus relieves.

Variaciones del olvido (2014), seis fotografías que registran las intervenciones sobre un papel recortado del horóscopo del año 2006.



OTRAS MAREAS TAMBIÉN SUBEN

2019

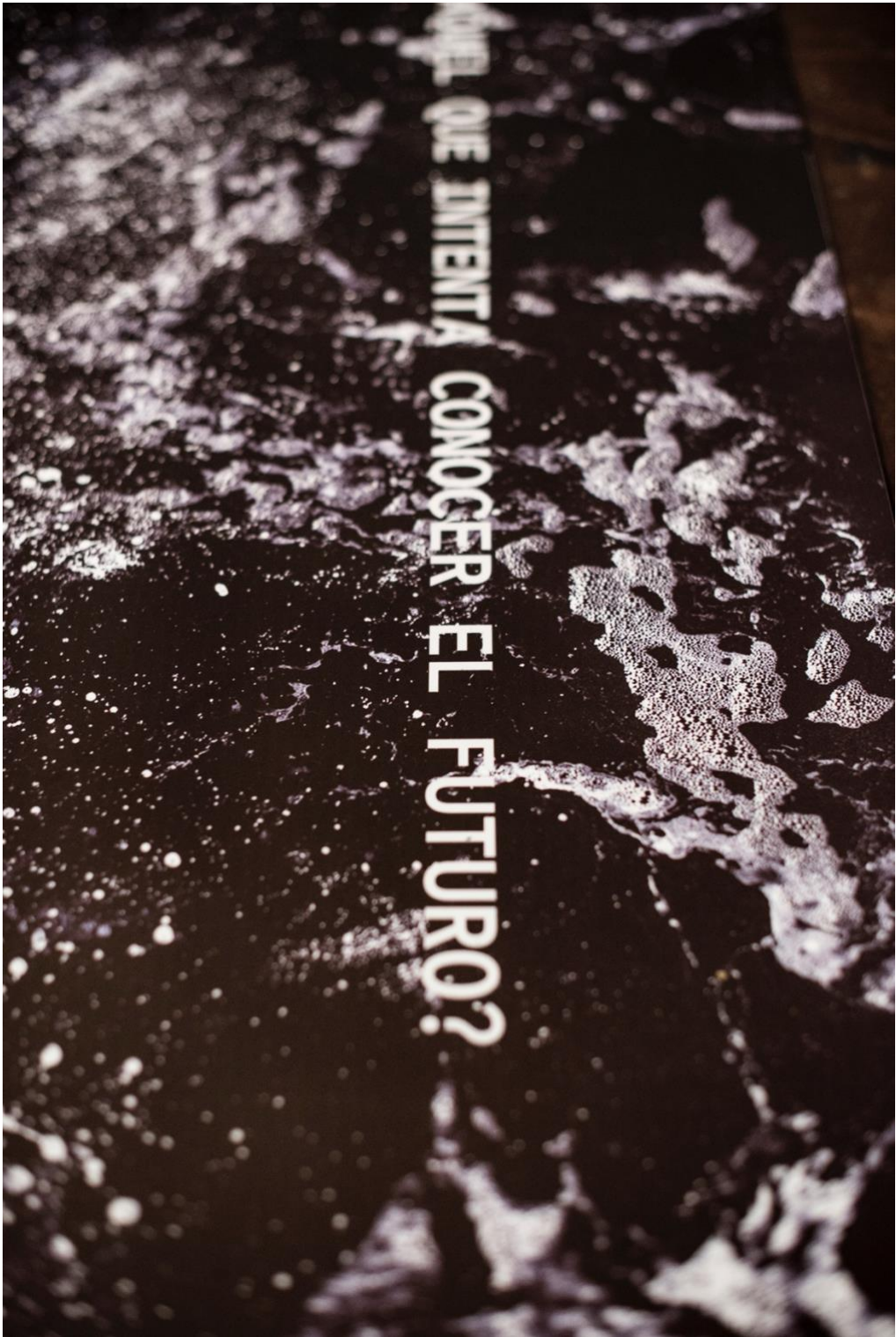
Expuesta en Sala Bicentenario del Centro Cultural Estación Mapocho

Fotografía Instalación

Fotografía digital en papel sintético 50 x 1,50 mt

Medidas instalación 7 x 2 x 7 mt

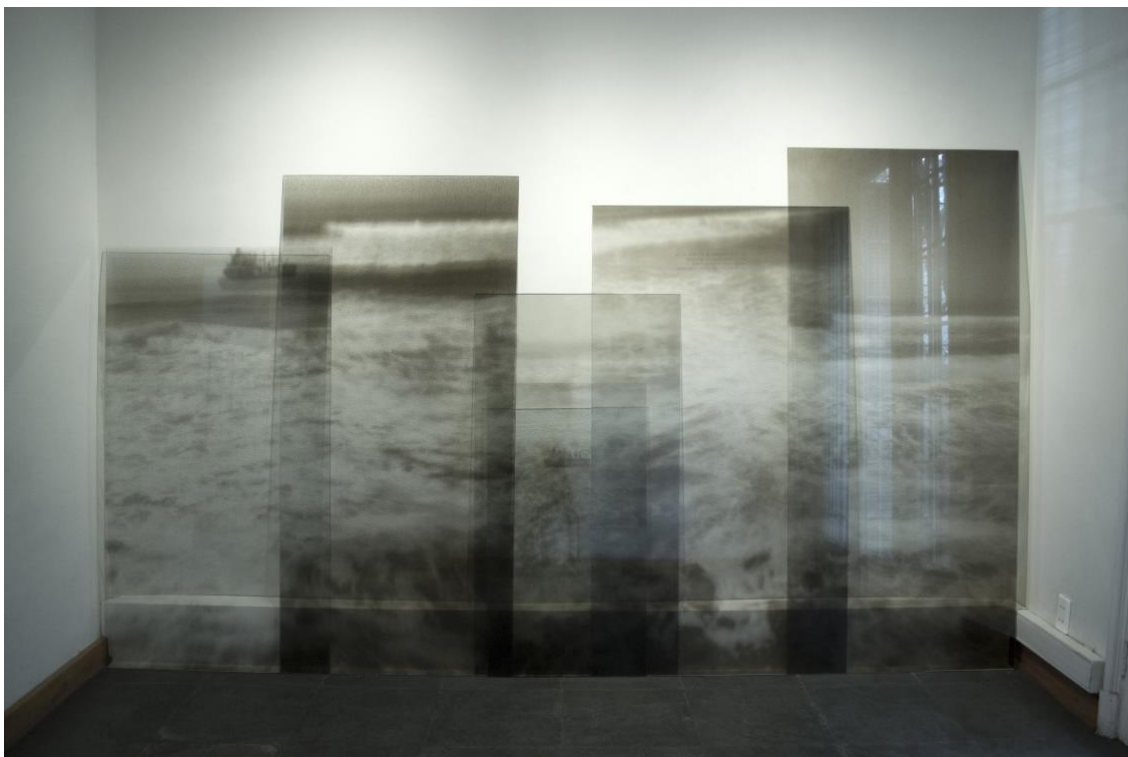








PUBLICACIÓN



LA MAREA HA SUBIDO TANTO

2017

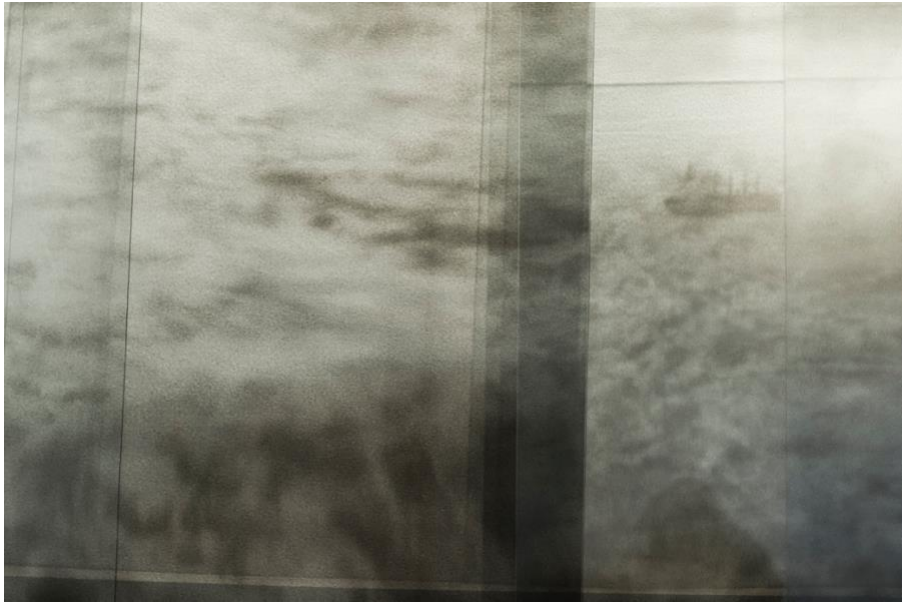
Instalación

Fotografía estenopeica sobre vidrio

Medidas variables

2018 Obra ganadora en la Categoría de Fotografía en los Premios de Arte Joven de La Municipalidad de Santiago







TREMA

2017

Instalación

Fotografía estenopeica sobre vidrio

40x130x200 cm





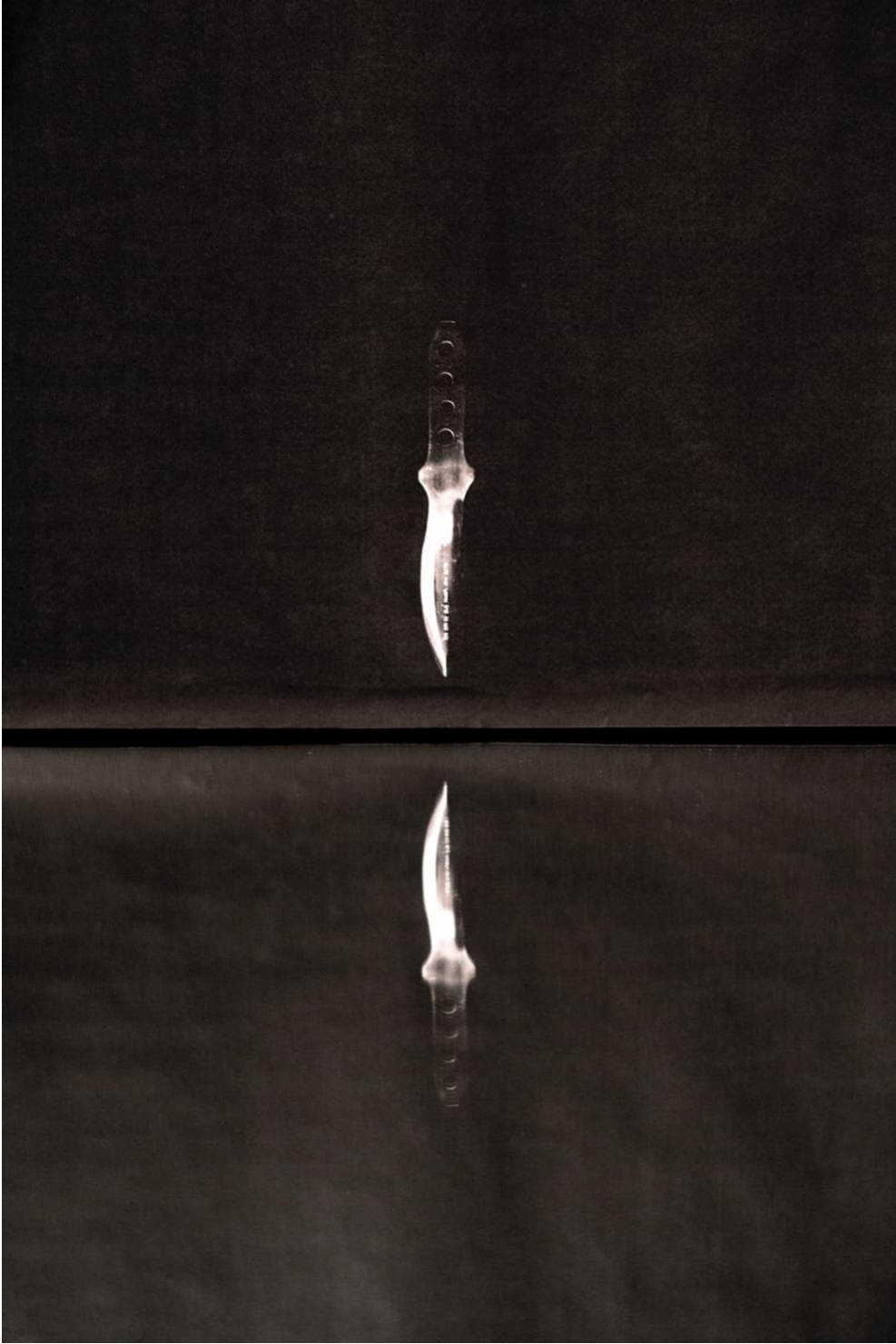
EL PUNTO EXACTO DEL DOLOR II

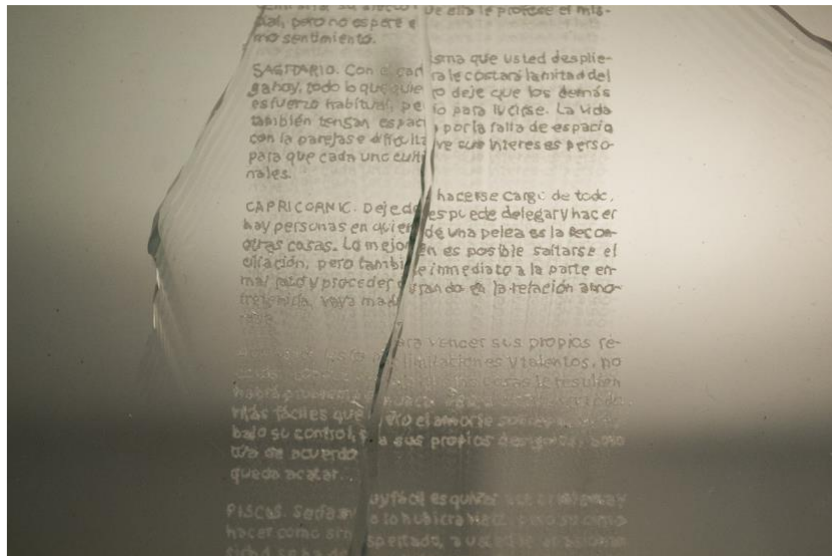
2017

Instalación

Fotografía digital, pvc y espejo.

270x70x230 cm





EL PUNTO EXACTO DEL DOLOR

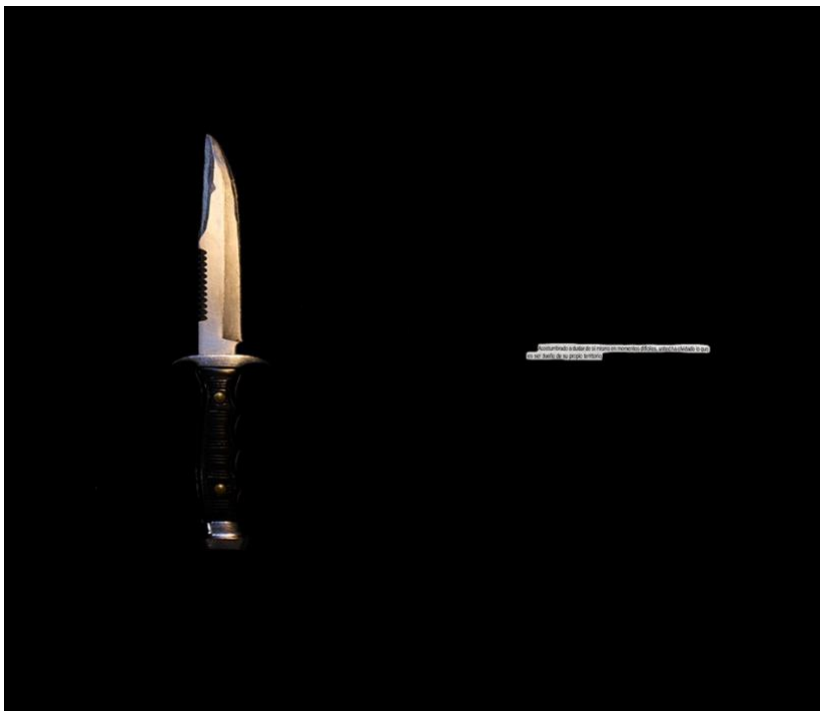
2016

Instalación

Fotografía digital, yeso y vidrio

Medidas variables







VARIACIONES DEL OLVIDO

2014

Intervención sobre papel.

Superficies significativas, las palabras en la imagen

La aproximación a la relación imagen-texto devela una complejidad en su correspondencia que muchas veces es abstracta, sin embargo, es posible entender esta relación como una unidad desde la cual se construyen infinitos vínculos. En mi obra la relación entre las palabras y las imágenes se ha vuelto un eje central en la forma de construir mi discurso, y es por eso que en este capítulo abordaré la conexión de ambos en tres de mis obras: *Otras mareas también suben*, *El punto exacto del dolor* y *Variaciones del olvido*.

La creación de imágenes por parte del ser humano proviene de tiempos milenarios; las representaciones figurativas del arte rupestre realizadas en cavernas se remontan a 32 mil años atrás aproximadamente. El hombre del Paleolítico representaba figurativamente su entorno como una forma de comunicación en el tiempo, es decir, para transmitir mensajes desde un pasado hacia un futuro¹, y ese traspaso de información sigue resultando más efectivo que el mismo lenguaje escrito. Ciertos tipos de dibujos y pinturas encontradas en cuevas dan cuenta de la importancia del fuego y la proyección de las sombras sobre el muro provocadas por

¹ Información extraída del Documental *Cave of Forgotten Dreams* del director Werner Herzog. La cueva francesa de *Chauvet* fue descubierta en 1994 con más de 400 pinturas de arte rupestre de más de 32 mil años de antigüedad.

una fuente de luz, idea que se refuerza en el hecho de que esas primeras representaciones encontradas sean muros blancos con sombras negras². También es conocido el mito de *La doncella Corintia* que refiere a la creación de la pintura en la Grecia del siglo VII a.C.: en la Kora, en la última noche con su joven amante, la doncella dibuja con un carboncillo la sombra de este proyectada por la luz de una vela en el muro, para así no olvidar nunca su imagen.

Dos hitos dieron continuación a lo anterior, la invención de la escritura lineal, que se ha definido aproximadamente hacia la última mitad del segundo milenio A.C.³ y es considerado uno de los hitos más importantes de la civilización humana, y la fotografía, que desde su creación cambió la manera de representar y entender el mundo, transformándose con el tiempo en un lenguaje propio con una gran responsabilidad en la producción de imágenes. Desde ahí ha sido largamente analizada en sus distintas perspectivas, considerando tanto sus aspectos técnicos, estéticos y filosóficos.

El filósofo checo-brasileño Vilém Flusser (1920-1991) en su texto *Hacia una Filosofía de la Fotografía* (1990) reflexiona sobre el tránsito de la imagen manual hacia la imagen técnica fotográfica, y sobre cómo esta se transformaría en un hito lingüístico incluso más trascendental que la propia escritura.

² Referencia en documental.

³ La escritura lineal es la escritura más antigua del mundo, su data es de 4 milenios atrás.

Desde que el ser humano comenzó a crear imágenes estas han producido de manera prolífera, hasta constituir parte fundamental de nuestro cotidiano, la dificultad para definir a la imagen nos lleva necesariamente a un cuestionamiento más bien ontológico de su esencia. Vilém Flusser se refiere a las imágenes como *superficies significativas*, es decir, éstas serían algo que tiene un sentido independiente al ser, que al abstraerse a un plano de dos dimensiones se vuelve imaginable para un otro. Ese algo sería también una imagen imaginada. La imaginación sería «la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente.» (Flusser, 1990, p.11).

Siguiendo a Flusser, toda la significación que rodea a una imagen estaría condicionada por dos intenciones: «la manifiesta por la imagen misma, y la manifiesta en el espectador» (Flusser, 1990, p.11), pues en el momento en que esta se *registra*⁴, surge un conjunto de símbolos connotativos que están sujetos a infinitas interpretaciones y significaciones, contenidas en una dimensión temporal. El autor Emmanuel Alloa en su libro *Pensar la imagen* (2020) se refiere al tiempo de contemplación que la imagen, en su materialidad, envuelve a la mirada, y dice: «las superficies impenetrables –las imágenes– aspiran al movimiento de los ojos y lo obligan a buscar la fuente de su intranquilidad» (Alloa, 2020, p.13); y, aludiendo a Roland Barthes, considera que la imagen se vuelve subversiva «no cuando asusta,

⁴ El significado de las imágenes estaría en su superficie, y para lograr su comprensión es necesario que el ojo haga el recorrido uniendo esa dimensión abstracta y ese recorrido dependerá de la intención del observador (Flusser, 1990, p.11).

trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*»⁵. En la *pensatividad* de la imagen estaría inmersa la mirada y el tiempo del mirar, junto a todas las manifestaciones y conexiones que se generarían en ese momento.

Para Flusser todo el conjunto de relaciones espacio temporales y el retorno insistente de la mirada es algo propio de la magia, «donde todo se repite y donde todo participa de un contexto pleno de significado» (Flusser, 1990, p.12). Sin embargo, entiende a las imágenes como “traducciones de hechos a situaciones” considerando que en esa traducción siempre podría darse una pérdida de información. El autor propone que las imágenes son las mediadoras entre el hombre y su entorno, en cuanto éstas representan lo que significa una intervención que finalmente resulta en una limitante en su decodificación, ya que el hombre basa su conocimiento en función de ellas sin tener que descifrarlas en su totalidad: «Éste ya no las descifra más, sino que las proyecta hacia el mundo “exterior” sin haberlas descifrado» (Flusser, 1990, p.12). Por su lado Alloa propone una paradoja en relación con la imagen, que «tiene el poder de tocar lo que está ausente, volviendo presente lo que se encuentra distante» (Alloa, 2020, p.15). La imagen pretendería ser aquello que no está presente y el límite se evidenciaría en el olvido, de esta manera el hombre produciría imágenes sin pensar que las produce.

El proceso de evolución cognitiva del hombre y el aprendizaje social permite que a finales del segundo milenio A.C. se cree la escritura lineal, la que según Flusser

⁵ Roland Barthes en *La Cámara Lúcida* citado por Emmanuel Alloa en *Pensar la imagen* (2020).

vendría a ser contraria a la *conciencia mágica*. «La lucha entre la escritura y las imágenes, entre la conciencia histórica y la magia, ha caracterizado toda la historia.» (Flusser, 1990, p.13), al aparecer la escritura nace la *conceptualización* y propone que la creación de la escritura aleja en mayor medida al hombre del mundo, ya que requiere de una mayor abstracción del pensamiento, al mismo tiempo que decodificar un texto significa intentar descubrir la imagen. En otras palabras «los textos son metacódigos de las imágenes» (Flusser, 1990, p.13).

Entonces, parafraseando a Flusser, los textos comienzan a explicar lo que las imágenes refieren, surgiendo así la relación texto-imagen en una dialéctica en que las palabras explican la imagen para ser comprendidas y estas, a su vez, esclarecen los textos para que su sentido sea imaginable. Esta vinculación se potencia en un proceso orgánico y temporal en que «los textos se hacen más imaginativos y las imágenes más conceptuales» (Flusser, 1990, p.14). Los textos serían una mediación entre el hombre y el mundo, por lo tanto, también estarían sujetos –tal como la imagen– a limitantes. La premisa que plantea Flusser en 1990 es que el texto aparecería para intervenir entre el hombre y la imagen, complejizando aún más la correspondencia entre ambos, cuestión que a lo largo de la historia se ha visto reflejada en momentos en que los textos son preponderantes, tanto que el hombre aprehende el mundo solo a través de sus textos, lo que el autor menciona como *textolatría* (ejemplo de ello sería el cristianismo ortodoxo). En el siglo XIX se habría dado un alto grado de

conceptualización en desmedro de la imagen, momento en el cual aparece la imagen técnica⁶, la fotografía.

Es interesante el planteamiento que propone Flusser en relación a la diferencia entre la imagen tradicional⁷ y la imagen técnica. En cuanto a su esencia, la imagen tradicional sería una abstracción directa del mundo, mientras que las imágenes técnicas serían el resultado de investigaciones científicas redactadas en papel –por lo tanto, su nivel de abstracción sería mayor en un tercer grado. Esto ayuda a situar históricamente esta eventualidad en imágenes *pre-históricas* y *post-históricas*. En sus inicios la imagen técnica fue comprendida como una huella de la realidad por su carácter mimético con la misma, por lo tanto, parecía no tener una interrupción interpretativa como sí lo tenía la imagen manual, en cuyo caso la luz reflejada por los objetos era capturada por una superficie sensible mediante de un proceso óptico, propiciado por un aparato técnico y por quien la utilizaba. En una primera instancia, esto llevó a entender la fotografía no como un objeto simbólico sino como una “ventana al mundo”. Así, la invención de la fotografía significó un cambio de paradigma tanto o más importante que la creación de la escritura lineal, y en el triángulo imagen-escritura-fotografía es posible pensar que un texto sobre una fotografía estaría *hablando* de lo mismo, ya que ambos tendrían un mismo origen.

⁶ Vilém Flusser menciona la imagen técnica como toda aquella producida por un aparato mecánico.

⁷ Vilém Flusser se refiere a imágenes tradicionales al arte previo a la invención de la fotografía, como la pintura.

Naturaleza interrogativa

La obra *Otras mareas también suben* (2019) lleva en cada extremo impresas las preguntas: "¿Qué es lo que busca aquel que intenta conocer el futuro?", y al recorrer la fotografía se lee "¿qué es lo que encuentra?"⁸ Al contener estos textos, la obra intenciona su lectura y naturaleza interrogativa.

Las preguntas se encuentran dentro del encuadre fotográfico, actuando también como imagen. La oscuridad del agua delimita las líneas blancas del texto, que a su vez se mezclan con las zonas sobre expuestas de la foto, uniendo y relacionando la imagen y el texto de manera evidente. Y aún cuando el texto no se refiere directamente al mar, porque ni siquiera lo nombra, está escrito sobre una imagen que lo representa; los que materializa la idea de que la imagen también se lee. En palabras de la teórica del arte chilena Nathalie Goffard:

una imagen fotográfica no solo se mira sino también se lee [...] cuando convergen texto e imagen en la serie fotográfica las fronteras entre lo visible y lo leíble parecen atenuarse, pues la reiteración de imágenes deviene narración y el texto a su vez se transforma en forma (Goffard, 2019, p. 98)

⁸ Ambas preguntas son parte del texto de Fernanda Aránguiz M., artista publicadora y escritora, para mi exposición *La marea ha subido tanto*, proyecto realizado previamente, en el cual trabajé también con el tema del mar y la representación de la marea como imagen de lo impredecible del acontecer.

Al analizar los textos es posible considerar que *¿Qué es lo que busca aquel que intenta conocer el futuro?* es un enunciado que, gramaticalmente, inicia con el pronombre interrogativo "Qué", es decir, invita a una respuesta a esta interrogante que releva la figura del otro pronombre "aquel", haciendo énfasis en ese sujeto cuyo deseo prefigura tal anhelo: lo futuro. Por otro lado, la pregunta con la que se podría suponer que la primera pregunta se responde, "*¿qué es lo que encuentra?*", enfatiza en el objeto directo a través de la partícula "lo", induciendo a la mirada a volcarse en eso eventual que se ha prefigurado. La imagen de la marea y el texto entrarían en este juego mágico de retorno continuo, donde no se trata de una ironía, sino de un sentido evocativo que estaría puesto ahí para conectar con un acontecer futuro o un evento próximo, abstracto⁹. Las preguntas me generaban un sentimiento de incertidumbre y su construcción gramatical pone mayor énfasis en ese estado dramático de lo incierto.

Las estrategias formales de la obra como una fotografía situada en el espacio y con texto en su imagen, son propias del arte contemporáneo. El artista estadounidense Joseph Kosuth (1945) es considerado uno de los fundadores del arte conceptual, surgido en esa escena durante los años sesenta y caracterizado por dejar la relevancia de las formas para centrarse en el concepto y en el uso de textos y fotografía en sus obras. Para Kosuth «Todo el arte (después de Duchamp) es conceptual (en su naturaleza), ya que el arte solo existe conceptualmente.» (Kosuth, 2018, p.38), lo conceptual es inherente al arte contemporáneo. La obra de Kosuth se

⁹ El análisis sobre el evento futuro se tratará en el siguiente capítulo.

caracterizó por el uso del lenguaje desde la filosofía, definiciones-significados, imágenes y objetos; con textos trabajados en y como obra. El autor parte desde un arte que consideraba en primer lugar los problemas formales, desde ahí comienza a repensar el proceso del pensamiento con el desafío de dejar completamente la objetivación de las ideas (utilizar la obra como objeto) y crea la frase «El arte como idea, *como idea*» con la concepción de que el cambio más profundo vendría de la alteración del concepto mismo del arte. Su acercamiento a la filosofía le permitió ampliar su visión del arte, y comprender que es posible utilizar las definiciones por sí mismas, resolviendo así su problema de «las formas carentes de formas» (Kosuth, 2019 p.79)¹⁰ «Usar un texto como arte creaba cuestionamientos; usar una fotografía como arte daba pie a cuestionamientos; e igualmente, el artefacto de una definición extraída de un diccionario generaba cuestionamientos» (Kosuth, 2018, p.70). En el caso de Kosuth el lenguaje se volvió un material más; desde ahí surgen las obras con definiciones de diccionarios y objetos funcionales¹¹, donde lo que el espectador leía era lo mismo que veía representado y exhibido: «eso significaba que podía existir una obra de arte que fuese la idea de una obra de arte mientras que sus ingredientes formales no tenían importancia alguna [...] las formas eran solamente un mecanismo al servicio de la idea.» (Kosuth, 2018, p.71).

Mi vínculo con la obra de Kosuth se encuentra en relación con el uso del texto como parte de la obra. En su caso, los textos utilizados no tienen una intención

¹⁰ Joseph Kosuth en *Escritos (1966-2016)* Edición de Roc Lasea. P.70

¹¹ La más conocida es *One and Three Chairs* en 1965.

poética, sino que su decisión acerca del uso del lenguaje¹² se basa en que «El deseo de entender la formación cultural, y particularmente el arte, en relación con el lenguaje, es el fundamento inicial para actualizar una comprensión wittgensteiniana: extraer la relación del arte con el lenguaje comenzó a producir un lenguaje cuya función era *mostrar*, en vez de *decir*.» (Kosuth, 2018, p. 209). En su reflexión el artista comprende que el arte es *autorreferencial* pero en el sentido de mostrar *cómo funciona* –el arte mismo–: «si el lenguaje *en sí* podía ser utilizado para funcionar como una obra de arte, entonces esa diferencia revelaría el dispositivo del juego del lenguaje en el arte.» (Kosuth, 2018, p. 209); y la obra, además reflexionaría sobre ella misma, pero a su vez sobre la *naturaleza del lenguaje* y, por lo tanto, sobre la cultura.

Contradicciones: cuando el texto niega la imagen

En *Otras mareas también suben* (2019), texto e imagen no se reiteran ni tampoco se contradicen, solo refieren a cosas distintas unidas materialmente. El filósofo Michael Foucault (1926-1984), en su ensayo *Esto no es una pipa*, teoriza sobre la relación entre lo representado en el famoso dibujo del pintor surrealista belga René Magritte (1898-1967) y el enunciado que lo acompaña y que lo niega, forzando aún más la relación imagen-texto. «En su calidad de signo –escribe el autor–, la letra

¹² La cita se encuentra en un ensayo llamado *El juego de lo indecible, Un prefacio y diez observaciones sobre arte y Wittgenstein*.

permite fijar palabras; como la línea permite representar la cosa» (Foucault, 1981, p. 34), por lo que en la obra de Magritte ambas cosas refieren a lo mismo en un sentido más bien tautológico. Por su parte, en *Otras mareas también suben*, sucede simultáneamente lo mismo y lo contrario que en el caligrama analizado. Mientras la obra de Magritte instala la pregunta por la verdadera correspondencia entre texto y dibujo, el cuestionamiento por la exactitud de esta tautología, en mi obra el texto que aparece junto (sobre) la imagen corresponde a preguntas que no necesariamente tienen que ver *con* la imagen del mar, pero sí con el mar mismo. En la medida en que refieren a sus cualidades más propias, remiten a su naturaleza más esencial (qué es el mar, cómo se comporta, cómo se va a comportar...). Entonces el texto –las preguntas– refiere y reafirma la imagen del mar cuando, sin nombrarlo, hace aparecer algo de su esencia, de la sensación que genera; es un caligrama cuando abre una imagen del mar desde el lenguaje, y deja de serlo cuando remite a la retórica y la alegoría. En palabras de Foucault,

Por astucia o impotencia, no importa, el caligrama nunca dice y representa en el mismo momento; esta misma cosa que ve y se lee está callada en la visión, escondida en la lectura. (...) En el caligrama se oponen entre sí un "todavía no decir" contra un "ya no representar". (Foucault, 1981 p. 38).

Así, es posible que la composición de la fotografía –en su rotunda verticalidad y con falta de horizonte– no permita visualizar una proyección, cualidad que estaría dada por las composiciones en las que se visualiza más claramente un horizonte; y con ello sería posible hacer la diferencia entre *pensar* y *ver* el mar.

El artista y ensayista Víctor Burgin en su ensayo *Ver el sentido* escribe: «Aunque la fotografía sea un “medio visual”, no es un medio «puramente visual (...) ya que, en la memoria, por asociación, se entremezclan e intercambian continuamente fragmentos de palabras e imágenes» (Burgin, 2004, p.163). El autor plantea que el acto de ver conlleva a una vorágine de imágenes y palabras dadas por asociaciones experimentadas, y que previa y finalmente el sentido de las cosas estaría sujeto a la representación de ellas en diversas medidas: «Inevitablemente el *sentido* de las cosas que vemos se construye gracias a una serie de intercambios entre diversos registros de representación» (Burgin, 2004, p.170) que, en cada estímulo se activarían en mayor o menor medida. En el caso de la fotografía sería preponderante «un registro visual y verbal -como lo señalado anteriormente- la mayor parte de la práctica fotográfica es, *de facto*, “escrito-visual”» (Burgin, 2004, p.170). Burgin pone como ejemplo un anuncio publicitario en que desglosa cada elemento de la imagen -su texto y fotografía- y los vincula con interpretaciones desde convenciones culturales¹³ y escribe: «los elementos visuales y verbales manifiestos se conjugan entre sí y con los registros latentes de la fantasía, la memoria y el conocimiento del mismo modo que las ruedas dentadas encajan en un tren de engranajes: transmiten, aumentan y transforman la señal eléctrica inicial.» (Burgin, 2004, p.174). A diferencia de la publicidad el tiempo de contemplación y análisis en una obra de arte es mayor, por lo que habría una mayor consciencia del origen de esa señal eléctrica inicial que refiere el autor. Es difícil saber qué teclas tocarán en

¹³ Para ejemplificar este punto: “el velo del cabello, una convención de larga tradición que expresa la desnudez femenina sin mostrarla (véase, por ejemplo las representaciones pictóricas convencionales de Eva, y el texto verbal de “Lady Godiva”) (Burgin, 2004, p.174).

un otro las decisiones que -el o la artista- toma en la obra, sin embargo «el significado se produce en el acto de *mirar* la imagen, a través de una manera de *hablar*» (Burgin, 2004, p.174) del que, parafraseando al autor, finalmente no seríamos tan responsables¹⁴.

El carácter violento de la predicción

En la obra *El punto exacto del dolor* (2016) los textos utilizados decían lo siguiente:

Acostumbrado a dudar de sí mismo en momentos difíciles, usted ha olvidado lo que es ser dueño de su propio territorio.

Tome la salida que se le esté dando aunque venga de quien es su oponente.

Para que usted gane alguien tiene que perder.

No será difícil salir de esta.

Las apuestas a su favor van subiendo, pero no permita que esto le cree ansiedad, usted sabe perfectamente lo que hace y está seguro de ganar esa competencia.

Esa sensación de sentirse arrastrado por las fuerzas superiores en el amor tiende a pasar pronto.

¹⁴ En la posición de espectadores es difícil estar preparados de antemano sobre qué puntos -de conocimiento- despertará lo que vemos “cuando miramos una fotografía ésta imagen se integra y se coteja instantánea e irreversiblemente con la intrincada red psíquica de nuestro conocimiento. Una imagen debe *representar* los significados que componen esta red, no hay otra elección” (Burgin, 2004, p.177)

Es fácil perder la paciencia.

Complicaciones en los temas del corazón, en vez de quedar atrapado en las redes de alguien, es otra persona la que está enredada en las promesas que usted le ha hecho.

Decídase por su libertad afectiva, aléjese de quien quiera manipular sus sentimientos.

Evite poner a los demás en situaciones límites.

Los sentidos se mantienen en alerta ante cualquier señal que le indique la oportunidad de intervenir.

Sacarse la culpa de encima es lo primero.

En ese momento me parecía pertinente utilizar los textos de ese diario en específico, porque eran popularmente conocidos y fueron elegidos por tener un enfoque más violento –a diferencia de *Otras mareas también suben* que tenían un carácter más poético. Los textos de *El punto exacto del dolor* tenían un tono de imperativo y un carácter predictivo de advertencia; utilizaban verbos en futuro simple y, para explicar lo que va a ocurrir, la perífrasis verbal ir + infinitivo, orienta la acción hacia un posible futuro, abstracto, condicionando y acentúa esa acción con la imagen del cuchillo. El dramatismo e intensidad se incrementaba en una re-lectura de las fotografías de cuchillos¹⁵ y textos (fotografiados y tallados), y el espectador podía hacer ese recorrido cuantas veces fuese necesario para entender la relación entre cada una de las partes. Con el carácter de probabilidad –común en este tipo de

¹⁵ Los cuchillos estaban fotografiados con una iluminación tipo museográfica, sobre un fondo negro que realzaba el brillo del filo otorgando dramatismo al objeto.

escritos— es posible justificar cualquier desacierto frente a un pronóstico negativo que no se ajuste a la expectativa del lector.

El objeto cuadrado ubicado al costado de cada imagen, estaba hecho de yeso y tenía tallados todos los signos zodiacales¹⁶ para poner en tensión el tiempo de validez aquel texto. Los horóscopos –por creencia popular– solo tienen validez el día en que son publicados, y el hecho de estar escrito en un material más duradero permitía que esta creencia dejara de tener sentido. Así, la obra hacía surgir mi cuestionamiento en torno al extender hasta la posteridad la existencia de un escrito que tiene como misión “afectar” la vida de un lector un día en específico.

Palabra y objeto

Mi primera aproximación al trabajo con la relación palabra-objeto fue una intervención sobre la hoja de un bisturí, sobre la que escribí *debe evitar equivocarse, está en un momento decisivo*, texto que también fue extraído de un horóscopo. Para mí, existía una tensión entre el instrumento utilizado para incidir en tejidos blandos y el texto, que da cuenta de una posible equivocación en un instante delicado o límite.

¹⁶ El proceso de tallado consistió en poner el texto sobre la placa de yeso húmeda, y con una aguja trazar el texto completo sobre ella, escribiendo en bajo relieve.

En la instalación mencionada anteriormente, el cuchillo de lanzamiento tenía escrita la frase *Trate de no intervenir hasta que sea absolutamente necesario*. La elección del texto tuvo que ver con la intención de aludir a un momento límite. Este objeto es distinto a los de los cuchillos fotografiados: este es un cuchillo completamente de metal, mide 15 centímetros, es más bien pequeño, es más ligero que los cuchillos de caza, y está diseñado y fabricado morfológicamente para lanzarse de manera eficaz. En este caso el texto estaba escrito directamente sobre el objeto, bordeando uno de los relieves del sector filoso. Los instrumentos que tienen un filo guardan silenciosamente esa latencia que contiene un arma y su *posible* uso en una situación extrema. El cuchillo se relaciona simbólicamente con el sacrificio, por lo que me interesaba la relación y potencialidad de las palabras de punzar al igual que un puñal; en palabras de Ticio Escobar, «El cuchillo es asociado a la idea de ejecución, de venganza, sacrificio, pero también al honor y a la épica...a la pulsión instintiva». Por el tamaño de la tipografía, el espectador necesariamente tenía que acercarse bastante para poder leer, y en esa cercanía con los objetos podía también apreciar el relieve, los brillos y las sombras provocados por esta escritura incisiva. Así, la relación entre texto y objeto se asemeja a la antes desarrollada relación texto-imagen, solo que en este caso el texto no interviene la representación de un algo, sino ese *algo* mismo, cargando de otro contenido su materialidad, que se acomoda físicamente a ella y modificándolo conceptualmente.

Previo a la inscripción, el objeto es un elemento generado en serie; posterior a la inscripción, texto o fecha, este pasa a ser *único* y adquiere una carga simbólica particular, pudiendo ser contextualizado en un lugar y espacio definido. De este modo

deja de ser serializado para convertirse en un objeto único, cambiando incluso su valor cuando, en este caso, se transforma en una pieza artística. Por las cualidades materiales de estos objetos, su capacidad de soportar escritura estaba limitada a procedimientos que permitieran que esta se fijara sobre la superficie brillante y resistente del metal. Por ello, y por el tono y carácter al mismo tiempo delicado y tajante del texto utilizado, es que esta fue realizada en bajorrelieve, mediante incisiones sobre el volumen duro y resistente, mas no mediante la utilización tinta u otro sustrato usualmente utilizado para escribir sobre materiales fáciles de estampar. Y es que no es lo mismo escribir sobre papel o sobre piedra, no es lo mismo trazar un texto con lápiz, que tallar un texto con cincel: en el primer caso es posible equivocarse y eliminar el error, en el segundo no. De manera que el propio acto de escritura es también una forma de materialización objetual del mismo texto que se está escribiendo. En la siguiente instalación *El punto exacto del dolor II* (2017) aparecía el mismo cuchillo fotografiado en el limite inferior de una fotografía, junto a un espejo que lo reflejaba justo desde la punta; entonces el objeto se presentaba en su representación y en el reflejo como metáfora de la ilusión.

Octavio Paz en su libro *Apariencia Desnuda* (1989), reflexiona en torno a la obra del artista francés Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968), y *el ready-made*, concepto que surge desde su obra *La Rueda* (1913). Los *ready-made* eran objetos serializados encontrados por artistas y expuestos como objetos de arte, que tenían la intención de abolir la idea de lo valioso: «no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. El *ready made* no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso.» (Paz, 1989. p.31). Por lo tanto nacen como una

respuesta política a lo que se conocía como obra de arte, en un momento en que también se critica la creación de objetos serializados y la propia significación de los objetos. En su texto, Paz hace la analogía de que la semejanza entre piedras es «natural e involuntaria; entre los objetos manufacturados es artificial y deliberada» (Paz, 1989. p.35), por ende la identidad del objeto está sujeta a su significado –para qué fue hecho–, mientras la identidad del objeto natural carece del mismo. El autor menciona el gesto de artistas chinos que elegían piedras para transformarlas en obras de arte grabándolas o pintando su nombre en su superficie; por lo que entrarían así en el orden de los significados. En el caso de Duchamp el gesto es arrancar el objeto de su significado; mientras el chino firma su reconocimiento; «Duchamp escoge un objeto manufacturado: inscribe su nombre en una negación y su gesto es un desafío» (Paz, 1989. p.36).

En mi obra, el gesto de descontextualización de los textos para ubicarlos en otro lugar –fotografías y objetos–, *significando otra cosa*, hace que suenen como sentencias dramáticas armadas para llegar al punto más sensible del lector; y al situarse todas juntas crean una poética particular, en línea con las máximas más intensas de François de La Rochefoucauld¹⁷. Como fue mencionado anteriormente en relación con la obra de Joseph Kosuth, el uso de palabras utilizadas en y como obras de arte para armar nuevos sentidos, es un fenómeno propio del arte contemporáneo, y la fotografía no queda exenta de este. En la actualidad es difícil

¹⁷ Francisco VI, Duque de La Rochefoucauld (Francia, 1613-1680) Conocido por sus libro *Máximas, reflexiones o sentencias máximas morales*.

pensar que una fotografía “hable” por sí sola, y es así que los textos tienen el valor de *poder completar lo que la imagen adolece*.

...debe evitar equivocarse, está en un momento decisivo y trate de no intervenir hasta que sea absolutamente necesario son frases que contienen un subtexto, el de una determinación a ser tomada en un preciso instante, en el que dependiendo de qué se decida habría un antes y un después. En fotografía existe el mismo concepto: *el instante decisivo*, instalado por el fotógrafo Henri Cartier Bresson (Francia, 1908-2004) y que consistía en capturar la fugacidad de un acontecimiento en un fragmento de tiempo: «la memoria es muy importante, la memoria de cada foto tomada al galope, a la misma velocidad que el acontecimiento... porque después será demasiado tarde, no se podrá desandar el tiempo.»¹⁸ El instante decisivo en fotografía es el fenómeno dramático de poder capturar un acontecer con un disparo certero; «alguien pasa cerca, y uno sigue su camino a través del cuadro del visor, uno espera, espera, uno gatilla», no antes ni después.

Variaciones del olvido

En el año 2014 realicé una pequeña obra llamada *Variaciones del olvido*, el primer ejercicio en que vinculé fotografías y textos, que tuvo como origen una anécdota personal. El 2006 una ex pareja me regaló un fragmento del horóscopo del

¹⁸ Escrito de Henri Cartier Bresson sobre el instante decisivo.

diario Las Últimas Noticias que decía «*CAPRICORNIO: No podría hacer mejor elección amorosa que la que está a punto de hacer*», motivo por el cual decidí pedirme una relación formal con él. Ese pequeño trozo de papel se transformó en un documento íntimo que me permitía retener el recuerdo de esa propuesta y elección. Años después, decidí utilizarlo para crear una obra autobiográfica que reflexionara en torno al amor y la memoria, la que consistió en una serie de intervenciones sobre el texto, proceso cuyo registro realicé con mi cámara: lo enrollé, le bordé un hilo, lo doblé, lo arrugué y recorté cada palabra. El objetivo era registrar la manera en que en cada gesto se perdía cada vez más el texto, impulsando la memoria, y en que desde la presencia se *concretaba* el olvido.

El gesto de romper, destruir y borrar un escrito comienza como un acto de revelación a su significado; anhelo que debiera provenir de un sentido de propiedad, es decir, de considerarlo tan propio como para poder destruirlo. En este caso la obra no es la destrucción final, sino su proceso, que se revela en un grupo de seis fotografías que registran las distintas intervenciones realizadas sobre el papel. El texto se fue degradando por la manipulación de su soporte, pero en el momento de cortar la frase y revolver las palabras se perdió la sintaxis, adquiriendo otro sentido a partir de la *borradura*, que «parecería operar como la generación de un espacio vacío abierto a la imaginación. Pero para que resulte efectiva el lector o el espectador tiene que tener certeza de que ese acto se ha llevado a cabo» (falta referencia). Al borrarse el texto no solo se perdía el objeto junto a su sentido, sino también la memoria y el amor que estaban puestos en él. Sucede así una comunión en el tiempo: «El presente guarda aún en sus manos el pasado inmediato, sin plantearlo en cuanto a objeto, y

tal como éste guarda de la misma manera el pasado inmediato que le precediera, el tiempo transcurrido es enteramente recogido y captado en el presente» (Merleau-Ponty, 1945, p. 88)

La borradura es también un recurso presente y problematizado en el arte contemporáneo. En 1953 el artista estadounidense Robert Rauschenberg (1925-2008) borró una obra de Willem de Kooning (1904-1997) para crear una nueva obra de arte. Rauschenberg ya había probado borrando trabajos propios, pero luego decide usar el dibujo de de Kooning. El artista decide entregarle uno que le significara esfuerzo desvanecer, y Rauschenberg estuvo alrededor de un mes borrando el dibujo. La dificultad para borrar los materiales utilizados por de Kooning hace que queden huellas visibles y evidentes de lo anterior (el dibujo original), «Por ello este cuadro “recuerda al espectador que no hay auténticas ausencias, solo reemplazos”»¹⁹. De esto se desprenden, entonces, dos conclusiones: que el gesto de borrar solo tendría sentido en la importancia de *lo* que se borra, y que nunca se podrá borrar completamente aquello que antes existió.

Publicación

En el año 2019 monté *Otras mareas también suben* en una exposición individual en la sala Bicentenario de la Estación Mapocho en Santiago de Chile. Para

¹⁹ Cita de Craig Dworkin en Borraduras Digitales de Felipe Cussen, *Texto No Medium*, p. 41-42

esa exposición invité a la artista Fernanda Aránguiz M. a realizar un escrito aparte del texto curatorial de la exposición, que acentuara el aspecto más poético de mi obra. Este fue parte de una publicación que combinaba también imagen fotográfica y texto.

La publicación fue diseñada para hacer referencia también a la materialidad de la obra. Se trató de una serie de cinco despleables en formato acordeón irregular, cada uno con una imagen distinta –correspondiente a una sección de la misma fotografía que conformaba la larga obra– impresa, por un lado, y el texto transcrito a continuación por el otro. Al mismo tiempo, el formato de acordeón irregular fue elegido para hacer referencia tanto a los pliegues del papel sobre el suelo de la obra original, como a las olas del mar representado en estas imágenes. Igualmente, al pie de cada desplegable se podía leer el título de la obra y de la exposición, replicando también de este modo los textos en formato pregunta impresos en los extremos de la obra original. Por su parte, el texto abre la idea de lo impredecible y retoma la de la permanente incertidumbre a la que se enfrenta la existencia humana. La frase con que comienza el texto, «Se estima que sólo el 5% de los océanos han sido explorados por el hombre», es una manera de instalar la noción de que lo conocido nunca es realmente tal, y que aquella cualidad inconmensurable del mar es una imagen de todo aquello que, al igual que la marea, no podemos prever ni calcular en la realidad.

“Se estima que solo el 5% de los océanos han sido explorados por el hombre”

¿Cuál es la mayor profundidad del océano?

¿Qué es lo que separa a los océanos? ¿Cuál es la importancia de los océanos?

¿Cuánto miden los océanos?

Lo que encuentro:

La vida como pregunta.

El mundo como falta.

Entonces sé que es desde ahí donde realmente no existen los días, ni los meses ni los años. Donde lo posible habitaría desde siempre, cuál fantasma espera su hora.

Así como una palabra –o la ausencia de ella– puede cambiar nuestro ánimo, nuestra percepción, todo nuestro día

Una gota puede rebalsar un vaso; trizar, desarmar, extender la realidad.

Cuando podamos ahogarnos de alegría, habitaremos también ese espacio donde el tiempo es esa alegría (o no es nada en absoluto)

Sabremos con certeza y veremos con tranquilidad

Que otras mareas también suben

Que lo posible está siempre en lo real.

Y más allá del cambio,

el destino,

lo irreversible,

la aporía

el final.

Que lo incierto es lo más cierto en lo desconocido.

La imagen, como define Flusser, sería una superficie significativa, y lo sigue siendo cuando nos enfrentamos a una fotografía con un texto, cuando son presentados juntos como una obra de arte. Desde ahí surgen variadas relaciones de correspondencias visuales y abstractas, relaciones cíclicas, problemas de representación y de cómo vemos –o de cómo leemos lo que vemos–; lo anterior no solo considera que, desde ambos medios existe la intención de hacer emerger algo que está ausente. De manera que el contexto artístico actual permite que las palabras funcionen como un recurso o herramienta más de las obras visuales, y por lo mismo, de la fotografía.

Perspectivas de un acontecimiento futuro

*Lo que nos habla, me parece, es siempre el acontecimiento, lo insólito,
lo extraordinario.²⁰*

En el capítulo anterior profundicé en las correspondencias entre imagen fotográfica y el uso de textos poéticos como eje principal de mi obra. Los escritos mencionados refieren a un evento futuro abstracto e incierto, por lo que en el análisis a continuación haré hincapié en aquel acontecimiento, enfocado a la imagen del desastre natural como evento imposible de prever, y considerado desde el concepto de lo sublime.

En la obra llamada *Trema* (2017), la imagen en vidrio estaba instalada de tal manera que, al más mínimo movimiento, el vidrio podía caer y quebrarse. Esta fue mi primera aproximación a la reflexión en torno a las catástrofes naturales como representación de los acontecimientos desastrosos que no se pueden predecir. La palabra desastre significa no astro (lat. des-astrum), y el concepto de trema, que da nombre a la obra, es el término que se utiliza en el teatro para hacer referencia a la

²⁰ George Perec en *Lo infraordinario*

sensación de tensión que experimentan los actores antes de salir a escena. Así, la obra pretendía representar aquel estado de latencia previa a un posible desastre.

Previo a un evento se desarrolla un estado latente en función al posible acontecimiento. En términos *derridianos* el acontecimiento no significa renunciar a lo que podría suceder, más bien pensar el acontecimiento «abre siempre cierto espacio mesiánico, tan abstracto, formal y desértico» (Derrida, 1998, p.24). El acontecimiento no sería entonces solo lo que *acontece*, sino también lo que posiblemente *podría acontecer*; por lo tanto, si supiéramos que algo va a pasar, dejaría de ser un acontecimiento:

el recién llegado debe ser absolutamente otro, otro que espero no esperar, cuya espera está hecha de una no espera, una espera sin lo que lo que en filosofía se llama horizonte de expectativa, cuando cierto saber anticipa aún y amortigua de antemano. Si estoy seguro de que habrá un acontecimiento, no será un acontecimiento. Será alguien con quien tengo una cita, tal vez el Mesías, tal vez un amigo, pero si sé que llega y estoy seguro de que llegará, en esa medida al menos no será un recién llegado. Pero desde luego la llegada de alguien que no espero también puede sorprenderme cada vez como una nueva oportunidad [...] Y el recién llegado puede no llegar. Es el hueco siempre abierto de esta posibilidad, a saber, la no venida, la inconveniencia absoluta, que me relaciono con el acontecimiento. (Derrida, 1998, p.27).

Es interesante el concepto de “mesiánico” que propone el autor como una experiencia *a priori* en la expectativa previa «a lo que no será determinado sino *a posteriori* por el acontecimiento» (Derrida, 1996, p.26). Sin embargo, también plantea su *no venida* cuando dice: “éste también es lo que siempre puede no tener lugar” (Derrida, 1998, p.27). En el contexto cultural de un país sísmico y con gran parte de su territorio en contacto con el mar, podemos decir que vivimos en un constante estado de latencia. Sin embargo, un desastre de este tipo siempre es un suceso que nos puede sorprender, porque siempre será un acontecimiento “nuevo” debido a la imposibilidad de ser pronosticado.

Los acontecimientos a los que refiero hacen mención a un futuro, pero visto desde distintas perspectivas sobre la base de los conceptos de predicción y pronóstico. Si bien ambos están enfocados hacia un evento futuro, los pronósticos tienen relación con el conocimiento científico previo a un evento, mientras que una predicción estaría relacionado con lo oracular. El uso popular del oráculo estaría directamente ligado con la posibilidad e intención de controlar un futuro incierto. Al respecto, en su libro *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión*, el filósofo francés Clément Rosset (1939-2018) analiza el juego entre la ilusión y el deseo de anticipar eventos futuros para adecuar la realidad a un anhelo de una subjetividad, y escribe «El oráculo hace el favor de anunciar el evento por anticipado, de manera que aquel a quien dicho evento le es destinado tiene la oportunidad de prepararse y, eventualmente, de intentar evitarlo» (Rosset, 2015, p.23). Por otra parte, y como ya se ha mencionado, los pronósticos tienen relación con el conocimiento científico respecto del momento previo a un evento, cuestión que se ha transformado en una

necesidad humana: «Quedan pocas cosas ya, que escapen al control humano, que lo planea, pronostica y calcula casi todo: los desplazamientos, las ubicaciones, las distancias, incluso la predicción del clima que se ha vuelto cada vez más precisa – pero no infalible–.»²¹. Hoy en día es difícil pensar en una sociedad que no intente tener el control de lo que vendrá en un futuro, por esa razón a través de la ciencia se intenta domesticar la naturaleza: con la cartografía marina, climatología, geología, oceanografía, entre otras, se busca tener control desde el presente para el futuro, y evitar el caos que pudiera provocar un imprevisto²². Si bien ambos conceptos – pronóstico y predicción– se diferencian respecto de la manera de llegar a una respuesta sobre el futuro que encarna cada una, me interesa que puedan unirse en el sentido de la espera, de la latencia de un evento posible, que no va a venir, y esto conlleva a un desajuste con la expectativa de lo que esperamos que acontezca «Siempre podemos estar seguros de que seremos sorprendidos, pues lo único seguro que era de esperarse es que era imposible que algo fuera de esperarse» (Rosset, 2015, p.45).

²¹ Cita a Nathalie Goffard en *Pronóstico de lo sublime*, texto curatorial de la exposición *Otras mareas también suben*.

²² En los antecedentes de la navegación, se cree que en sus inicios los pueblos marineros crearon las cartas náuticas (representación gráfica de las aguas navegables) para dejar registro de los rumbos que debían seguir otros barcos en la que también debían escribirse los accidentes e imprevistos a los cuales podían enfrentarse al llegar a su destino.

El agua y el sueño

En mi obra, la presencia del mar como referente fotográfico primordial, y como concepto y significación para tomar decisiones formales, parten de un antecedente personal que se vincula con los sueños. Soñar con agua ha sido una constante a lo largo de mi vida. La mayoría de estos sueños contemplan subidas de marea, olas o un océano álgido, en circunstancias variadas en las que siento miedo pero algo me mantiene a salvo. Así, por ejemplo, en *Otras mareas también suben*, me pareció interesante la idea de levantar visualmente la fotografía, que la imagen se elevara por sobre mi propio tamaño y que la experiencia estética tuviera relación con un gesto determinante²³. Esta obra fue realizada en base a decisiones formales que me interesaba relacionar al mar y al sueño recurrente –o a la idea de éste–; por ejemplo, la extensión de la fotografía a cincuenta metros de largo para representar una falta de horizonte o de fin –no en el sentido de *infinitud*– y la oscuridad del agua, tratándose de un mar que no se deja penetrar y cuya profundidad está solo en la idea insondable del fondo marino. Igualmente en la superficie de la imagen fotográfica quise mostrar las olas más álgidas, que a primera vista nada fuera apacible, cuestión que se refuerza en el mismo movimiento del papel que en sus ondas imita al oleaje marino. El filósofo francés Gastón Bachelard (Francia 1884-1962) en su libro *El agua y los sueños Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1978) menciona: «Se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica. Sólo se miran con una pasión estética los paisajes que hemos

²³ Me refiero a la radicalidad en la verticalidad de la fotografía.

visto primero en sueños» (Bachelard, 1978 p.12). El autor toma el sueño como una primera aproximación a una experiencia *desconocida*, que en el caso de mi obra se hace también extraña, porque en la realidad nunca he estado efectivamente en la situación de ahogarme verdaderamente en el agua.

Gastón Bachelard elige la poesía del escritor y poeta estadounidense Edgar Allan Poe (1809-1849) para ejemplificar la significación del agua como sustancia fundamental en su relato. En la obra de Poe, escribe, el agua que comienza siendo clara y cristalina *tiene* que ensombrecerse, terminando oscura y fúnebre, y aborda al mar desde una perspectiva más cercana a la muerte que a una experiencia placentera, refiriendo incluso a la belleza de un momento cúlmine: «Para subrayar mejor la tristeza de toda hermosura agregaríamos que en Poe la belleza se paga con la muerte. Dicho de otro modo, en Poe, la *belleza es causa de muerte.*» (Bachelard, 1978 p.100). La poesía sería entonces para Bachelard una mezcla de naturaleza-sueño-belleza-muerte en que el agua sería la sustancia que mejor podría reflejarlas o representarlas: «He aquí por qué el agua es la materia de la muerte bella y fiel. Sólo el agua puede dormir conservando la belleza; solo el agua puede morir, inmóvil, guardando sus reflejos» (Bachelard, 1978 p.106). El acontecimiento de una ola levantándose por sobre quien mira podría reflejar ese momento cúlmine del agua en que se sentiría una emoción sublime, entre belleza y muerte como parte de su esencia.

Lo sublime en el desastre natural

El escritor irlandés Edmund Burke (1729-1797), en su libro *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1759), relaciona el horror con la experiencia de lo sublime y propone que «todo lo que de algún modo es terrible, todo lo que versa acerca de objetos terribles, u obra de un modo análogo al terror, es un principio de sublimidad: esto es, produce la más fuerte emoción que el ánimo es capaz de sentir.» (Burke, 1759, p.37). En este sentido el concepto de lo sublime estaría relacionado con la consternación, o a la enormidad que puede producir un evento catastrófico por sobre los sentimientos e ideas de placer; calaría más profundo en el ser, y a su vez la muerte sería también superior a algunas penas. Burke hace la diferencia, y considera que cuando la pena y el peligro están muy próximos lo sublime no es capaz de provocar un *deleyte*²⁴, es solo horror. Sin embargo, cuando existe cierta distancia respecto de aquello considerado sublime este puede experimentarse como *deleytoso*, como una nueva experiencia.

Siguiendo a Burke, aquel momento cúlmine también contemplaría el asombro, lo que se vincularía con el acontecimiento en Derrida, que sería el «estado del alma en que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror» (Burke, 1759, p.59), y menciona una característica particular de lo que sería considerado lo sublime: «el ánimo tan lleno de su objeto que no puede dar entrada a otro alguno, ni por consiguiente raciocinar sobre el que le ocupa. De aquí nace el grande poder de

²⁴ Las palabras *deleyte* y *deleytoso* están escritas con “y” en el texto original.

lo sublime» (Burke, 1759, p. 59). Por ende, lo sublime sería una fuerza incontrolable que estaría por sobre el raciocinio. En relación al tamaño de las cosas, Burke propone que la idea de algo terrorífico a la vista ya bastaría para producir una sensación sublime, independiente de su tamaño, ya que habrían elementos pequeños que podrían igualmente generar la sensación de terror. Sin embargo, sería difícil comparar estos con alguna otra entidad de gran tamaño sumado a una visualidad que incite terror, e incluso se pregunta si «la vista de una llanura tal puede ser tan extensa como la del mar; pero ¿podrá jamás llenar el ánimo de alguna idea tan grandiosa como el Océano mismo?» (Burke, 1759, p.60) considerando que el mar genera además de admiración, terror.

Las catástrofes naturales serían una fuente de terror, por lo tanto sería inherente la sublimidad «habiendo considerado el terror en *quanto*²⁵ produce una tensión no natural» (Burke, 1759, p.179). El mar también produce terror en su infinitud, de manera que encarna la idea de terror *deleytoso* que Burke define como «cierto género de tranquilidad con una tintura de terror» (Burke, 1759, p.179).

En el texto curatorial de mi exposición *Otras mareas también suben*, Nathalie Goffard, teórica del arte chilena, es quien propone complementar la definición de lo sublime propuesto por Edmund Burke con el concepto de sublime del filósofo Immanuel Kant (Prusia, 1724-1804)

²⁵ La palabra cuanto está escrita con “q” en el texto original traducido al español.

Edmund Burke describía *lo sublime* como un “horror delicioso”, una mezcla de fascinación y terror, como aquello que sucede cuando contemplamos una catástrofe. Para que se convirtiera en una experiencia estética en sí misma, Immanuel Kant le agregó ciertas condiciones a este “placer negativo”: la contemplación debía ser desinteresada y hacerse desde la seguridad de un observatorio, permaneciendo el espectador indemne. La paradoja de lo sublime es esa, nos enfrentamos a lo que nos supera, a lo ilimitado y lo grande pero desde un lugar seguro.

A diferencia de Edmund Burke, que conecta la experiencia sublime al sentimiento de terror, Kant plantea que quien se enfrenta al juicio estético no puede a su vez sentir miedo: «El que tiene miedo no puede juzgar de lo sublime de la naturaleza, como el que es dominado por la inclinación y el deseo no puede juzgar lo bello. Huye de la vista que le inspira este temor, porque es imposible hallar satisfacción en él cuando es serio» (Kant, 1876, p.91). Por lo demás, Kant plantea la *alegría* que se experimenta cuando no se siente el peligro, que es cuando, además se niega incluso la posibilidad de reproducir ese sentimiento. Las más grandes catástrofes, «nubes tempestuosas reuniéndose en la atmosfera en medio de los relámpagos y el trueno, volcanes desencadenando todo su poder de destrucción, huracanes sembrando tras ellos la devastación, el inmenso Océano agitado por la tormenta» (Kant, 1876 p.91), son imágenes que nos recuerdan nuestra insignificancia comparada con ese nivel de potencia. Según el autor, estos serían considerablemente más atractivos mientras más terribles sean, ya que los estaríamos observando desde ese lugar seguro, por lo que podríamos llamar a ese momento

visual como sublime. Además agrega que una experiencia sublime «eleva las fuerzas del alma por encima de su medianía ordinaria» (Kant, 1876 p.91) porque no muestra la resistencia de la especie en relación a la superioridad / omnipotencia de la naturaleza.

Retomando lo planteado por Burke, lo sublime sería también el acontecimiento futuro que se transforma en un evento dramático incierto, al que se le teme. «He observado ya que la noche aumenta nuestro terror, acaso más que todas las cosas: es natural en nosotros que quando no sabemos lo que puede sucedernos, temamos lo peor que puede venir; y de aquí resulta que la incertidumbre es tan terrible» (Burke, 1759, p.107). En esa inmensidad se revela la imposibilidad de dimensionar estéticamente el dominio de su enormidad; por su parte, y más importante, Kant propone que es ahí donde se descubre otra medida no sensible que «comprende en ella esta misma infinidad como una medida.»

Kant plantea una diferencia importante en relación con lo sublime y lo bello. El principio de lo bello se encuentra fuera de nosotros, y el de lo sublime debería encontrarse dentro «en una disposición del espíritu que da a la representación de la naturaleza un carácter sublime.» (Kant, 1876 p.78); y agrega que con ello se entiende que lo sublime no es una objetivo de la naturaleza sino que una parte del juicio estético, en donde es la imaginación la que eleva sus representaciones.

Kant, al igual que Burke, también menciona el tamaño de una cosa como relevante en el juicio estético de lo subime, y menciona que cuando algo es grande no se condiciona a ninguna comparación o medida objetiva, ya que el juicio aspira a

una *aprobación universal*: «como al juzgar simplemente que una cosa es grande, no solamente queremos decir que esta cosa tiene una magnitud, sino que esta magnitud es superior a la de muchas otras cosas de la misma especie» (Kant, 1876 p.80). Por ende, no se hace referencia a un tamaño matemático sino a la representación de ese algo en conjunto a una *estimación de la magnitud*. Entonces, cuando se dice que algo es sublime, es porque se está fuera de comparación, es inconmensurable; «es una magnitud que no es igual más que así misma»(Kant, 1876 p.81) –a esto se le suma mirar desde un lugar seguro y que lo que vemos tenga condición de terrible o supremo.

Cabe insistir que lo sublime no sería entonces una facultad de la naturaleza sino una pretensión del espíritu a la *absoluta totalidad* como existencia real. Entonces, lo realmente sublime no es el objeto sino la disposición del espíritu por lo que se le presenta. Para estimar una magnitud se requiere un esfuerzo extremo de la imaginación, por lo que inherentemente habría una relación con una medida (absolutamente grande) y, por lo tanto, una estimación racional. Es por esto que la estimación de la magnitud –y el juicio estético– contienen una *pena* por «nuestro destino supra-sensible, conforme al cual se concierta, y por consiguiente, es el placer de hallar toda medida de sensibilidad inferior a las ideas del entendimiento» (Kant, 1876 p.88). El juicio estético contiene un fin subjetivo para la razón ya que requiere de un entendimiento intelectual donde la comprensión estética resulta menor, porque al pensar en algo sublime «experimentamos un sentimiento de placer que no es posible más que en medio de un sentimiento de pena» (Kant, 1876 p.90). Por su parte, el sentir miedo no permitiría juzgar lo sublime en la naturaleza, y entonces solo

experimentaríamos la libertad de ese momento desde un lugar seguro, siempre y cuando eso que veamos contenga lo inconmensurable. Mientras más terrible su aspecto más potente es la sensación, y con mayor propiedad podemos llamarlo sublime.

El desastre natural al que refiero en mi instalación es lo que contempla las subidas de agua, entre las cuales el tsunami sería el más dramático, que se origina post sismos que pueden suceder cerca o bajo el fondo marino: derrumbes submarinos o erupciones volcánicas capaces de inundar las zonas costeras y destruirlas. Además, existe un pronóstico a más largo plazo en el que se estima que para el año 2100 el nivel del mar subirá aproximadamente un metro. Algunos creen incluso que podría llegar a los siete metros, lo cual generará dramáticos cambios geográficos y migratorios, siendo una de las más importantes la desaparición de al menos 9.000 ciudades bajo el mar.

Algo más allá de lo fotografiado

Para poder acercarme a una imagen que pudiera evocar sensaciones que provocaran una experiencia estética y visual cercana a lo sublime en el espectador, me parecían significativas las decisiones formales en cuanto a la imagen, su tamaño e instalación en el espacio. Para profundizar en la imagen fotográfica en relación a su observador tomaré el concepto de *Equivalencia* acuñado por el fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz (1864-1946), que surge a partir de su análisis de una serie de alrededor de doscientas fotografías de nubes, sin referentes que pudieran

situarlas en algún lugar en específico, a la que llamó *Equivalent* (1929). La vinculación con mi obra es el de una imagen sin contexto –abstracta–, ya que en mi fotografía se representa solo un oleaje álgido en el que las formas y texturas son las protagonistas.

El fotógrafo estadounidense Minor Martin White profundiza sobre el término en su ensayo *Equivalencia: Tendencia perpetua*, y lo describe como una experiencia visual dada por la fotografía en sí, en la que una imagen –cualquiera– puede provocar un acto de reflejo en el interior de quien la ve, es decir, se trata de una función que permite la correspondencia entre la fotografía y el espectador en tanto sensaciones específicas de sí mismo. Otra función equivalente surge cuando quien ha visto la imagen la recuerda sin tenerla presente, con la condición de que hubiera existido previamente una correspondencia significativa. Según Minor una imagen se recuerda por distintos motivos: por interés, por disgusto, o porque nos ha dado una respuesta sobre *algo* de nosotros mismos. La fotografía funciona como un equivalente cuando «actúa como un símbolo, o juega el rol de una metáfora, de algo que está más allá de lo fotografiado» (Fontcuberta, 1984, p. 248). Eso *más allá* sería lo que *sintió* el fotógrafo al capturar algo con su cámara, y la función equivalente sería exitosa si es que logra que del espectador surjan emociones similares. El o la fotógrafa crea una equivalencia cuando fotografía un *algo* pensando en otra cosa, entonces el sentimiento no está puesto directamente en *lo* fotografiado, sino que se dirige hacia *algo* distinto, que pueden ser sentimientos o emociones que se alejan de lo literal.

El filósofo francés Roland Barthes (1915-1980) en su libro *La Cámara Lúcida* (1980), plantea dos términos que suceden al enfrentarse a una fotografía y que

funcionan en sintonía a la equivalencia: *studium* y *punctum*. El *studium* es el interés primero por una fotografía. Y *punctum* que es ese algo que surge desde la fotografía, que “se clava” en el espectador y genera algún tipo de sentimiento, generalmente indescriptible «*Punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza.)» (Barthes, 1990, p. 59). El autor plantea entonces dos niveles de experiencia estética, la que tiene que ver solo con el gusto, que «moviliza un deseo a medias, un querer a medias; es el mismo tipo de querer vago, liso, irresponsable» (Barthes, 2003, p. 59), y las fotografías capaces de generar la punción, ya sea de deleite o angustia. Al igual que en la idea de lo sublime, ambas son sensaciones que se tocan en ese punto, en el del encuentro y la contemplación en que en el momento cúlmine y sublime surge el goce y el dolor.

En relación con las fotografías de Stieglitz, Minor menciona: «Lo que realmente sucedió fue que *reconoció* un objeto o una serie de formas que, al ser fotografiadas producirán una imagen con específicos poderes de sugestión que podrían dirigir al espectador hacia un sentimiento determinado y conocido, hacia un estado o lugar interior.» (Fontcuberta, 1984, p. 248). Estas imágenes contienen una gran cantidad de formas, encuentros táctiles y especulaciones intelectuales que son soportadas por la materialidad, y aún así guardan una identidad en la que el artista expresa lo que desea, y su *poder equivalente* «descansa en el hecho de que puede transmitir y evocar sentimientos acerca de las cosas, situaciones y eventos que por una u otra razón no pueden ser fotografiados.» (Fontcuberta, 1984, p. 249). En en ese sentido, vinculo el concepto de equivalencia a *Otras mareas también suben* porque la extensa

fotografía que forma parte de esta obra no es exclusiva de un momento ni lugar en particular, sino que es una imagen que puede ser capturada reiteradas veces con un resultado similar. Lo que me interesaba no estaba tan puesto en la imagen, sino en la experiencia estética propia y en la de quien la iba a observar. Es decir, esta obra surge apelando a que la imagen de un oleaje agitado²⁶ pudiera provocar en otro las mismas inquietudes y miedos que me provocan a mí, sentimientos dados tanto por la imagen fotográfica como por la intención de los textos que son parte de ella, aún cuando «El momento en que una fotografía se transforma en espejo que se puede atravesar, ya sea cuando se esté mirando o recordando, debe siempre permanecer en secreto, porque la experiencia ocurre dentro del individuo. Es personal, es privada inefable e indestructible.» (Fontcuberta, 1984, p. 251).

La imagen vertical

La teórica del arte estadounidense Rosalind Krauss (1941) considera la serie de fotografías de Stieglitz como una obra que depende «de forma radical y evidente del efecto del recorte²⁷, de la impresión que tenemos –se podría decir– de estar ante imágenes arrancadas netamente del tejido continuo de la extensión del cielo.»

²⁶ Se podría considerar, según Minor White, que fotografiar nubes o agua, podría ser un nivel de registro simple, sin embargo, puede ser utilizado para producir otras sensaciones o emociones que el fotógrafo tenga consideradas de antemano. La equivalencia se concreta con una fuente de estímulo - fotografía- pero funciona en la mente del espectador.

²⁷ Rosalind Krauss menciona que Stieglitz posiblemente no haya reconocido como la idea del recorte en la fotografía porque no parecía esencial en los años 90, ni tampoco en la primera década del siglo XX.

(Krauss, 1990, p.141). En otras palabras, Stieglitz nos sacaría del entendimiento común de lo que sería una fotografía: la prolongación de la experiencia material de la realidad. Según Krauss, la obra de Stieglitz despoja las referencias clásicas de una fotografía de paisaje, como suelo y horizonte, e interpela la orientación del espectador con respecto a la relación que este tendría con la tierra: «las nubes nos ofrecen el recuerdo de dicha función, pero no consiguen llenarla, ya que la nube es vertical». Krauss menciona como uno de los puntos más importantes de la fotografía –según las definiciones ontológicas– el recorte de la realidad, es decir, la fotografía representa una realidad, pero fragmentada. Krauss propone que este acto no corresponde a simplemente mostrar una parte de un todo²⁸, si no que va más lejos, dislocando y separando de la realidad cada punto de la imagen.

La increíble verticalidad de las nubes elevándose hacia lo alto de la imagen crea una extraordinaria sensación de desorientación, casi hasta producir vértigo. No se entiende dónde está la parte alta y dónde la baja, ni por qué esta imagen que parece tan real se ve privada del elemento primordial de nuestra propia relación con ésta, es decir, el sentido indefectible de la orientación relación con el suelo [...] Es por eso que este tipo de recorte va más lejos que el simple hecho de arrancar una parte de un continuo más

²⁸ «El hecho de que un único fragmento aislado pueda simbolizar un todo y que el placer y la imaginación puedan mutuamente exaltarse cuando ésta se ve forzada a participar, representa un campo en que la fotografía de paisaje ofrece infinidad de posibilidades.» (Fontcuberta, 2003, p.137).

vasto. Carga de tal manera la imagen que tenemos la sensación de que a quien se está arrancando algo es a nosotros. (Krauss, 2002, p. 142)

Las representaciones gráficas, ya sea pictórica o fotográfica, del paisaje marino en general muestran el horizonte. El género del paisaje en la historia del arte, se caracteriza por el uso del encuadre horizontal. La realizadora cinematográfica y filósofa alemana Hito Steyerl (1966) en su ensayo *En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical*, analiza el uso de la línea del horizonte y cómo la falta de ella provocaría la desorientación de quién percibe un espacio. A lo largo de la historia la percepción espacio-temporal ha ido variando, y la manera en la que antes mirábamos el entorno y las imágenes ha cambiado radicalmente, gracias al uso de nuevas tecnologías: «Uno de los síntomas de esta transformación es la creciente importancia de las vistas aéreas: panorámicas, *google maps*, imágenes satelitales. Nos estamos acostumbrando cada vez más a lo que antes se denominaba la visión del ojo de Dios» (Steyerl, 2012, p. 17). Hoy podemos sumar la creación de videos e imágenes en formato vertical destinados a las redes sociales mediante celulares, y se podría decir que el ojo se ha acostumbrado a esta nueva forma de mirar, distinta a la perspectiva lineal que determinó nuestra forma de percibir el entorno durante largo tiempo:

Nuestro tradicional sentido de la orientación –y junto a él, los conceptos modernos de tiempo y espacio- están basados en una línea del horizonte.

Su estabilidad depende de la estabilidad de un observador situado en algún tipo de base, una costa, un barco: un fragmento que pueda imaginarse como estable, aunque en realidad no lo sea (Steyerl, 2012, p. 17)

Antiguamente la línea del horizonte era trascendental para todo tipo de recorrido y navegación por el mundo; “El horizonte permitía que las cosas se hicieran visibles. También servía para determinar tu propia ubicación y la relación con tu entorno, tu destino o tus ambiciones” (Steyerl, 2012, p. 18). E, históricamente, el horizonte fue entendido como una proyección de lo que vendría permitiendo la expansión y colonialismo. Steyerl define la perspectiva lineal como el paradigma óptico de la modernidad, que llevó a la producción de una cantidad considerable de obras de arte entre los siglos XII-XV basadas en las leyes de perspectiva y un solo punto de fuga –definido por el ojo–, en que todos los elementos estaban sujetos a él. La perspectiva lineal se transforma entonces en un espacio «calculable, navegable y predecible.» (Steyerl, 2012, p. 20) y por mucho tiempo de veracidad incuestionable, siendo este importante *status* lo mismo que la hizo derrumbarse.

Desde el siglo XIX en el arte se perciben los primeros indicios de la pérdida del punto de fuga, cuando el pintor romántico inglés J.M.W Turner (1775-1851) ya mostraba en sus pinturas de paisaje un horizonte indefinido. Turner fue uno de los artistas de esa época que investigaba las perspectivas en movimiento, y los horizontes de sus pinturas tienen variados puntos de vista, muchos de ellos imperceptibles. En varias de sus obras «no hay resolución ni punto de fuga, ni una

visión clara del pasado o el futuro» (Steyerl, 2012, p. 23), considerando además que la manera de reconocer la representación del paisaje también está dada por un acostumbramiento visual instaurado culturalmente: «Si podemos definir el paisaje como tal es porque existieron representaciones anteriores que modelaron nuestra percepción» (Goffard, 2013, p.170).

Steyerl propone que la sociedad contemporánea estaría envuelta en el paradigma de la vigilancia, así como la cinematografía y el sector militar. «Las nuevas características de las vistas aéreas son enteramente explotadas, especialmente en el cine 3D y la construcción de mundos verticales imaginarios» (Steyerl, 2012, p. 24). Hoy en día la soberanía de las imágenes ocupa un plano virtual y vertical, hoy la mayor cantidad de actos de poder se realizan a través del aire; desde el cielo²⁹. Ambas formas de mirar el entorno buscan, de alguna manera, la estabilidad, sin embargo, en ambas se trata más bien de una estabilidad virtual, de buscar tener un control y soberanía sobre un *algo*, saber qué es lo que vendrá, o adelantarse a los actos del *otro*. «Al enfrentarnos hacia los futuros arruinados que nos impulsan hacia atrás, al interior de un presente agonizante, podemos caer en la cuenta de que el lugar hacia el que descendemos ni tiene fundamentos ni ya es estable.» (Steyerl, 2012, p. 32).

²⁹ La tradición fotográfica aérea, es casi tan antigua como la creación de la fotografía. Algunos fotógrafos hicieron uso de globos con disparadores automáticos para elevarse a encuadres a los que no había llegado la pintura y que también estaba fuera del alcance de la manipulación humana. (Krauss, 2002, p.101)

La fotografía en mi obra, en su verticalidad, reforzaría la no existencia de una línea del horizonte, perdiendo espacialidad y, según las bases de la horizontalidad, negando la proyección hacia el futuro.

El análisis en relación con la materialidad de *Otras mareas también suben*, da cuenta de un interés por poner el énfasis en la observación de un evento futuro e incierto que no podemos controlar, pero sobre el cual al mismo tiempo tenemos altas expectativas. Se trata entonces de aludir a aquello que no pretendemos esperar, pero que está ahí de forma latente. El desastre natural es visto desde lo sublime para poder reflexionar en torno a las emociones de terror y placer. Es muy delgado el límite que separa la sensación intensa de lo inconmensurable, con el temor y la pena propuesto en Kant. Las emociones y sensaciones antes mencionadas son difícilmente fotografiables, es por eso que las decisiones formales tanto fotográficas como montaje de mi obra son fundamentales para guiar la lectura del observador de acuerdo a mi intención; y en ese sentido el concepto de equivalencia me permite reafirmar la importancia de que, en su encuentro con la obra, las sensaciones del encuentro con un oleaje agitado sean aquello que se despierta en el espectador. Por último, de la disposición de la larga fotografía de mi instalación, se desprende también el cuestionamiento a la visualidad humana del mundo, derivada del cambio de paradigma de la mirada desde una visión horizontal a un encuadre vertical que surgiría para quedarse.

Evidencias sensibles

A lo largo de esta investigación pude reconocer y profundizar el análisis en torno a las decisiones tomadas al momento de crear cada una de mis obras, sin embargo, y por último, me parece pertinente situar mi trabajo dentro del contexto artístico chileno, al que pertenezco. Por ende, me posiciono desde un lugar en que muchas y muy diversas herramientas técnicas –que permiten el desarrollo de diversas estrategias visuales– estaban a mi alcance, cuestión que, en mi generación, permitió que sus usos fueron más orgánicos y menos cuestionados como parte del ámbito artístico. Para entender este momento del arte y la fotografía conceptual local tomé como referente la investigación de Nathalie Goffard, *Imagen Criolla*, editado el año 2013.

Si se piensa en el arte desde una perspectiva histórica, el actual uso de la fotografía en las artes visuales es más o menos reciente. Esto coincide con la globalización, que llevó a la masificación de la tecnología, internet, impresiones digitales, mayor acceso a cámaras y a programas de manipulación de imágenes, y también con la llegada y traducción de los principales textos sobre el medio fotográfico (Goffard, 2013, p.19). La escritora francesa Nelly Richard (1948) fue quien primero analizó las relaciones entre artes visuales y fotografía, que hasta entonces

se mantenían distanciadas, provocando que fotógrafos chilenos se mantuvieran alejados del cruce entre esta técnica y las tradicionalmente utilizadas en las (entonces) artes plásticas. Por ese entonces, la práctica fotográfica se dividía entre fotografía documental y fotografía de autor. Goffard menciona el concepto de *posfotografía* introducido por el teórico del arte francés André Rouillé (1948) «para referirse al uso de la fotografía por parte de los artistas, lejos de las prácticas estrictamente documentales, más bien retomando y mezclando los campos y usos sociales del medio» (Goffard, 2013, p.28). El término *posfotografía* proponía una relevancia de la imagen «más allá del mismo acto fotográfico para constituirse en obra»³⁰. Por otro lado, fue Rosalind Krauss quien planteó que se puede teorizar sobre fotografía más allá de su historia y fin documental, lo que permite entender a la ubicuidad³¹ del medio: «preferiremos abarcar un léxico en torno a términos como prácticas fotográficas, imagen fotográfica o lo fotográfico en el arte actual, ya que es justamente la ubicuidad del medio lo que le ha hecho protagonista de nuestra cultura visual» (Goffard, 2013, p.30).

El acto de situar mi propia obra en un contexto chileno específico resulta complejo, entendiendo la dificultad para categorizar ciertas maneras de proceder que tan presentes se encuentran a nivel local. Al respecto, Goffard plantea lo siguiente:

³⁰ Del Río en *Imagen Criolla*. p. 29

³¹ Término propuesto por Nathalie Goffard para la fotografía. Def. Que está presente a un mismo tiempo en todas partes.

Si todavía podemos escuchar las autodenominaciones del tipo “pintor, escultor, grabador” rara vez escucharemos las de “instalador” o “videasta de arte”. El autocalificativo “fotógrafo”, en tanto, se mantiene como el mismo medio: ubicuo, incierto y sujeto a la postura personal de quien lo produce. De hecho, la pregunta de rigor para el artista contemporáneo no es hoy ¿qué eres?, sino ¿qué haces?, y no es casualidad que gran parte de los artistas que utilizan la fotografía como instrumento artístico usen también la instalación y el video, siendo además en la actualidad ambas imágenes producidas por el mismo artefacto digital y con la misma imagen binaria. (Goffard, 2013, p.47).

Considerando su resultado final, mis obras analizadas en este texto podrían categorizarse como instalación, sin embargo, la respuesta a la pregunta por el quehacer que les dio origen sería fotografía. Hoy en día las diferencias entre fotografía de autor y documental no son menos importantes: la «fotografía-como-arte estaría al servicio de una idea» (Goffard, 2013, p.47), y la fotografía estaría en la obra más allá de su cualidad documental. Y, en mi caso, la fotografía sería el dispositivo que permitiría exponer problemas estéticos o de percepción que con otros medios – como la pintura, por ejemplo– no podría trabajar.

En el proceso de producción de la obra *Otras mareas también suben* apareció el problema de imprimir una imagen de cincuenta metros de largo, y una de las opciones consideradas como solución era la impresión sobre lienzo (tela). Si bien

este parecía ser sólo un problema técnico, en términos de percepción de la obra al utilizar esta técnica de impresión la imagen se habría visto “pintada”, y habría proyectado otro tipo de reflexiones relacionadas a la representación pictórica que no venían al caso. La fotografía, entonces, está a disposición de una idea, forma parte de un conjunto de elementos que, situados de cierta manera, arman un discurso. En ese sentido, la visualidad de mis obras habla de una relación más bien conceptual, en donde podemos encontrar fotografías de objetos, fotografía impresa en vidrio, distintos formatos de impresión, texto sobre imagen y texto sobre objeto.

El mayor uso de la fotografía en Chile fue desde lo documental, impulsada por el contexto sociopolítico que se estaba viviendo en plena dictadura militar, momento en que los artistas, influenciados por los movimientos de neovanguardia, desarrollaban acciones de arte, y la fotografía servía para éstos como registro visual. Fue entonces en los años ochenta que con la gran cantidad de manifestaciones artísticas que enfrentaban la dictadura, «la fotografía se constituyó como la herramienta predilecta para introducir las primeras nociones de creación interdisciplinaria e intertextualidad, realizando cruces entre estrategias visuales y conceptuales de diversas procedencias» (Goffard, 2013, p.95). Con ello la fotografía comienza a aparecer también en intervenciones urbanas y paneles publicitarios, ocupando el espacio público, con obras como las del artista visual chileno Alfredo Jaar (1956). En ese proceso el medio fotográfico dejó de estar solo al servicio de una función de denuncia para convertirse en un medio de reflexión con autonomía conceptual. La fotografía proveniente de los medios de comunicación de masas aparece para los artistas visuales «como nuevo campo de experimentación que les

permitirá reinterpretar su función social»³², y es con ello que la fotografía comienza su desplazamiento también a distintas formas artísticas.

Entre las disciplinas que integraron a la fotografía en su metodología destaca especialmente el grabado: «La fotografía se instala entonces en el arte en Chile a través de su condición serial, objeto masivo y desde los desplazamientos del grabado» (Goffard, 2013, p.102). La enseñanza de artistas pertenecientes a la Escena de Avanzada en las escuelas de arte de los años noventa y el legado teórico prolífero al respecto, es lo que permite la paulatina legitimación –menciona Goffard– del uso único de la fotografía en el arte en las nuevas generaciones. Más adelante aparecerían artistas que utilizan la fotografía desde la función comunicativa, para luego dar pie a la tendencia interdisciplinaria en las artes, utilizando al mismo tiempo video, instalación, fotografía, sonido, entre otras, al servicio de un discurso artístico conceptual. Como referente en esta línea puedo mencionar a Francisca Sánchez (1975), artista chilena que ha desarrollado su trabajo con la fotografía en la fotografía-objeto, en la que busca representar volumétricamente lo que está representado en el mismo soporte impreso. En el caso de sus exposiciones *Idea Fija* (2011) y *Waterfall* (2008), la artista utiliza el mar y la idea de ola representándola en volúmenes materiales que se asemejan a la forma del movimiento del agua y de las olas. Sánchez forma parte de una generación de artistas que entendieron el uso de la fotografía como un medio cuya capacidad documental, serial y masiva permite todo

³² Del Río, Víctor, en *Imagen Criolla*. p. 88

un nuevo espacio de experimentación: «una generación emblemática del cambio vivido en cuando a la desmaterialización de la fotografía, circulación, mediación y manipulación de imágenes». A su vez, siendo la última generación que creció con la fotografía análoga, desde películas en negativos e imágenes en papel, la idea de la fotografía como una huella de la realidad había empezado a quedar atrás.

Hoy la práctica fotográfica se ha consolidado como medio, es parte del arte contemporáneo y ya no se cuestiona su presencia en el ámbito artístico, sin embargo, en Chile las diferencias entre el campo del arte y el de la fotografía siguen vigentes, incluyendo a la fotografía de autor. Esa diferencia está dada mayormente por la institucionalidad, que persiste en la creación de concursos o espacios que diferencian las disciplinas, aunque la tendencia actual es que los artistas están utilizando variados dispositivos al servicio de un discurso y de una idea: «las prácticas artísticas fueron reorganizadas desde parámetros fotográficos en cuanto a “objeto teórico” desde las problemáticas de la copia y la serialidad, las nociones de autoría y originalidad y el cruce con los medios de masas y la cultura vernácula» (Goffard, 2013, p.109).

Considerando lo anterior, en términos de inclusión de la fotografía en el arte – y posteriormente en arte conceptual–, mi primera formación en artes visuales y posterior trabajo y especialidad como fotógrafa, es que adquiere sentido en mi proceso la importancia que le he dado a la materialidad y al carácter instalatorio en mis obras. En un inicio, desde mi formación en pintura surgió el interés por intervenir diferentes soportes en gran formato; luego realicé instalaciones que cuestionaban la

geometría del paisaje; para finalmente dedicarme de lleno a la fotografía, tanto en su formato análogo y digital como en instalaciones.

Joseph Kosuth se refiere al origen de las instalaciones y menciona: «Las instalaciones llegaron como resultado de la necesidad del artista de producir obras que estuviesen en el mundo, empleando o no objetos, pero que no fuesen enmarcados por los límites impuestos» (Kosuth, 2020, p.283). Más allá de los límites dados por la escultura y pintura, las instalaciones estarían libres del “bagaje ideológico” del modernismo. De ahí que lo dicho por Kosuth hace sentido en mi resistencia inicial a que mis fotografías se resuelvan solo en ellas mismas. Esto me llevaba a pensarlas siempre instaladas en el espacio y como parte de otra cosa, pues «El material de una instalación es, en primer lugar, una experiencia psicológica y social proporcionada por la arquitectura de la sala» (Kosuth, 2020, p.284), es decir, en gran medida las instalaciones se adaptan a las características específicas del lugar en que se van a exhibir. Las instalaciones también contienen la variable temporal, esto es, parafraseando a Kosuth, entregan una *textura* a la historia en la experiencia que tiene el espectador con ella; se fija una ubicación «como parte de la arquitectura y sella su destino junto con la historia y la cultura de ese espacio en el mundo» (Kosuth, 2020, p.285); y, la idea más importante planteada por Kosuth, su especificidad se establece gracias a su “comprensión del postmodernismo”, que la sitúa en el *aquí y ahora* siendo eso discursivo lo que las convierte en arte.

El vidrio como desilusión

Durante mi proceso de formación como artista investigué distintas maneras de intervenir con imágenes sobre variados materiales para producir instalaciones. Así, cuando me encontré con la imagen fotográfica y dediqué mi investigación a ella, el interés por la materialidad y la instalación se mantuvieron. En la búsqueda de materiales que pudieran representar aquello que quería mostrar en mis obras es que aparece el vidrio, metáfora de lo que quería representar y que era difícil de fotografiar. En los párrafos siguientes reflexionaré en torno al vidrio, a su materialidad y percepción considerando su carga conceptual y las razones por la que lo elegí como elemento relevante en mi obra.

A partir de este descubrimiento y con la intención de profundizar en la investigación material con este soporte, realicé tres obras que contenían vidrio, y los trabajé con diferentes objetivos. El primer ejercicio consistió en la instalación de un vidrio pequeño, colgando desde el techo con un cordel afirmado a la pared, donde había un cuchillo que el espectador podía –o no– tomar para cortar el cordel y quebraría el vidrio. Así, la obra era una invitación a concretar el quiebre del vidrio, destacando su materialidad rígida y frágil. En este gesto, en el que hay un antes y un después, se presenta como un pequeño ejercicio que consta de tres estados: el primero de latencia, el segundo de decisión (si quebrar o no el objeto), y el tercero de desenlace (el vidrio roto o intacto). El ejercicio siguiente, antes mencionado, es *El punto exacto del dolor*, bloque de doce vidrios que se presenta quebrado intencionalmente sobre el texto de horóscopo tallado a mano. Por último, la obra *La*

marea ha subido tanto, correspondiente a la impresión de una serie de fotografías estenopeicas sobre vidrio, montadas sobre el muro en superposición para, en este caso, destacar la transparencia del material.

El vidrio como idea de desilusión, y que todo vidrio que se manipula corre el riesgo de quebrarse, fueron las ideas iniciales para elegir este material como soporte de algunas de mis obras. En el oráculo el vidrio intacto representaría el estado de la ilusión; y al quebrarse, el estado de desilusión y la imposibilidad de volver atrás para arreglarlo. La fragilidad del vidrio en tanto símbolo de desilusión e imposibilidad de aceptar una realidad. En el mencionado texto de Rosset, el autor plantea que existen variadas formas de rechazar lo real. Algunas de ellas, las más complejas, implican sacrificar la existencia, y otras son más sencillas: «decidir no ver una realidad cuya existencia por lo demás, reconozco: actitud de ceguera voluntaria simbolizada en el gesto de Edipo reventándose los ojos» (Rosset, 1976, p. 12).

Según Rosset el ser afectado no niega lo real, pero lleva a comportarse como si eso real no hubiera existido. Lo real, según el autor «es asimilado a “lo que existe”, conjunto de fenómenos, de cosas, de eventos que tienen lugar en el tiempo y en el espacio, que no podrían distinguirse ni del “ser” ni de la “realidad” en el sentido cotidiano» (Rosset, 2015, p.25). La realidad es aceptada bajo ciertos parámetros, sin embargo, cuando esta se vuelve insostenible la mente comienza a crear una nueva realidad acorde al deseo y generando un cambio en la percepción. El deseo de vivir en otra realidad y los medios alucinatorios contra el “acoso” de lo real, son lo que el autor llama *ilusión psicológica* e *ilusión metafísica*; el deseo inconsciente de “otra

realidad” negando la realidad real: «dicho rechazo de lo real puede revestir formas muy variadas. La realidad puede ser rechazada radicalmente, considerada pura y simple como no-ser: Esto –que creo percibir-no es». (Rosset, 2015, p.12). Para mí el gesto de quebrar intencionalmente un vidrio refleja simbólicamente la frustración de un instante preciso, muestra de la desilusión de que lo que sucedió, y que de acuerdo al oráculo está escrito, no se condice con la realidad que se espera; hay una dislocación en la expectativa, y el golpe sobre el vidrio y sobre el texto es un gesto simbólico derivado del deseo de querer borrar aquello que se escribió.

Como material, el vidrio tiene cualidades específicas que generan sensaciones particulares en quién lo percibe. El filósofo y fenomenológico francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) en el libro *El mundo de la percepción, Siete conferencias* (2003), relata las relaciones fenomenológicas entre los objetos y aquello que revelan los sentidos acerca de estos. Al respecto, escribe:

las cosas no son simples objetos neutros que contemplamos; cada una de ellas simboliza para nosotros cierta conducta, nos la evoca, provoca por nuestra parte reacciones favorables o desfavorables, y por esos gustos de un hombre, su carácter, la actitud que adoptó respecto del mundo y del ser exterior (Merleau-Ponty, 2003, p. 30).

La sensación de lo inmaterial, la total transparencia que puede lograr el vidrio, puede confundir a la mirada que lo atraviesa; es decir, puede ser algo y nada a la

vez, y bajo ciertas circunstancias de iluminación, –al igual que otras materialidades, como el agua–, puede también reflejar a quien lo observa.

El vidrio y el agua no sólo tienen en común la transparencia; ambos tienen un carácter táctil que el ojo reconoce, lo que se puede llamar un espacio háptico, que guarda relación con las sensaciones y el conocimiento de superficies y texturas. «Son hápticos porque apelan al sentido táctil del ojo, recalcando que los sentidos no son facultades independientes, sino que convergen entre sí» (Goffard 2019, p. 68). Es en la manera en que nos relacionamos con este material u objeto, que *es algo* pero a la vez es posible ver *a través de* este, que podemos percibir, por ejemplo, una superficie lisa y fría en el caso del vidrio, y húmeda en el caso del agua. «Por cierto, existen pocas experiencias corporales que mejor plasmen esa *heptacididad*, que la flotación en el océano» (Goffard 2019, p. 68). El agua y el vidrio comparten la capacidad de permitir relaciones sensoriales específicas que van más allá de lo táctil, y que abren una multiplicidad de interpretaciones.

En *La marea ha subido tanto* la sensación de inmaterialidad, dada por las fotografías estenopeicas y la transparencia del vidrio, borrona los límites y crea nuevas relaciones espaciales entre una fotografía y otra: dos barcos espectrales devuelven el sentido espacial con un horizonte inestable; la temperatura fría del vidrio –dada por el sentido háptico– sería indicio de que el agua también es fría. Estas son todas interpretaciones de las superficies, en cuyo contacto –visual y perceptual– se activan lugares que están en lo profundo del ser, que son poco claras y confusas, y que permiten asimismo entender que las relaciones solo se hacen en los límites. «*De*

los cuerpos a lo incorporal se pasa siguiendo la frontera, costeano la superficie”. Paul Valery tiene una frase profunda: lo más profundo es la piel» (Goffard 2019, p. 68). En el caso de una obra en un espacio de exhibición, lo táctil desde lo visual se acentúa, ya que esta obra no hace una invitación al espectador a tocar el vidrio, sin embargo, refiere a esta cualidad y la hace parte de su presencia.

El vidrio es un material que no tapa, no esconde, cuestión que hace difícil su instalación en el espacio. Es por esto que decidí que el montaje en *La marea ha subido tanto* fuera lo más limpio y sencillo posible: con las fotografías (vidrios) apoyadas en el suelo e inclinadas hacia la pared. A diferencia de lo que sucede en *Otras mareas también suben* –en que la imagen estaba impresa sobre un papel mate para representar un mar oscuro impenetrable– esta obra revela toda su composición, especialmente la espacialidad entre sus capas. En ella «El objeto consumado es translúcido, está penetrado por sus lados de una infinidad actual de miradas que se entrecortan en su profundidad y que nada dejan oculto» (Merleau-Ponty, 1945, p. 88). Podríamos incluso pensar que el vidrio muestra su completa sustancialidad en su total transparencia –aunque eso pueda ser discutible. El vidrio sería entonces un elemento inerte capaz de provocar sensaciones que tienen relación con el mundo de lo sensible.

Para el artista francés François J. Bonnet, la sensación se presenta en un comienzo como algo difícil de comprender, y plantea que «la aprehensión de lo sensible es entonces primordialmente *hénide*» (Bonnet, 2020, p. 9), algo como una percepción que se descubre posteriormente, en el proceso hacia una “clarificación”.

El momento en que se desenmascara la confusión es cuando hay percepción “de un fenómeno identificado”, en el caso de que la percepción fallara generaría angustia en la experiencia sensible desconocida. Sin embargo, Bonnet explica que aquel mundo sensible sólo sería asimilable mientras proceda la clarificación, es decir, exista representación: «La percepción calificada es entonces ya del orden de la representación. La sensación sólo se hace constitutiva del mundo a partir del momento en que la consciencia se hace cargo de ella, se la representa» (Bonnet, 2020, p. 14). El proceso de representación es el que permite moverse en un mundo conocido, entonces, Bonnet propone que «La sensación supone, la percepción testifica, la representación afirma» (Bonnet, 2020, p. 15). La superficie de un vidrio, al igual que la de una imagen –como fue visto en un inicio– también es una superficie significativa.

Por último, me gustaría mencionar algunas ideas en relación a la escala y la relación corporal con el material utilizado en mis obras. En *La marea ha subido tanto*, la mayoría de los vidrios tenían un tamaño que se relacionaban a mi estatura: el vidrio más grande era el tamaño máximo que yo podía manipular sin necesitar ayuda de alguien más. Esta situación no respondía simplemente a la forma de manipulación de mi trabajo y al riesgo de quebrarse el material previo a su exposición –aunque el quiebre formara parte del contenido–; sino que también, para mí, tenía relación directa con el peso del material (de la obra) y la intención de trabajar a escala 1:1. A partir de esto último, mi obra hace referencia a dos conocidas obras en las cuales el vidrio es utilizado como soporte y materialidad: *La novia puesta al desnudo por sus*

Solteros, aún... (1915-1923), de Marcel Duchamp, y *Leaning glass* (1965), de Joseph Kosuth.

La novia puesta al desnudo por sus Solteros, aún... o *El Gran Vidrio* es una de las obras más destacadas del artista visual Marcel Duchamp, pues es reconocida como una de las primeras en cuestionar desde el rol del artista hasta lo que era considerado o no obra de arte. Es considerable la cantidad de literatura que existe a partir de la construcción material y simbólica de la obra, en la cual Duchamp concentra ideas, metáforas y reflexiones en torno a la imagen y la visualidad inéditas en ese momento, convirtiéndose en la antesala de arte contemporáneo. Sin embargo, para efectos de este texto me referiré fundamentalmente al uso del vidrio como material esencial en su construcción.

La obra, construida completamente de vidrio, es descrita por Octavio Paz en su libro *Apariencia Desnuda* (1989) como: «un vidrio doble, de dos metros setenta centímetros de altura y un metro setenta centímetros de longitud, pintado al óleo y dividido horizontalmente en dos partes idénticas por un doble filo de plomo. Definitivamente inacabado» (Paz, 1989. P.42). Al vidrio el artista le incorporó papel aluminio, láminas de oro, aceite, alambres de fusibles, embalajes y polvo. En la parte superior, la composición representaba una novia desnudándose con actitud de entre erotismo e ironía, y en la parte inferior a los solteros, en una suerte de aparato mecanizado, dispuestos geométricamente y unidos con un sistema de tubos sujetos a una perspectiva. Para completar la imagen, Duchamp creó los elementos llamados “criaderos de polvo sobre vidrio” (Paz, 1989. p.56), en los que juntó polvo de cuatro

y seis meses que luego cerró herméticamente. Estos generan distintos grados de transparencia en la superficie del vidrio, cuya materialidad aparece también en gotas de salpicadura: «el lente transforma las gotas en rayo de luz» (Paz, 1989. p.73). De este modo, Duchamp hace uso de las propiedades del material y las pone a su favor para generar diferentes modos de presentar y de ver en y a través del vidrio.

Debido a la transparencia del vidrio y al contexto espacial que se mezcla con la obra, Octavio Paz hace hincapié en la presencia del entorno como parte de la misma. Y es que la obra no puede verse si no es *con* su entorno, y más aún, con su espectador, que se refleja el espectador en ella: «verdadero monumento, es inseparable del lugar que ocupa y del espacio que lo rodea: es un cuadro inacabado en perpetuo acabamiento. Imagen que refleja a la imagen de aquel que la contempla, jamás podremos verla sin vernos a nosotros mismos» (Paz, 1989. p.93). En palabras de Paz la obra de Duchamp sería un juego entre el ver y el ver a-través-de, y plantea a partir de ello el concepto de «Reversibilidad: ver a través de la opacidad, no ver a través de la transparencia» (Paz, 1989. p.93), para referirse al fenómeno en que esa misma transparencia se convierte en obstáculo para ver. Sin embargo, el sentido simbólico de la obra está dado evidentemente por su transparencia. El autor propone esta situación como una operación visual circular, una dialéctica de la mirada en que el verse reflejado apunta a una proyección de verse a uno mismo. Paz hace una comparación con el mito del baño de Diana y la desgracia de Acteón, en la versión de Ovidio, en que la diosa Diana se encontraba bañándose desnuda en el valle sagrado junto a sus ninfas. En ese momento Acteón, que era un cazador, se acerca a verlas y cuando Diana se percata lanza agua hacia éste que se transforma en ciervo

y llora al ver su nuevo reflejo en la superficie del agua. Finalmente Acteón muere apresado por sus propios compañeros de caza y Diana se siente vengada.

El mito sirve a Paz para proponer la circularidad de la mirada en el sentido de que quien mira es también mirado, con la diferencia de que Acteón ve a Diana no por intención sino solo por un juego del destino. Ésta se ve reflejada a sí misma en una mirada de deseo; lo que se puede entender como el mismo juego dialéctico visual que se produce al enfrentar la obra.

Presencia femenina: verdadera cascada en la que se manifiesta lo escondido, lo que está dentro en los repliegues del mundo. El enigma es el vidrio que es separación/unión: el signo de la concordancia. Pasamos del *voyeurisme* a la videncia: la condenación de ver se convierte en la libertad de la contemplación. (Paz, 1989. p.187)

Aparece entonces el sentido del otro, de la mirada que se construye a partir de un reconocimiento de lo que somos y lo que vemos. De ahí que Paz piensa la mirada como una identidad que se construye entre el que mira y *lo* que mira, y a su vez como lo que la obra refleja de vuelta. Como se menciona en el libro *Conversaciones con Marcel Duchamp*, para el artista su mayor interés en la obra era la transparencia, luego el color y por último la perspectiva científica: es una obra que cuestiona la física y la imaginación en su lectura desde lo invisible. *El gran vidrio* se

convierte así, según Kosuth, en el mayor precedente del arte conceptual³³, dejando la idea del lenguaje visual retiniano –concepto planteado por Duchamp– a uno desde las ideas. El artista abandona definitivamente *El gran vidrio* en 1923, cuando se rompe en uno de sus traslados, y comenta: «Lo único que resulta curioso es que los dos *Verre* estaban uno encima del otro, y ello hizo que se rajaran por los mismos lugares [...] eso parece una simetría que parece intencionada, lo que no es así en absoluto» (Cabanne, 1967, p.67). Marcel Duchamp toma el rompimiento de los vidrios como una cosa del destino y las acepta como parte del proceso; de este modo el azar se convierte en parte del contenido mismo de la obra.

Leaning glass (1965) [Vidrio apoyado] de Joseph Kosuth es considerada su primera obra conceptual. Se trata de una lámina cuadrada de vidrio que puede ser apoyada, en palabras del autor, sobre cualquier pared. El uso del material se prolongó a una cantidad importante de las obras de Kosuth, las que solo consistían en vidrio y palabras o frases escritas sobre ellos. Por ejemplo, los cuatro vidrios apoyados en la pared y en cada uno una palabra en inglés: *Glass / words / material / described*, la obra llamada *Glass (one and three)* (1965), una de sus protoinvestigaciones con el material en la que instala una hoja de vidrio y a su lado la definición de *Glass* extraída del diccionario y al otro la fotografía del vidrio; la fotografía del texto le llama fotostática haciendo referencia al proceso de impresión.

³³ “Con el *Ready-Made* -de Marcel Duchamp- el arte cambió de enfoque, cambió la forma del lenguaje a lo que se estaba diciendo. Lo cual quiere decir que cambió la naturaleza del arte, desplazando una cuestión de morfología a una cuestión de función. Este cambio -de “apariencia” a “concepción”- marca el comienzo del arte “moderno” y el comienzo del arte “conceptual”. (Kosuth, 2018, p.38)

En ese momento el artista se interesó también por el agua y su cualidad informe e incolora –cualidad que también encontraba en el vidrio. Sobre este Kosuth realizó obras en las que reflexionaba sobre la relación entre las palabras y los objetos, poniendo énfasis en el significado, en que las palabras hablaran de sí mismas en un sentido tautológico. De esta manera el artista se servía de estas operaciones y temáticas para, a través de esa aproximación tautológica, investigar la naturaleza misma del arte y de la realidad.

Detener la respiración: el tiempo en la fotografía estenopeica.

La mirada y la respiración, la quietud y el movimiento, todo en nosotros lo sabe: el pensamiento no es una dirección ya tomada sino el punto de partida infinito que se desplaza a lo largo del tiempo y que a veces encuentra los objetos y a veces no encuentra nada.

Jean-Christophe Bailly

El tiempo es uno de los elementos más esenciales de la fotografía, y desde su creación ha sido motivo de reflexión en torno a su perspectiva técnica y filosófica, especialmente desde que el proceso de cambio desde la imagen análoga a la imagen digital ha puesto en tensión la comprensión la existencia del tiempo como un dispositivo de imagen fija.

Si bien en mi obra he utilizado tanto la fotografía digital como análoga, la variante del tiempo se evidencia especialmente en la obra *La marea ha subido tanto* (2017), en la que hice fotografías del mar con una cámara estenopeica adecuada para una película sensible de 35mm. El tiempo de apertura del obturador de esta cámara sumado al movimiento de la mano que la sostenía, dieron como resultado una imagen imprecisa, con líneas indefinidas, velos y falta de contraste. Así, si bien las fotografías obtenidas eran una imagen fija, en ellas puede verse el barrido de la espuma como un recorrido que quedó impregnado en los segundos en que el obturador estuvo abierto, lo que puede ser interpretado como tiempo en la imagen.

En fotografía, el tiempo ha sido motivo de reflexión desde antes de que la imagen se pudiera fijar en un soporte. Para el fotógrafo William Fox Talbot (1800-1837), el sujeto primordial de la fotografía era la temporalidad, ya que ésta [la imagen fotográfica] contenía en tiempo real una serie de relaciones espaciales fijas en un momento dado: «La fotografía era, para Talbot, el deseo de una imposible conjunción de fugacidad y fijeza. Más aún, era un emblemático algo/alguna vez un ‘espacio de un único minuto’ donde el espacio se *convierte* en tiempo y el tiempo en espacio» (Batchen, 2004, p. 95). El filósofo alemán Walter Benjamin (1892-1940) en su *Pequeña historia de la fotografía* (1931) hace mención a la importancia del tiempo en los inicios de la fotografía, cuando por la poca sensibilidad a la luz de las primeras placas, para tomar una fotografía era necesaria una larga exposición en espacios abiertos, e indispensable que el o los sujetos a fotografiar estuvieran varios minutos en una misma posición. «El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo,

dentro de la imagen misma y se ponían por tanto en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea». De manera que, en tanto el aparato como el modelo debían mantenerse quietos por largos minutos, como estirando el tiempo, la temporalidad era entonces esencial en la imagen y en la fotografía.

Al momento de realizar una fotografía, se centra la atención en el movimiento de la mano, mantenerla quieta para poder fijar la imagen. Sin embargo, usualmente pasa desapercibido que para mantener quieta la mano el cuerpo detiene por segundos la respiración. El fotógrafo francés Bernard Plossu realizó una serie de croquis de paisajes que llamó «dibujos-respiración», que realizaba cada uno en un lapso de diez segundos y sin respirar. Estos croquis fueron considerados como ejercicios de captación, una acción que de acuerdo al escritor y teórico del arte francés Jean-Christophe Bailly (1949) «imita algo del acto fotográfico mismo, es decir, de la captura. El dibujo imita la foto: los diez segundos son el equivalente, en la escala temporal de la mano, de la instantánea.» (Bailly, 2006, p.249). En el ejercicio de Plossu, a través del dibujo el sentido de la fugacidad en que se llevaba a cabo el acto de fotografiar se transforma en producir una respiración. La frase «tener el aliento cortado» en francés refiere a una tensión, pero para este caso se debe entender desde lo técnico, en el efecto de corte en el acto fotográfico. Bailly se refiere al corte como una duración con variables propias y pone la atención en una variante difícil de medir, que es el «modo en que los objetos habitan el tiempo: entre un florero puesto al sol y un pájaro que pasa, entre una ola que se va delineando ciertamente hay una diferencia de temas pero lo que hay ante todo son diferencias de temporalidad» (Bailly, 2006, p. 249); el aliento se corta siempre distinto y cada sujeto tiene una

manera distinta de reflejar el pasar del tiempo, «que van desde el más pensativo al más fugaz, del más tranquilo al más tembloroso»(Bailly, 2006, p. 249). Bailly ve en Plossu la capacidad de la fotografía, que en su esencia constitutiva de inmovilidad no impide que los objetos retratados revelen sus *intensidades variables*, y su especificidad está en cómo atraviesa el «espesor del tiempo»:

es un hojaldre infinito, es la singularidad plural de los estados y sus devenires, son los desfases, los sobresaltos, los torbellinos y los estancamientos, es el murmullo de la existencia discurriendo y la felicidad de ese murmullo. Esos tiempos o temporalidades, todas esas variantes de corte y duración, todos esos distanciamientos e intervalos las envía a la vida: la vida (y eso que hay en el inventario de trabajo de Plossu) es la apertura y la renovación, el espasmo ralentizado en que cada segundo es una devastación en permanencia (Bailly, 2006, p. 250)

Por su parte, el fotógrafo alemán Michael Wesely (1963) dedicó su obra a mostrar el paso del tiempo y las mutaciones de los espacios y objetos en sus fotografías, para lo cual preparaba sus cámaras para que estas pudieran estar expuestas durante lapsos de tiempo muy largos, llegando a tener el obturador abierto incluso tres años. Sus referentes temáticos han sido paisajes, flores, retratos y arquitectura, y el resultado de sus fotografías remiten a la reflexión de Bailly cuando cada elemento fotografiado muestra de manera única el pasar del tiempo. Así, Wesely posicionaba su cámara hacia una construcción arquitectónica (por ejemplo,

Postdamer Platz en Berlín), y en el resultado final pueden apreciarse los barridos fantasmagóricos del avance de la construcción, o el reflejo de luces y sombras y el recorrido del sol. También en esta línea destacan sus registros de floreros, en los que con el mismo sistema registra el proceso de deterioro de las flores, generando que en la imagen visual final se perciban distintas y sutiles capas de bordes indefinidos. Es por eso que la metáfora que usa Bailly para describir el tiempo como un hojaldre infinito se representa tan bien en este tipo de fotografías, en las que se grafica claramente una serie de capas temporales y espaciales.

El teórico francés Georges Didi-Huberman (1953) plantea que las imágenes son capaces de plantear *relaciones visibles* sobre el tiempo, porque justamente no están “en presente”, y según el filósofo francés Gilles Deleuze estarían afectando sensiblemente y visiblemente las relaciones del tiempo “presente”. En el caso de mis fotografías, y de la obra *La marea ha subido tanto*, el tiempo puede percibirse en los antes mencionados bordes borrosos del oleaje y en los barcos posados en el horizonte, que permiten contextualizar las imágenes en un espacio y temporalidad específicos. Al superponer las fotografías, el horizonte se vuelve caótico, y en la parte inferior de la obra pareciera que el mar se desarma, desbordándose, materializando la imagen a la que refiere Gaston Bachelard cuando escribe: «La tempestad nos da imágenes naturales de la pasión. Como dice Novalis con su genio de la expresión directa: La tempestad favorece la pasión» (Bachelard, 1978 p.264).

Hacia el final de su texto Bailly refuerza la idea de corte fotográfico, que ya habíamos revisado en Rosalind Krauss referente a las fotografías de Alfred Stieglitz.

Ambos Bailly y Krauss se refieren a un *corte* que es capaz de contener algo más allá de solo *lo* fotografiado, «no para interrumpir el tiempo sino por el contrario, para hacer que se sienta, para hacer que se sienta todo el tiempo que pasa» (Bailly, 2006, p.). En su obra, Plossu refleja una multiplicidad de temporalidades, que Bailly propone como un abanico de diferentes estados de pensatividad. En torno a este concepto, propuesto también por Emmanuel Alloa, se encontrarían todas las conexiones entre la imagen y quien la mira, entre las cuales como para Bailly, también para mi estarían incluidas la experiencia y la pasión.

En mi obra aparece la temporalidad en torno al sujeto de mis fotografías –el mar– tanto en sus características físicas, en su comportamiento en constante movimiento y su estado líquido, y simbólicas, en su cualidad de fenómeno caótico, misterioso e impredecible. Del mismo modo la relación que puedo ver hoy, en la distancia, entre detener la respiración para tomar una foto y para sumergirse en el agua, establece mi obra como un proceso que materializa un vínculo mucho más cercano entre el acto de fotografiar y lo fotografiado; un proceso que pone énfasis en ese instante dramático a partir del cual «mantenerse con la respiración cortada ante ese espasmo, acoger su luz: eso sería la fotografía» (Bailly, 2006, p. 250).

...

Palabras al cierre

La práctica fotográfica presente en mi obra y la profundización de las ideas desarrolladas en esta memoria, me han permitido comprender que las decisiones tanto formales como conceptuales de mi investigación referían también al acto fotográfico mismo. La reflexión que desprendo es el entender el instante de la captura fotográfica como un acontecimiento que conlleva intenciones que van más allá de lo fotografiado, en la que mi formación como artista visual me permite crear vínculos con otros lenguajes, para poder mostrar de manera más precisa aquello que no puedo representar en una sola imagen. El análisis del uso de texto junto a una fotografía me permitió comprender que las palabras son una herramienta más en el arte contemporáneo, al igual que materialidades de nuestro cotidiano, como el papel y el vidrio. La poética, pienso, es algo transversal en el arte y, al igual que éste, imposible de definir, o al menos muy complejo. Puedo esbozar lo poético desde la diferencia; la relación entre los textos que he usado y su vinculación con las fotografías que elijo no es desde un relato, no existe una relación o una causa-efecto entre ellos, ni tampoco se trata de una descripción, como en los textos de Joseph Kosuth. Lo que sí puedo identificar en ellos (los textos utilizados en mis obras) es una sensibilidad, que luego pienso como una *idea sensible* que empieza y termina en

cada *relación-obra*³⁴. Para mí los escritos evocan una *sensación poética*, y esa sensación poética la reconozco desde las palabras usadas en cada frase que he seleccionado –en tanto metáfora o figuración–.

De ahí que, entre otras cosas, puedo afirmar que tanto con las imágenes como con los textos es posible hacer emerger y dar presencia a aquello que está ausente; que la imagen fotográfica es al mismo tiempo evidencia y materialización del intento propiamente humano de conocer y anteponerse al devenir; y que en el acto fotográfico se corta la respiración al igual que cuando nos sumergimos en el mar o nos enfrentamos a un desastre inesperado.

³⁴ Mis fotografías no son pensadas como una serie de fotos que cuenten una narración, no es un problema que se resuelva en más de una foto, como si lo haría un reportaje, por ejemplo.

Bibliografía

Alloa, Emmanuel (ed.) (2020). *Pensar la imagen*, Ediciones Metales Pesados, Chile.

Bachelard, Gastón (1978). *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. De Ida Vitale México FCE

Bailly, Jean-Christophe (2006). "Le souffle coupé, le ruissellement" en *Bernard Plossu. Retrospective 1963-2006*, Gilles Mora (editor), Paris, Les Éditions des Deux Terres

Bonnet, François J. (2020). *El Infra-Mundo*, Ediciones La Cebra,

Cabanne, Pierre (1967). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona Editorial Anagrama

Derrida, Jacques (1998). *Ecografías de la televisión*, Entrevistas Filmadas, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Didi-Huberman, Georges (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*

Flusser, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*, Editorial Trillas, S. A. México.

Foucault, Michel (1981). *Esto no es una pipa, Ensayo sobre Magritte*, Editorial Anagrama, Barcelona.

Fontcuberta, Joan (ed.) (1984). *Estética Fotográfica, Una selección de textos*, Editorial Gustavo Gili, SA

Goffard, Nathalie, *Intramuros*, (2019). *Palimpsestos sobre arte y paisaje*, Ediciones Metales Pesados, Chile.

Goffard, Nathalie (2013). *Imagen Criolla*, Ediciones Metales Pesados, Chile.

Kant, Immanuel (1876). *KANT Crítica del Juicio*, Madrid, Traducción A. García Moreno (documento en PDF)

Krauss, Rosalind (1990). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona.

Laseca, Roc (ed) (2018). *Escritos de Joseph Kosuth (1966-2016)*. Ediciones Metales Pesados, Chile.

Merleau-Ponty, Maurice (2003). *El mundo de la percepción, Siete conferencias*, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. Buenos Aires.

Paz, Octavio (1989). *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Alianza Editorial, Madrid.

Ribalta, Jorge (ed.) (2004). *Efecto Real*. Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona.

Rosset, Clément (2015) *Lo real y su doble, Ensayo sobre la ilusión*. Editorial Hueders, Santiago, Chile, Traducción Santiago Espinoza.

Steyerl, Hito (2012). *Los Condenados de la Pantalla*. Caja Negra Editora Buenos Aires, Argentina.