



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

LA IMAGEN AMBIVALENTE

CAROLINA SANDOVAL PARDO

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Pintura.

Profesor Guía Preparación Tesis: Andrea Josch

Santiago, Chile

2017

*“Disimular es fingir no tener lo que se tiene.
Simular es fingir tener lo que no se tiene.
Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia.”*

Jean Baudrillard

Agradecimientos a:

Daniel Bande
Amelia Rodríguez
Juan Carlos Rojas

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO UNO: LA REPRESENTACIÓN	3
1.1 Ana Bolena y la otra Ana Bolena	4
1.2 El Tableau Vivant y el artificio	6
CAPÍTULO DOS: EL SIMULACRO	12
2.1 La realidad ficcionada	13
2.2 <i>Stilled</i> : la realidad fragmentada	17
CAPÍTULO TRES: LA CONTEMPLACIÓN	
3.1 La distancia	19
3.1.1 Edward Hopper	21
3.1.2 Stephen Shore	23
3.2 Otros ejercicios	26
CONCLUSIÓN	30
BIBLIOGRAFÍA	31

INTRODUCCIÓN

La fotografía es, entre otras cosas, un medio que registra la realidad, pero no necesariamente una verdad empírica. Es el medio por antonomasia para esta práctica y eso hace que el ojo del espectador este normalizado por este paradigma visual.

Si situamos a la fotografía en el marco de ciertas corrientes del arte contemporáneo de los años setenta, tales como el *Land Art* [acción en donde se utiliza a la naturaleza como soporte], los *Happening* y las *Performances* [acciones artísticas de carácter teatral], la imagen fotográfica funciona puramente como reliquia, como vestigio de un pasado, como imagen-huella, ya que es la única prueba, el único testimonio de lo ocurrido. Si bien es una imagen “capturada” por el ojo de un otro, es una imagen que tiene un punto de vista objetivo y distante, que solo quiere convertirse “en esa reliquia infinitamente preciosa y frágil en la que la mirada va a intentar descifrar la huella viviente de lo que ha acontecido” (Baquè, 2003, pág. 14). Su destino de ese momento estaba marcado por restituir la viabilidad de las cosas, en documentar lo que acontece.

Por otro lado, según Berger (1972), gradualmente se fue comprendiendo que es cierto que una imagen podía sobrevivir al objeto representado, mostrando el aspecto que había tenido cierto acontecimiento en particular o sujeto en el tiempo. Sin embargo, esto implica lo inevitable que es, el cómo el artista-observador interpela la imagen, entonces, más que un documento o un registro a secas, es una interpretación “del modo en que x había visto a y”. Una suerte de testimonio que termina no siendo nunca fiel a cómo sucedieron las cosas y que, por eso mismo, se torna subjetivo. Se convierte en una imagen construida por un ojo que escribe en primera persona y que es capaz de mostrarnos simultáneos puntos de vista.

A partir de ahí, me cuestiono ¿qué tan fidedigna es la imagen que vemos?, ya que al final siempre ha existido un otro que la filtra, tanto la del público y su estructura-cultura y la de quién configuró y realizó aquella representación, el artista.

El rol ambiguo que las vanguardias de los años sesenta y setenta del siglo XX le han otorgado a la fotografía, ha terminado por modificar su esencia. La fotografía finalmente pasa de ser un simple y, a veces, precario documento, a ser la obra misma. Pasó a tener un lenguaje propio que la hace no ser más la acompañante, si no a ser la que guía, que modela la acción y participa dentro del campo de las artes visuales hasta el día de hoy.

Tomo la memoria de obra como reflejo del proceso creativo que he experimentado desde mi egreso el año 2009 hasta hoy, Julio 2017. Dividido en 3 capítulos, 3 etapas.

CAPÍTULO UNO: LA REPRESENTACIÓN

Representación / Acción y efecto de representar.

Según la RAE representar proviene: Del lat. *Representare*. 1. tr. Hacer presente algo con palabras o figuras que la imaginación retiene.



Imagen N°1. Diversos pintores

Fuente: Pantallazo de búsqueda de imágenes en Google con el nombre de Ana Bolena

Ninguno y todos a la vez, son retratos de la misma persona, Ana Bolena. Con el paso del tiempo se va perdiendo la pista de cuál de estos retratos es el más fidedigno al personaje real.

Según Baquè;

Si no puede haber imagen primera, una imagen pura, solo queda jugar con la historia de la imagen, o bien, con la multitud de imágenes “extra artísticas” que circulan de una sociedad a otra. Es así como un cierto Posmodernismo fotográfico tomó como paradigma al pastiche, reapropiándose a menudo con un sentido lúdico, de una imagen-modelo, movilizándola, travistiéndola y desviándola. (2003, pág.149)

1.2 Ana Bolena y la otra Ana Bolena



Imagen N. 2: s/t pintor de cámara
Fuente: Internet



Imagen N.3: sin titulo (2009)
Fuente: propia

A partir de esta imagen pictórica preexistente [imagen N.2], inicio mi ejercicio de disimulos. Ana Bolena, reina consorte de Inglaterra, gatilló en mí una gran curiosidad cuando supe que fue decapitada, como muchas otras mujeres, durante el siglo XVI.

La tomo como imagen-modelo, como referente directo, porque me parece interesante el retrato como género, aquel que buscaba falsear la imagen del retratado e idealizar con él su apariencia, a modo de propaganda, incluso después de muerta. Además, por parecerme paradójico el hecho de que en un principio se decida venerar su imagen de reina, a través de numerosos retratos donde la hacen ver bella y dominante, para que al final terminen por quitarle su imagen al decapitarla, eliminando su identidad intencionalmente.

Me aprovecho de ese final dramático de decapitación para personificarla hoy y hacerla otra. Me interesa apropiarme de la imagen de alguien ausente [sin cabeza], para evocar su apariencia. Traerla a la vida, volverla carne para ser el soporte matérico de su representación.

El ejercicio de disimulo que intento hacer va ligado a lo escenográfico, entendido como una disciplina destinada a ordenar y controlar volúmenes y superficies en un espacio tridimensional, desde un espacio vacío y neutro como lo es el escenario, el set o el estudio. Me aferro a la fotografía como medio, ya que tiene la naturaleza, desde un punto de vista más técnico, de poder capturar el instante y la tridimensionalidad que necesito. ¿Cómo hacer la imagen? ¿Cómo lograr la pose perfecta? ¿Cómo mantener al personaje inmóvil? ¿Cómo lograr cierta fidelidad en la iluminación, composición y atmósfera del ambiente? Todas estas preguntas eran elementos a reflexionar. El objetivo era conseguir que la puesta en escena de la otra Ana Bolena rozara con la referencia, pero que no fuera fiel a ella. La idea era hacer una nueva imagen tomando como fuente de inspiración el propio arte.

“La representación del cuerpo en el medio fotográfico consiste en la construcción de gestos expresivos que puedan funcionar como emblemas”. (Wall, 2007, pág.7)

La sangre que cae desde su nariz es un elemento importante en este ejercicio de representación [Imagen N3]. Es un símbolo que tiene apariencia de verdadero y que puede ser interpretado como ambivalente, ya que nos habla de la vida y de la muerte a la vez. También es un elemento que el espectador jamás podrá comprobar empíricamente, ¿es real o falsa?, la otra Ana Bolena ¿está viva o muerta?, Me gusta la idea de que permanezca en la duda; algo que puede ser verdadero o no. Y que, en realidad, no importa, siempre y cuando aparente serlo.

1.3 El *tableau vivant* y el artificio



Imagen N. 4: Jeanne d'Arc montant à l'assaut des Tourelles. 1910.
Fuente: internet



Imagen N 5: Jeanne d'Arc blessée d'une flèche a l'assaut des Tourelles . 1910
Fuente: internet

El *tableau vivant* es un término francés que se utiliza desde 1840 para hablar de la escenificación que realizan actores o modelos sobre una obra preexistente. Es una puesta en escena, cuya fuente puede ser literaria o visual y en donde los figurantes deben permanecer inmóviles, con el objetivo de guardar la mayor similitud posible con un cuadro, y como tal, el instante al que dan forma debe condensar el máximo sentido alegórico o dramático de la escena a retratar.



Imagen N. 6: sin título (2009)
Fuente: propia



Imagen N.7: La muerte de Marat
Fuente: Jacques Louis David, 1793

En el caso de este segundo ejercicio de disimulo [imagen N 6] tomo como referente la obra pictórica *La muerte de Marat* (1793) de Jacques Louis David [Imagen N 7]. Si bien es también un retrato como el de Ana Bolena, en éste hay más elementos en juego. El personaje principal, otro mártir de la historia, está asesinado [por lo que el elemento sangre ya está presente] y está congelado en el tiempo. Es una suerte de imagen forense que evidencia lo ocurrido, que nos cuenta a grandes rasgos el suceso. En este ejercicio me interesa más que el personaje y su identidad, el entorno en donde está y con qué elementos convive.

¿Quién lo asesinó?, ¿A qué se refiere esa carta?, ¿Quién es Marianne Charlotte Corday?,



Imagen N 8: detalle de “La muerte de Marat” (1793)
Fuente: internet (detalle reencuadrado)

Intento reflexionar en base a una imagen creada y compuesta con símbolos, que luego se convierten en pistas que me ayudan a completar la escena en mi imaginación. A diferencia de otras pinturas, *La muerte de Marat* no muestra al asesino, ni el conflicto que se genera por su muerte. *La muerte de Marat* si bien nos expone literalmente una tragedia, muestra el suceso de una forma más sugerente [por eso mi interés al elegirla], ya que no vemos la causa si no solo su consecuencia.



Imagen N 9 : izq. La muerte de Marat (1860) Paul-Jacques-Aimé Baudry
der. Jean Joseph Weerts (1880)
Fuente: Internet

Quiero con esta imagen [imagen N 6] solo dar cuenta del ejercicio realizado. Hablar del intento por profundizar en la escenificación y la representación. La suerte de versión que hago de *La muerte de Marat* está representada por una mujer [yo] y como podemos ver está invertida horizontalmente. El porqué de esas decisiones no me inquieta responderlas ahora, aunque roce con la idea de querer desnaturalizar una cierta identidad de género, al representar yo a Marat, por ejemplo; pero por ahora solo busco hacer un set en base a un referente pictórico que me interesa, además de elaborar mediante el artificio una imagen fotográfica.

El *tableau vivant* está ligado al artificio, ya que es un ejercicio de disimulo. Según la RAE, la palabra “artificio” se define como; “predominio de la elaboración artística sobre la naturalidad”. ¿El artificio es entonces la falta de naturalidad?



Imagen N. 10 Cindy Sherman
Untitled (#193) 1989
Fuente: Internet



Imagen N 11: detalle Untitled (#193)
Fuente: internet

¿No es la falta de naturalidad, si no el predominio de la elaboración? Quizás, entonces, ¿podrían colarse y salir a la superficie pequeños indicios de una naturalidad asfixiada por el artificio? Me interesa la idea de pensar que el artificio puede ser espontáneo y no solo ser la falta de eso. Me refiero a que el solo hecho de que exista la duda, de si es artificio o no, permite cierta relación de verosimilitud con lo representado.

Si bien *Untitled #193* [Imagen N 10] de Cindy Sherman (1954) es el resultado de una meticulosa y artificiosa elaboración, puedo ver igualmente cierta naturalidad. Sherman, [Imagen N10] influenciada por la historia del arte [como en otras ocasiones por la tv o revistas baratas], ocupa su cuerpo como soporte, encarna al personaje y posa frente a nosotros, con la indumentaria en coherencia y sin ninguna emoción, como las modelos de mediados del S.XVIII, congeladas por días o semanas, aburridas mirando al pintor [a nosotros].

Según Sherman¹ (s/f) ella no intenta copiar ningún retrato específico de la Madame de Pompadour, solo trata de buscar que el personaje se le parezca. Ella quiso representarla como una mujer madura, deseada y hermosa, con la cara empolvada y con la tradicional peluca blanca; contrastando esa belleza parisina de la musa de época, con una suerte de prótesis de algún material particular que simula unos desproporcionados pies que casi salen de cuadro [Imagen 11]. En este caso trabaja el artificio de una manera implícita, y a eso me refiero con lo que dije anteriormente, de que a veces se puede colar cierta espontaneidad, independiente de si esa espontaneidad también es intencional y está dirigida. Ya que claramente la artista tuvo la intención de ponerlos para generar tensión y contraste, pero ¿cuánto se muestra y cuánto se deja de mostrar? Esta prótesis no predomina en la imagen, a diferencia de las otras imágenes de la serie, ésta está ubicada en una esquina y eso hace que este elemento extraño al entorno sea aún más inquietante y sugerente. Un elemento que contrasta y desencaja, una especie de broma oculta esperando ser descubierta, para al final presentarnos de modo irónico su crítica frente al cómo se cosificaba a la mujer en el siglo XVIII.

¹ Traducción libre

Cindy Sherman es una artista estadounidense que inicia sus trabajos en la década de los 70 del siglo XX, reconocida por su constante crítica a la sociedad y por subvertir el lugar de observador del fotógrafo, situándolo al lado inverso del lente de la cámara. Sherman lo que hace en su obra es construir el retrato.

Según, Baquè (2003: pág. 227):

Lo que realiza Cindy Sherman no son autorretratos, aunque ella está presente físicamente en cada fotografía. Si no se puede hablar de autorretrato es precisamente porque ya no hay un sujeto que elabora un discurso y se confirma como tal: “del sujeto Sherman” no sabemos nada y quizás no haya nada que saber más allá de estas representaciones, meticulosas, pero a la vez imposibles de relacionar con alguien, de mujeres morenas, rubias o pelirrojas, auráticas modelos de cuadros renacentistas o dudosas heroínas de películas de serie b. El trabajo de Cindy Sherman no pretende circunscribir el “yo”, si no, como mucho, ficciones del yo. Tampoco hay identidad personal sino una especie de identidad colectiva de la que cada uno o cada una se abastecería, como de un depósito de potencialidades finitas de gestos, actitudes y afectos. En estas fotografías no está la verdadera Cindy Sherman: sólo están las apariencias que asume.

Mediante el simulacro Sherman deconstruye también al sujeto [ella misma], su historia y su verdad, trasladando su lugar y reemplazándolo por la nueva identidad que encarna. Crítica de manera irónica y burlesca a lo social, a los iconos y a los estereotipos de mujeres, en su mayoría creados, exhibidos y potenciados por los *mass media*. Escenifica y personifica de manera performática esos estereotipos femeninos construidos por la sociedad.



Imagen: Untitled Film Still #48 (1979)
Fuente: internet

CAPÍTULO DOS: EL SIMULACRO

El referente del cual me sirvo para construir los ejercicios ha ido mutando en el tiempo. En un principio tomé como referente directo el retrato pictórico, género que permite destacar al sujeto por sobre lo que lo rodea. Luego, el entorno pasó a predominar más que el personaje que lo habitaba. Hasta llegar a lo de ahora, en donde el sujeto ya no existe en el plano y la imagen que vemos se convierte en una suerte de evidencia.

El referente fue cambiando y pasó de ser pictórico a literario. El referente ya no es una imagen pictórica de una determinada época, en este caso, es la misma realidad.

Aunay de que acaba de cometerse un crimen atroz en la citada comuna de Aunay, en el pueblo llamado la Faucterie, en el domicilio del señor Pierre-Margrin-Rivière, propietario agrícola, ausente de su casa, nos dicen, desde esta mañana; inmediatamente nos trasladamos al domicilio citado, acompañados por el señor alcalde de Aunay, por el señor Morin, doctor en Medicina, y Cordier, oficial de sanidad, los dos domiciliados en Aunay, venidos por nuestro requerimiento conforme a la ley. Al entrar en una casa de una sola planta, en el salón, que mira al norte por el camino vecinal de Aunay a Saint-Agnan, iluminado por el lado sur por una puerta cristalera, encontramos tres cadáveres en el suelo: 1.º una mujer de unos cuarenta años boca arriba, delante de la chimenea, en donde parece que estaba haciendo puches en el momento en que fue asesinada, ya que todavía encontramos el puchero en el suelo. La mujer viste como era su costumbre, despeinada; tiene el cuello y la parte posterior del cráneo cortadas y *acuchilladas*. 2.º Un chiquillo de siete u ocho años, vestido con una blusa azul, pantalón, medias y zapatos, con un enorme corte en la parte posterior de la cabeza. 3.º Una chica vestida de india, medias, sin zapatos ni zuecos, boca arriba, con los pies en el umbral de la puerta que da

Imagen N 12: fragmento pag. 17 del libro “Yo Pierre Rivière, habiendo degollado a mi madre, mi hermana y mi hermano...” Un caso de parricidio del S XIX presentado por Michel Foucault. Fuente: http://www.unirioja.es/dptos/dd/filosofia/actividades/yo_pierre_riviere.pdf

Tomando el texto-expediente como fuente, como si fuera un guión o un pie de página, sigo simulando, como dije antes, ya no en base a una imagen del pasado, sino a una de la realidad.

1.1 La realidad ficcionada



Imagen N 12: The destroyed room (1978)
Fuente: Internet



Imagen N 13: s/t (2010)
Fuente: propia

Me aprovecho de la característica más básica de la fotografía, la que registra, para falsear y ficcionar con la misma, la realidad. Busco representar y simular mediante la fotografía y su característica más ambivalente, la de mostrar y no mostrar la verdad.

Es por ello mi interés en la obra de Jeff Wall (1946), fotógrafo canadiense, reconocido entre otras cosas por su “fotografía-cinematográfica”, en donde recrea lo que experimenta y lo reconstruye y planifica mediante la fotografía, como si fuera la puesta en escena de una película. Habla con sus imágenes de la relación que existe, entre la imagen “real” y la “no real”, entre la imagen controlada y la no controlada y en cómo se relacionan estos dos tipos de *hacer* imágenes.

Según Baudrillard (1978: pág 34)

En el truco visual no se trata nunca de confundirse con lo real, sino de producir un simulacro, con plena consciencia del juego y del artificio. Se trata, mimando la tercera dimensión, de introducir la duda sobre la realidad de esta tercera dimensión y, mimando y sobrepasando el efecto de lo real, de lanzar la duda radical sobre el principio de la realidad.

En *The destroyed room* (1978) [Imagen N 12] vemos un espacio teatral y encajonado. Al parecer es la pieza de un sujeto que no vemos en la escena. Está destruida y violentada, como si se hubiera producido un verdadero acto de vandalismo. Por todos lados se enfrentan violencia y artificio, lo que nos deja a nosotros en un estado de ambivalencia. Si nos detenemos a observar, podríamos deducir que la imagen está controlada meticulosamente, pero igual así nos preguntamos, ¿es real o es ficción? ¿Es fingida o no?



Imagen N 14: detalle de “The destroyed room”
Fuente: Internet

La relaciono con el ejercicio que realicé el año 2013 [Imagen N 13], ya que fue construido a partir de una intención similar; la de trabajar con la idea de una imagen ambivalente que instalara cierta duda. Una imagen fingida y controlada por mí, que a su vez, por su estética y/o iluminación, pudiera convivir o rozar con ciertos códigos, en este caso, del fotoperiodismo o bien de la fotografía instantánea. Intentando simular un documento o una especie de evidencia de que algo sucedió ahí, en ese lugar.

Si bien Wall, al construir *The destroyed room* tomó como referencia directa la pintura *La muerte de Sardanápalos* (1827) de Eugene Delacroix y yo un expediente de parricidio, el resultado es similar en ciertos aspectos.

En ambas imágenes se eliminó al sujeto, para presentar con mayor énfasis la imagen consecuencia del acto violento. Por un lado, Wall toma de Delacroix la imagen de destrucción y en contraposición, a la pasividad y a la distancia emocional del espectador sustituto del cuadro, Sardanápalo [nosotros], quién ve esta escena de total caos ante sí, ya que está en la escena, pero al mismo tiempo esta apartado en ella.



Imagen N 15: La muerte de Sardanápalo (1827) intervenida
Fuente: internet

De cierta forma, en la imagen de la cama y la gubia [Imagen13] pasa algo similar. La imagen se convierte en evidencia, situándonos de inmediato como testigos, pero como testigos inactivos, que contrastan con lo apocalíptico de la escena. Una especie de ironía romántica que sitúa al observador en un nuevo lugar y expone la relación entre la pasividad del espectador y la alucinación apocalíptica de lo que se ve.



Imagen N 16: imagen de la escena del crimen de Elizabeth Short; "The Black Dahlia" (1947)
Fuente: internet

Me interesa que los elementos presentes en el ejercicio de simulación [Imagen 13] no sean literales. En la imagen vemos una gubia sobre un colchón, al lado de este, una sábana blanca. Ambos, colchón y sábana, están manchados por una sustancia orgánica que simula ser sangre o quizás algún líquido corporal. Me cuestiono sobre los elementos y la jerarquización de éstos al construir la imagen. Usar como elemento predominante en la imagen el cuchillo, por dar un ejemplo, sería una solución un tanto obvia por no decir estándar, ya que como código está ligado directamente a la escena del crimen. Entonces pienso en la gubia, y no por ser gubia, si no por ser un objeto que puesto en un contexto al cual no pertenece permite hablar de una supuesta identidad del personaje que no vemos y que nunca vamos a ver. Es solo una pista falsa, que no pertenece ni al documento ni a la fantasía. Wall (2007, pág. 46) dice que:

[...] la cinematografía como tal nos sugirió que escogiéramos entre el espacio imaginario del estudio y la perfecta actualidad del enfoque documental. El espíritu brechtiano en el que Jean-Marie Straub y Dáñele Huillet realizaron *No reconciliados* (1966) u *Othon* (1969) películas que vi al inicio de la década de 1970, también sugiere que habría un interés teórico e incluso político, en seguir la línea de la indecisión estilística o técnica, en no escoger entre hecho o artificio, en trabajar solo a la sombra de la opción, en permanecer en la duda.

1.2 *Stilled*: la realidad fragmentada

Entiendo el término *Stilled* como lo quieto, como el movimiento detenido. Al hablar de *stilled* me refiero a la imagen que queda como consecuencia de la unión entre la fotografía y el cine; al fotograma. Al fotograma como fragmento de algo más grande que no podemos ver, como una suerte de pausa, entre lo que pasó y lo que va a pasar. Es una imagen detenida de entre un millón o más de imágenes en movimiento. En ella, al igual que en todas, se aprecia la puesta en escena, el control del decorado, de la iluminación, de los accesorios.

Wall, en *La fotografía líquida* (2007, pág. 42-43) nos dice:

Aprecié como Barthes “detuvo” la experiencia filmica y estudio las imágenes por separado, como si fueran más importantes que la imagen en movimiento. Se acentuaba el hecho de que las películas estaban formadas por fotografías fijas que percibimos de una manera específica, incluso peculiar. Contemplamos no tanto fotografías como flashes de su proyección, demasiado breves como para permitirnos ver la imagen tal cual es, en realidad estática, como todas las fotografías [...] No se trataba, sin embargo, de imitar técnicas cinematográficas ni de realizar imágenes que se asemejaran a fotogramas de películas. Se trataba de seguir la línea que aceptara que las películas se componían de fotografías y que eran esencialmente actos de fotografía.

Wall planifica sus imágenes como si fueran parte de un todo que nunca veremos. Fragmenta la realidad [entendida como el espacio tridimensional donde estamos situados], la detiene y luego la expone como un breve relato.



Imagen N17: "A ventriloquist at a birthday party in october 1947" (1990) Jeff Wall
Fuente: internet

CAPÍTULO TRES: LA CONTEMPLACIÓN

3.1 La distancia

Al final, tomo distancia y contemplo. Busco observar al sujeto y a su entorno desde una mirada más distante, sin querer un diálogo directo. Contemplo e intento narrar desde un punto de vista más bien omnipresente; presente y -a la vez- ausente; ausente porque ellos no me ven y presente porque yo sí a ellos. Ahora el estado psicológico de los personajes o bien el de mí misma al observarlos, es el que está en permanente ambivalencia, en una pausa: media viva, media muerta. Intentando ver y sentir el *mono no aware* de las cosas.

El término *mono no aware* [the pathos of things] se refiere a la expresión japonesa *del sentir humano*. Es la piedad, compasión o contemplación que sentimos cuando escuchamos o vemos un acontecimiento. Es lo que el sujeto experimenta en su interior cuando ve que un pájaro que ha caído de la rama está muerto en la tierra; la sensibilidad frente a lo inevitable.



Imagen N18: fotograma
The mirror de A.Tarkovzky 1975
Fuente: internet



Imagen N19: fotograma *The End of summer*
de Ozu Yazujiro 1961
Fuente: internet

La distancia de la cuál hablo se repite en estos últimos ejercicios. La entiendo como el espacio existente entre el personaje y yo [nosotros] y entre el personaje y su entorno. Es la distancia que tomo cuando me detengo y miro en silencio al sujeto de espalda, quien a su vez y en pausa, también observa. A veces observan absortos hacia fuera y otras veces hacia dentro.



Imagen N20: s/t (2016)
Fuente: propia

Veo a la distancia también como *una pausa*, como un fragmento de tiempo que se manifiesta entre dos sucesos. Como quizás el intervalo de tiempo entre un pasado y un futuro. La pausa que a veces algunos nos tomamos [o que ella nos toma de sorpresa] para mirar cómo cambia cierta luz del lugar, para mirar el constante vaivén del oleaje, para ver el mínimo movimiento de un algo en un paisaje que a simple vista parece congelado o bien para simplemente detenernos en seco, en este caótico andar que nos exige el sistema.

Me interesa la idea de poder plasmar ese momento suspendido en el que los personajes parecen estar como ensimismados, como interrumpiendo el flujo normal de las cosas, para solamente quedarse quieto y pensar.

3.1.1 Edward Hopper

Hopper (1882-1967) es un pintor estadounidense reconocido, entre otras cosas, por hablar del aislamiento del individuo en la gran ciudad. Hopper retrata el sentimiento de alienación que sienten los individuos en un entorno norteamericano de entre guerras. Son personas que ya no creen en nada y que sufren de soledad. El artista nos muestra la realidad, pero a través de lo íntimo.



Imagen N21: "Eleven a.m" (1926)
Fuente: internet



Imagen N22: "New York movie" (1939)
Fuente: internet

Tanto en las obras *Eleven a.m.* como *New York movie* podemos observar fotogramas de una supuesta secuencia que nunca veremos. Ambas nos hacen sentir distantes, como si fuéramos voyeurs de la escena. La [imagen N21] pintura sucede en un espacio privado e íntimo, calmado y de mañana. La mujer mira lo que nosotros nunca veremos. El espectador [nosotros] tiene acceso a solo una parte de lo que ocurre; en este caso no sabemos lo que llama la atención de la mujer sentada y desnuda. La pintura *New York Movie* [Imagen N22] también sucede en un espacio determinado, pero a diferencia de la otra, se desarrolla en el espacio público de un cine anónimo. La mujer está igual de absorta y ensimismada, mirando al parecer hacia un fuera de plano que Hopper tampoco nos presenta, pero a diferencia de la mujer de *Eleven a.m* que mira hacia el supuesto entorno que la rodea, la mujer de *New York Movie* mira hacia dentro, hacia su interior.

Aunque ambas mujeres solo nos sugieran pistas y no nos cuenten con claridad el porqué de su ensimismamiento, sabemos que Hopper siempre va a mantener ese estado suspendido y solitario en sus personajes, independientemente de sí los inserta en un mundo privado o en un mundo público. Y es eso lo que me interesa cuando lo tomo como referente. Hopper no hace diferencias entre esos mundos, no se queda ni con uno ni con el otro; hace uno completamente nuevo, donde roza, mezcla y relaciona, lo privado con lo público, lo público con lo privado.

Hopper crea su propia ficción de la realidad y nos convierte en voyeurs como él, a veces metiéndonos en el cuadro y a veces no dejándonos ver, abanderado por el sentimiento de placer al mirar sin ser visto. Hopper nos presenta una intimidad sin necesariamente ser privada.

3.1.2 Stephen Shore

Stephen Shore (1947) es un fotógrafo estadounidense, pionero en el desarrollo de la fotografía a color y reconocido por la calma e inexpresión que proyectan sus imágenes, serenamente compuestas. Se podría decir que a diferencia de Hopper, Shore nos muestra una visión mas documental de las calles y barrios norteamericanos. Si bien tienen en común la manera de interpretar ciertos conceptos como la distancia, la soledad y la frialdad, tanto del entorno donde están situados los individuos como del supuesto estado psicológico de los mismos, Shore trabaja con la fotografía documentando y Hopper con la pintura haciendo ficción.



Imagen N23: Queens, Stephen Shore (1972)
Fuente: internet



Imagen N24: "The drain" Jeff Wall (1989)
Fuente: internet

Aunque al ver en primera instancia las fotografías de Shore estas se las puede identificar como un registro, a ratos existe en mi la duda de si lo es o no y esa ambivalencia, me llama profundamente la atención. Es como lo que hace Jeff Wall con sus fotografías, pero de manera inversa. Visto en capítulos atrás, Wall hace ficción con la realidad y la reconstruye [Imagen N24] mientras que Shore [Imagen N23] hace que la realidad parezca una ficción en sus reportajes.



Imagen N25: s/t (2012)
Fuente: propia



Imagen N26: Shore, Chicago, Illinois (1972)
American Surfaces
Fuente: internet

La [Imagen N26] es parte de la serie *American Surfaces* realizada por Shore en un recorrido por Estados Unidos entre 1972 y 1973 a modo de *road movie* - película de carretera [género cinematográfico cuyo motivo se desenvuelve a lo largo de un viaje] o de *foto-diario*. En esa serie Shore da cuenta de la necesidad que muchos tenemos de buscar el imaginario de esos otros entornos y que solo podemos capturarlo si emprendemos el viaje. Aunque para algunos *el viaje* no necesariamente comprende enormes distancias, ya que también se puede interpretar como un viaje hacia el interior, a Shore si le hace sentido tener que trasladarse. Necesario para satisfacer su espíritu de documentador y ver el real exterior, con sus reales personajes, en sus reales espacios. Dándole sentido a lo simple y mundano de las cosas. Siendo consciente del momento decisivo y de su interés por no capturarlo a lo Cartier-Bresson, si no todo lo contrario, capturando momentos en donde nada ocurre.

Tomo mi propia fotografía [Imagen N25] a modo de comparación junto con la de Shore [Imagen N26], ya que ambas son fotografías de viaje y caen en la categoría de documento. Además porque las dos me producen ese estado ambivalente de no saber con claridad si fueron dirigidas o no.

Shore nos muestra a si mismo como un personaje invisible quien recorre de ciudad en ciudad buscando un sentido. Se distancia de él mismo y nos muestra lo que va encontrando; paisajes, cotidiano, personajes y hasta lo que a veces podría estar comiendo con una *snapshot* cualquiera.



Imagen N27: Imagen parte de la serie American Surfaces, Shore.
Fuente: internet

3.2 OTROS EJERCICIOS

Cuando me refiero a lo íntimo, me refiero a lo interior. A lo más interior de nosotros mismos, de nuestros pensamientos, de nuestras acciones. Es la zona espiritual más reservada que tenemos; nuestra intimidad.

Tomo estos ejercicios a modo de ejemplos para reflexionar sobre ciertas dudas y dicotomías que aún no he podido responder.



Imagen N28: s/t (2016)
Fuente: propia

En la imagen N28 vemos un paisaje nublado, costero e industrial. Las rocas cubren la arena de una playa que no existe y se convierten en asientos para unos escolares que quieren compartir su intimidad un rato. Sin querer caer en lo anecdótico, tomo la fotografía, intentando entender que lo íntimo no necesariamente tiene que ser privado y que lo privado puede a su vez, convertirse en algo público y visible para todos. Si bien en la imagen vemos a dos personajes, que en realidad parecieran ser solo uno, situados en un entorno solitario y hostil, podemos ver que están muy conectados entre sí.

Pareciera que ellos si quisieron optar por este aislamiento dentro de la ciudad, a diferencia de los personajes de Hopper, quienes padecen la condición de la soledad propia del contexto de su tiempo.

Sabemos que la distancia existente entre nosotros y los escolares es extensa y que eso, entre otras cosas, nos hace percibir con objetividad la escena, pero, si miramos más detenidamente pasa algo un tanto contradictorio; de que a pesar de lo lejos o distanciados emocionalmente de ellos, siempre percibiremos cierta cercanía [intimidad] al verlos, ¿Será por que la acción o gesto que realizan remite más a lo íntimo?, ¿Y que eso nos hace conectar más con ellos?, ¿Pasaría lo mismo si vemos impresa a escala humana esta imagen?.

Como en su momento, la búsqueda de Hopper fue la de suprimir el espacio público mediante sus personajes aislados y herméticos, condenados a la soledad y a la alienación producto de la época en que vivían, por mi parte, quizás, busco suprimir el espacio público pero mediante personajes que buscan estar conectados consigo mismos y que necesitan de la soledad en este mundo de hoy tan asfixiante y saturado de información.



Imagen N29: s/t (2016)
Fuente: propia

En la imagen N29 podemos ver un entorno sin perspectiva, en donde un hombre, casi mimetizado con el paisaje, yace recostado leyendo, sobre una roca que parece nuevamente cumplir otra función. Tenemos el placer de mirar sin ser vistos; a este personaje que ha tomado este lugar público como su lugar privado, convirtiéndonos en *voyeurs* sin que nosotros queramos. Me interesa el contraste que se genera entre la naturaleza y el personaje, que claramente no pertenece a ese entorno, pero que mediante conductas o posiciones previamente aprendidas, subvierte ese lugar a su favor.



Imagen N30: s/t (2017)
Fuente: propia



Imagen N31: s/t (2016)
Fuente: propia

Buscar la espalda de las personas se ha vuelto algo recurrente en muchos de mis ejercicios y tiene que ver por una parte, con lo dicho anteriormente, sobre lo de mirar sin ser visto. Las espaldas me acomodan porque no tengo que establecer ningún diálogo directo con el personaje y porque no me interesan los rasgos que los hacen identificables, como es el caso del retrato, si no mas bien el estado psicológico en el que están inmersos en ese momento.

En ambas imágenes los personajes contemplan. Ella en el centro [Imagen N30] y yo atrás de ella también en el centro, juntas siendo testigos de un mismo paisaje. Ellas en el centro [Imagen N31], yo atrás de ellas, siendo testigo de su íntimo encuentro. Son individuos participes de un paisaje y están adheridos a él. Como los humanos de Friedrich a los paisajes sublimes de sus pinturas románticas.



Imagen N31: "La luna saliendo a la orilla del mar"
Gaspar David Friedrich (1822)
Fuente: internet

CONCLUSIÓN

A la *realidad* la representamos, la simulamos, la contemplamos. La filtramos en todo momento con nuestros ojos, con nuestra mirada, con nuestro punto de vista.

Por un lado, intente mostrar cómo me aproveché de las características del dispositivo fotográfico, capaz de *registrar la realidad*, para falsear la misma, mediante la construcción de representaciones y simulacros. Y, por otro, como fui simplificando ese aprovechamiento que al final sigue el mismo cuestionamiento, tal como han existido en la historia de la pintura, para así manipular al espectador y a la acción de observar, poniendo en cuestión el concepto de verosimilitud; de lo creíble. Esta investigación es un recorrido y un aprendizaje que me permiten tener conciencia del artificio en el arte. Con esta experiencia busco un equilibrio entre artificio e instante decisivo [realidad] en la fotografía, ocupando estrategias formales que ponen en duda lo fidedigno; manipular con frialdad las herramientas que dan forma a estas imágenes. Ajustar, nivelar y equilibrar los factores, de construir en una práctica instantánea los códigos que configuran una fotografía.

Hoy me permito hacer ensayos sobre las jerarquías de lo manipulable que desembocan en una práctica fotográfica [despojada] de la escenificación. Al conocer y entender estos estados de la imagen (representación, simulacro y contemplación) puedo realizar con experiencia y propiedad fotografías que están en el límite entre realidad controlada y realidad espontánea: la imagen ambivalente.

BIBLIOGRAFÍA

- Baqué, D. (2003) *La fotografía plástica*, Barcelona, España; Editorial Gustavo Gili.
- Baudrillard, J. (1978) *Cultura y Simulacro*, Barcelona, España; Editorial Kairos.
- Berger, J. (2010) *Modos de ver*, Barcelona, España; Editorial Gustavo Gili.
- Kranzfelder, I. (2006) *Hopper*, Madrid, España; Taschen.
- Newman, M. (2007) *Jeff Wall obras y escritos*, Barcelona, España; Ediciones Polígrafa.
- Sherman, C. (1994) *Documental Nobody's here but me* (recuperado en mayo del 2017 desde https://www.youtube.com/watch?v=UXKNUWtXZ_U).
- Wall Jeff (2007) *Fotografía e inteligencia líquida*, Barcelona, España; Editorial Gustavo Gili Mínima.

