

La agonía y el éxtasis

(ruptura y encuentro de espacios plásticos)

María Gabriela Calderón*
y Max Soto

Ciencia, arte e ideología

El objeto de la ciencia es un producto teórico; el resultado de un trabajo de transformación de una materia prima ideológica que, ella sí, es, en última instancia, una representación de origen sensorial. Este objeto teórico no es la esencia, el numen de la cosa sino una solución siempre inacabada frente a una incapacidad o una insuficiencia anterior en la explicación del modo de producción de los fenómenos. Más bien habría decir que el sujeto es la obra de los científicos que produjeron la ruptura epistemológica en su campo que posibilitaron que a partir de entonces, otros científicos pudiesen reproducir, de manera cotidiana, esos efectos teóricos que estaban anticipados en la obra de los fundadores. Pero, más atentamente observada, la cuestión, también la obra es un efecto. La obra teórica del fundador de una ciencia es, en realidad, una respuesta conceptual frente a problemas, a obstáculos epistemológicos, planteados en el seno de una ideología. Es la acumulación de tales obstáculos epistemológicos la que crea las condiciones para que al superarlos se produzca la obra científica que soluciona los problemas previos y abre un nuevo horizonte teórico.

En este momento el arte carece de rango científico, es decir, no podemos trasladar el esquema científico al esquema artístico, tal vez tampoco podríamos hablar de

una explícita ruptura epistemológica. Sin embargo, en la construcción de un modelo de análisis no podemos pasar por alto la necesidad de que este modelo tenga que romper con los efectos ideológicos que pudiera arrojar; además, debemos tomar en cuenta que una posible definición de arte, probablemente acabaría con él.

Los obstáculos ideológicos a que se enfrenta el arte, son de un tipo que no permite en este momento una ruptura como la científica, sin embargo, la creación de un modelo de análisis obliga a una ruptura con los esquemas de domesticación a que éste se ve sometido, es decir, crear un nuevo campo de experimentación y conocimiento para el arte requiere de un descentramiento de las posiciones ideológicas.

La ideología es el resultado de una sistematización social, sirve para que el arte se inmiscuya dentro de las prácticas ideológicas; es decir, existe una competencia artística, a la que podríamos considerar como formas más o menos inconscientes que nos hacen reaccionar de forma singular (estereotipada) ante el arte. La ideología funda la censura artística, censura que parece inevitable en nuestras sociedades.

La censura actúa también en forma disimulada, como la enseñanza; se nos enseña a conocer ciertas cosas como arte y a aceptarlo también de determinada manera y también se puede llegar a extremos como la autocensura, a raíz del manejo ideológico.

En nuestro caso, en que se maneja el esquema de la cultura occidental, el arte como fenómeno se nos muestra en un plano subjetivo (idealista) y nunca como un fenómeno social; se nos imponen pautas de producción, se nos programa para interpretar el arte; el arte llega a convertirse en un objeto de prestigio.

Al atribuir a los hombres de una determinada fase histórica las formas de conciencia de la fase histórica posterior, en primer término, los hombres aparecen guiados en su proceso histórico por algo que, en cierto modo, está sobre ellos y los determina ciegamente por leyes preestablecidas que aparentan ser naturales. En segundo término, y esto es lo más significativo, un concepto tal del proceso lleva en sí la idea de que las actuales formas de conciencia dominantes en la sociedad son la representación del estado último del proceso histórico.

Las relaciones sociales son invertidas y transformadas en relaciones naturales entre cosas, las que aparecen ahora dotadas de cualidades naturales mediante las que entran en relación. La conciencia social es así una conciencia cosificada.

La ideología no se limita sólo a efectuar la inversión de la realidad, su ocultamiento o negación. En la medida en que ella constituye también un elemento de la dominación de clase, se procura una máscara que le permite alcanzar una base de legitimación. La ideología no puede ser considerada en cuanto tal, pues sería irrelevante en la conciencia de los hombres, los cuales estarían en condiciones de descubrir su capacidad enajenante, mistificadora y podrían así evitar la enajenación. Es necesario que ella permita ser captada como verdadera representación de la realidad.

El arte es el reflejo ideal de un sujeto, a partir de su reflejo ideal de mundo y, por tanto, el arte se constituye como un reflejo ideal de la imagen ideal del mundo que tenga el sujeto; es decir, el arte dentro de nuestras sociedades constituye una inversión de la realidad, ya que la única realidad conocida es la que reflejan los sujetos inmiscuidos en las prácticas ideológicas.

La torre de Babel

Es indudable que en nuestros tiempos debemos considerar al artista como un productor de significantes, dentro de un mundo donde la tecnología y las estéticas marginales ganan espacio. Las construcciones imaginarias de la estética idealista sobre el quehacer artísti-

co pierden terreno, frente a jóvenes disciplinas que, virtualmente, desmitifican las preceptivas de un arte que no se inmiscuye en las prácticas sociales.

Desde el psicoanálisis, el materialismo histórico, la semántica (y aún más recientemente la teoría del caos) los horizontes de una nueva crítica se expanden hacia contextos más analíticos y científicos.

Lo objetivo pierde verosimilitud si asumimos las experiencias y las cosas como parte de un continuum de prácticas ideológicas e históricas. La verdad nunca fue más aparente, el gusto jamás fue tan amplio; los dogmas milenarios de una conciencia estática, perfecta e individual, sucumben en el mundo de las relaciones entre significantes y referentes; jamás hasta hoy hubo cielo más azul ni selva tan espesa, los tiempos han cambiado.

A pesar de ello la teoría se comporta, ahora, como un arma de doble filo, más bien pareciera prevalecer el estigma de la torre de Babel, donde los discursos pierden referente y efectividad sobre los seres humanos y más bien parecieran dialogar entre sí. Las palabras no remiten a las cosas sino a otras palabras.

Magia y semiología gráfica

Como la temprana génesis del materialismo, encontramos las primeras representaciones iconográficas modelizadoras de realidad en las pinturas rupestres. Una ideología mágica que pretendía hacer suyos los referentes de un mundo material.

Es aquí donde lo mágico simbólico da sus primeros pasos; un momento de la humanidad donde las coordenadas espacio-tiempo eran una.

La eternidad de un instante, lo simbólico eterno, se convierten en un discurso de apropiación de la realidad en imágenes, que parecieran ser los ancestros, al menos conceptualmente, del fotograma¹.

No tan distante de este momento, que podría también coincidir con el nacimiento de la semiología gráfica (fenomenológicamente hablando), encontramos la cámara oscura: en donde un haz de luz tan mágico como su inmaterialidad percibida, captura, crea y construye un algo que reconocemos como realidad.

Es aquí donde cabe preguntarse, asumiendo que incluso la magia es ideológica: ¿En qué momento la realidad es fantasía y viceversa? ¿En qué momento, en última instancia histórica, se construye un símbolo?

Entre lo verosímil y lo convencional: Montaje e instalación de imágenes fotográficas

Adivinar el pensamiento humano pareciera una técnica alquimista y esotérica; no es lo que intentamos hacer en este momento, sin embargo, y a raíz de consideraciones ideológicas podríamos estar en posición de adivinar: qué espera una persona o un grupo de personas de una exposición de imágenes fotográficas.

Lo verosímil, muchas veces parece enmarcarse dentro de lo convencional. Aquí lo convencional funciona de múltiples maneras, desde los ejes de sentido de una conciencia colectiva hasta posibles implicaciones histórico-genéticas.

Hagamos una pregunta: ¿qué espera un receptor de una sala de exposiciones donde se exhiben fotografías?

Espera encontrar un espacio amplio, elegante, silencioso, con las paredes blancas y una buena iluminación. Además de tener un catálogo donde informarse acerca de los expositores y sus obras. Dialogar con sus amigos y asumir una actitud de conocedor.

Las fotografías estarán colgando en las paredes y enmarcadas con cartulina blanca, vidrio y marco de madera. Cada una de ellas llevará el nombre del autor y de la obra, la técnica, el formato y su precio. ¿De dónde surge esta visión de marcos y simetrías?

Revisemos un poco lo que llamaremos "la cotidianidad del retrato fotográfico". No hace falta hacer un análisis exhaustivo sobre el uso del retrato familiar, basta recordar cómo, dónde y los porqués de la exhibición de una fotografía en una casa. Por ejemplo, es muy común encontrar el retrato que se refiere a los eventos especiales: el bautizo, la primera comunión, la graduación o las fotografías de las personas ya fallecidas y hasta la mascota preferida.

La ubicación de estas imágenes será en la sala, contará con una buena iluminación, estarán en la parte superior de la pared, centradas, para que se puedan apreciar. Tendrán además un tamaño mayor que el común.

Cierto tipo de fotografías requerirán de un estudio fotográfico, donde las personas serán maquilladas, colocadas con determinados fondos y una adecuada iluminación. Todos estos son signos de una conducta codificada frente al producto fotográfico. Valga decir que las pertinencias de lo verosímil serán más creíbles en tanto más se acerquen a lo convencional cotidiano.

A pesar de que es imposible asumir conductas absolutas y determinantes de un grupo de personas, las condiciones históricas están dadas para que una exposición que no está enmarcada dentro de los efectos tópicos del mundo cotidiano sea rechazada. Tal el caso de las tendencias pictóricas en la fotografía. En este punto, podemos mencionar que lo que se opone a lo verosímil provoca disgusto, incomodidad, casi burla y, si nos adentramos aún más en sus efectos, estaríamos en posición de decir que el sujeto enfrenta rupturas epistemológicas, dado que se agrede su conocimiento de la realidad, construida sobre los términos de imaginarios colectivos y perspectivas inculcadas ideológicamente. Las nociones de orden, religión, perspectiva, diseño y contenido son aprehendidas históricamente, o sea, preconceptos adquiridos en el mundo de relaciones entre los hombres y las cosas.

Índice, referente y efecto de realidad: La eternidad del instante fotográfico

Dice Peirce:

*"Esta génesis automática ha trastocado radicalmente la psicología de la imagen. La objetividad de la fotografía le confiere un poder de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Cualesquiera que sean las objeciones de nuestro espíritu crítico, estamos obligados a creer en la existencia del objeto representado, es decir, vuelto presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía tiene el beneficio de una transferencia de realidad de la cosa sobre su reproducción"*².

Dice Dubois:

*"La fotografía, por su génesis automática, manifiesta irreductiblemente la existencia del referente pero esto no implica 'a priori' que se le parezca. El peso de lo real que lo caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético"*³.

Dice Barthes:

"¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía? Por definición, la escena misma, lo "real literal". Del objeto a su imagen hay ciertamente

reducción: de proporción, de perspectiva y de color. Pero esta reducción no es en ningún momento una transformación (en el sentido matemático del término). Para pasar de lo real a su fotografía no hace falta cortar este real en unidades y constituir esas unidades como signos sustanciales diferentes del objeto que nos dan a leer; entre ese objeto y su imagen no hace falta disponer de un relevo, es decir un código; ciertamente la imagen no es lo real; pero ella es su analogon perfecto y es precisamente esta perfección analógica la que, ante el sentido común, define la fotografía. Así aparece el estatuto particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código"⁴.

Antes de continuar es importante recordar la tricotomía peirciana: ícono, índice, símbolo. Peirce entenderá que el "ícono" es un signo que remite al objeto que denota, simplemente en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto exista o no; por otro lado llamará "índice" al signo que significa su objeto solamente en virtud del hecho de que está realmente en conexión con él, es decir signos cuya relación con sus objetos consisten en una correspondencia de hecho; por último entenderá "símbolo", desde la perspectiva básica de que su característica es ser convencional y general, o sea que un símbolo es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia al objeto.

Por otro lado, lo que nos ocupa en este momento es la relación del índice⁵ con el ícono. Por ejemplo, cuando vemos la vela de un barco que se mueve, la vela en movimiento será índice del ícono viento, o cuando miramos una columna de humo, ésta puede ser índice de fuego, pero, cuando este humo se convencionaliza en una de las torres del Vaticano, lo entenderemos como símbolo.

Ahora bien, vayamos a terrenos más mundanos y preguntémosnos por qué una persona común al ver una fotografía no ve más que eso, exactamente una fotografía. Pareciera que asuntos como el tema, la técnica, el mensaje y el trabajo del fotógrafo escapan a la sensibilidad común. Pero extrañamente eso a lo que llamamos sensibilidad común es la mayoría (al menos en lo que se refiere a la fotografía directa).

¿Dónde, pues, se encuentra el referente fotográfico? Si el referente de una fotografía es lo que reconocemos como imagen fotográfica, el referente de esta imagen será la imagen que se encuentra frente al objetivo de la cámara, es decir, el referente de la imagen fotográfica pareciera ser ella misma; de lo que podríamos suponer que la fotografía será ante todo índice. Repasemos brevemente el proceso técnico de una posible artísticidad tecnológica:

A través del objetivo de la cámara penetra el haz de luz para registrar en la película la imagen captada.

La película es del tipo pancromático, o sea, sensible a todas las longitudes de onda de la luz. Está compuesta por: gelatina transparente, la emulsión que tiene bromuro, yoduro o cloruro de plata, el soporte o base de acetato de celulosa o poliéster y la capa antihalo que es una gelatina teñida para evitar los reflejos (en el caso de la película en blanco y negro). Si es película en color tendrá además los copulantes de color.

La cantidad de luz que entra a la cámara, será proporcional a la abertura del diafragma y a la velocidad de obturación. La abertura del diafragma se define por el "número f". Existen varios "números f" que están especificados en un anillo móvil, ubicado en la lente de la cámara. Si se tiene un "número f" muy cerrado se obtendrá menos luz, pero habrá mayor profundidad de campo y, a su vez, mayor nitidez en la imagen.

La velocidad de obturación será el tiempo que permanezca la película expuesta a la luz. Este mecanismo está regulado por el obturador de plano focal que consiste en una serie de láminas que se desliza con un movimiento uniforme a lo largo de la película; esto es el que va a permitir, dependiendo del ancho de la hendidura de paso, que la imagen quede o no expuesta.

Por otra parte, dependiendo de la distancia focal del objetivo, habrá mayor o menor luminosidad, debido a que a mayor distancia focal, se reducirá la luminosidad y la profundidad de campo.

El objetivo de la cámara fotográfica está constituido por una serie de lentes cóncavas y convexas cuya función es la de concentrar la luz en un solo punto, para que la imagen adquiera una mayor resolución. La calidad del objetivo está determinada por su poder de resolución, o sea, la capacidad de la lente de distinguir los detalles.

¿Los modos artísticos tradicionales ocuparán el mismo lugar que antaño ocupaban en los procesos mediante los cuales se establecían las normas y lo

valores visuales socialmente dominantes? Es evidente que, desde el punto de vista meramente funcional que hemos adoptado, la información es inseparable de la transmisión y difusión. No estamos hablando de la substancia del fenómeno, sino de algo cuantitativo y de la misma posibilidad de su funcionamiento social; bien entendido, al decir social nos referimos a la sociedad entera, no al microcosmos de los profesionales y coleccionistas.

En cualquier caso, la relación entre el arte tecnológico y los esquemas semiológicos (en particular los de la semiología gráfica), presuponen la determinación de un sistema gráfico de signos artificiales.

Entonces, ¿cuál será la razón por la que no se percibe sino el referente en una fotografía, es decir la imagen misma? Cabe preguntarse si este problema de la "no captación más allá del referente" es un problema histórico, o sea, que los medios de producción han definido una forma de ver la fotografía. Nos encontramos frente a un problema de psicología de la percepción; aún así, el principio del determinismo psíquico asume que todos los procesos inconscientes están ligados, que no hay libre albedrío.

Revisemos la definición ontológica que plantea Barthes:

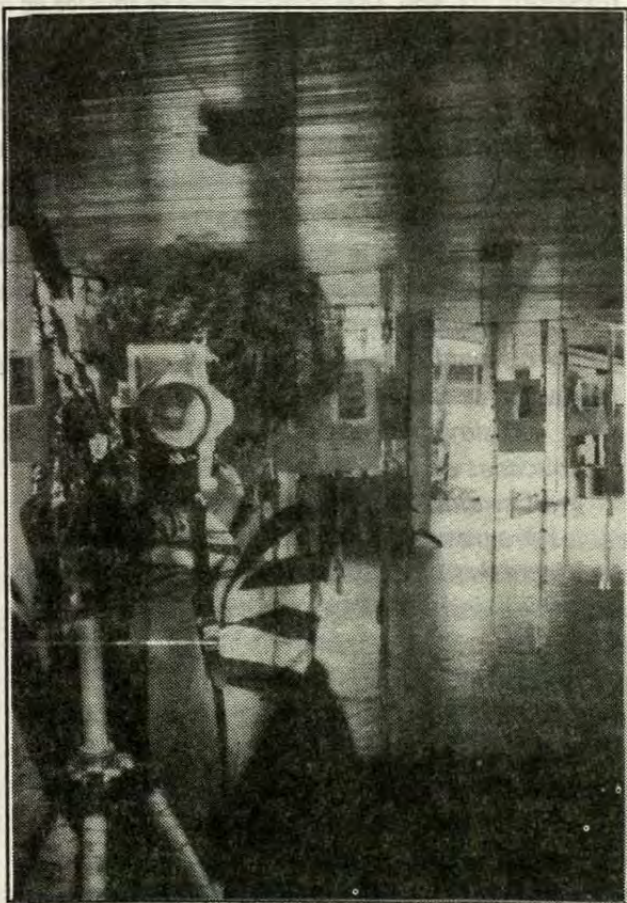
*"Necesito en primer lugar concebir correctamente, y luego, si fuera posible, decir correctamente en qué sentido el referente de la fotografía no es el mismo que el de los otros sistemas de representación. Llamo referente fotográfico no a la cosa facultativamente real a la cual remite una imagen o un signo sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y a falta de la cual no hubiera habido fotografía. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto jamás, por el contrario, en la fotografía, no puedo negar nunca que la cosa ha estado allí. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que esta obligación no parece existir más que para ella, debe considerársela, por reducción, como la esencia misma, como el "noema" de la fotografía. El nombre de noema de la fotografía será pues: eso ha sido"*⁶.

Paradigmas históricos: Dogmas, esquemas y análisis del acto fotográfico

"Lo que se fotografía es la acción misma de fotografiar"

Dennis Roche

El panorama histórico fotográfico en nuestros días, es lo suficientemente amplio (al menos en lo que se refiere al punto de vista occidental, es decir, los fenómenos, autores y tendencias literaturizados) como para poder identificar tres grandes paradigmas de la historia de la fotografía, a la que corresponden tres posiciones epistemológicas en cuanto al realismo y el valor documental de la imagen fotográfica.



1. La fotografía como espejo de lo real

Podemos considerar éste como el primer discurso de la fotografía que se plantea teórica y metódicamente desde los inicios del siglo XIX. Este discurso ve la foto como una reproducción mimética de lo real. Verosimilitud: las nociones de semejanza y realidad, de verdad y autenticidad se recubren y se superponen exactamente según esta perspectiva: la foto es concebida como espejo del mundo, es un ícono en el sentido de Peirce. Esta naturaleza mimética la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite la aparición de una imagen en forma automática, objetiva, casi natural según las leyes de la óptica y la química, sin que intervenga directamente la mano del artista. En este momento la fotografía se opone a la obra de arte, considerada producto del trabajo del genio y del talento manual del artista. Esta discusión se convierte en uno de los puntos más fuertes y frecuentes desde el inicio mismo de la fotografía: fotografía vrs. arte. Esta competencia se traduce en el nivel de producción, la fotografía agrade al retrato pictórico en miniatura y al mismo retrato. Muy pronto los miniaturistas abandonan su oficio y se convierten en fotógrafos profesionales. Aunque el retrato en pintura es considerado de mayor prestigio, es indudable por economía de tiempo, y por lo convincente del efecto realidad, que la fotografía acapara gran parte del mercado. Esta tendencia de separar el arte y la fotografía llega a convertirse en una necesidad teórica, queda de manifiesto esta necesidad en el siguiente fragmento de Baudelaire:

“Estoy convencido de que los procesos mal aplicados de la fotografía han contribuido en gran medida, al igual por otro lado que todos los progresos puramente materiales, al empobrecimiento del genio artístico francés, de por sí tan escaso (...). Digo esto en el sentido de que la industria, al hacer irrupción en el arte, se convierte en su enemiga mortal y la confusión de funciones, pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la estupidez de la multitud. Es necesario pues que la fotografía cumpla con su verdadero deber, que consiste en ser la servidora de las ciencias y las artes, pero la servidora más humilde, como la imprenta y la

*estenografía, que ni han creado ni han suplantado a la literatura. Que enriquezca con rapidez el álbum del viajero y preste a sus ojos la precisión que faltaría a su memoria, que adorne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, fortalezca incluso con algunas enseñanzas las hipótesis del astrónomo; que sea, en fin, la secretaria y el archivo de quien necesite en su profesión de una exactitud material absoluta; hasta ahí, no hay nada mejor. Si salva del olvido las ruinas correspondientes, los libros, las estampas y los manuscritos que devora el tiempo, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria, entonces se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite avanzar sobre el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, sobre todo aquello que sólo vale porque el hombre añade allí su alma, entonces desdichados de nosotros”*⁷.

Queda expresada en el texto de Baudelaire, no sólo la polémica (arte-foto) de su tiempo, sino cómo la fotografía se ve inmiscuida en las prácticas de producción propias del desarrollo científico-industrial.

La fotografía participa pues, como medio de producción de una época, apoyando las prácticas científico-tecnológicas. Ello determina cómo la fotografía será percibida histórica e ideológicamente. Ya para 1840 podemos hablar de las excursiones daguerrienes, consideradas como investigación arqueológica. Además su publicación, constituye una de las primeras manifestaciones fotomecánicas. En 1839 ya se utilizaba un microscopio-daguerrotipo, convirtiéndose en el primer instrumento de fotografía científico, y para 1845 ya se tomaban imágenes del sol y la luna. En 1854 se marca el estreno de una nueva especialidad: el reportaje de guerra con el fin de realizar alzados topográficos; de la misma manera, en 1870, surgen los alzados fotográficos aéreos padres de la fotometría. También en este año surgen las fotomicroscopías que no eran más que mensajes o microdespachos: ellos podían tener hasta 40 palabras en hojas de papel de 13 x 18 cm. Cuando llegaban, se leían los despachos microscópicos con un megascopio que proyectaba las líneas en una pantalla, quizás los primeros trabajados dirigidos al facsímil.

2. La fotografía como transformación de lo real

Si el discurso del siglo XIX sobre la imagen fotográfica es el de la semejanza, globalmente se puede decir que el siglo XX insiste sobre todo en la idea de la transformación de lo real por la fotografía. Esta actitud consiste en denunciar la facultad de la imagen para convertirse en copia exacta de lo real. Toda imagen es analizada como una transformación-interpretación de lo real, como una creación cultural, ideológica y perceptualmente codificada. Según esta concepción la imagen no puede representar lo real empírico sino sólo una realidad interna trascendente. La foto es aquí un conjunto de códigos, lo que para Peirce sería un símbolo. Al respecto dice Damisch:

“La aventura de la fotografía comienza con los primeros intentos del hombre por retener una imagen. Esta familiaridad con la imagen, y el aspecto totalmente objetivo, y por así decir automático, estrictamente mecánico en todo caso, del proceso de registro, explica que la representación fotográfica parezca generalmente natural y que no se preste atención a su carácter arbitrario, altamente elaborado. Se olvida que la imagen que pretendieron tomar los primeros fotógrafos, y la misma imagen latente que supieron revelar y desarrollar, estas imágenes no tienen una base natural: pues los principios que dirigen la construcción de una máquina fotográfica están ligados a una noción convencional del espacio y de la objetividad, que ha sido elaborada antes de la invención, y a la cual los fotógrafos, en su inmensa mayoría, no han hecho otra cosa que adaptarse. El objetivo mismo cuyas aberraciones se han corregido cuidadosamente y cuyos errores se han rectificado, este objetivo no lo es tanto como parece: digamos que responde, por su estructura y por la imagen ordenada del mundo que permite obtener, a un sistema de construcción del espacio particularmente familiar, pero ya muy antiguo y carcomido, al cual la fotografía habrá conferido tardíamente un renuevo de actualidad esperada”⁸.

Lo que expresa ese movimiento es la concepción de una fuerte dicotomía entre realidad aparente y

realidad interna, la denuncia del efecto de realidad en fotografía, que ha desembocado en un retorno en favor del artefacto, de una intención deliberada y exhibida del artista en los procesos mediáticos; tal es el caso del pictorialismo, que abandona la técnica fotográfica pura y acude a la intervención del material mediante elementos propios de la pintura. Más allá de esto encontraremos que la fotografía intentará satisfacer su artísticidad en técnicas documentales y el desarrollo de temáticas surrealistas e interiores. Al respecto Salvador Dalí ha dicho:

“La lentilla fotográfica puede acariciar el frío morbo de los lavabos; seguir las lentitudes taciturnas de los acuarios; analizar las más sutiles articulaciones de los aparatos eléctricos con toda la irreal exactitud de su magia... ¡Fantasía fotográfica más rápida y ágil en hallazgos que los turbios procesos del inconsciente! Fotografía que atrapa la poesía más sutil y la más incontrolable”⁹.

Después de los análisis semióticos, las consideraciones técnicas ligadas a la percepción y las de construcciones ideológicas, tenemos propósitos determinados o los usos antropológicos de la foto¹⁰, que muestran que la significación de los mensajes fotográficos está de hecho culturalmente determinada, que no se impone como una evidencia para todo receptor, que su recepción necesita un aprendizaje de los códigos de lectura.

3. La fotografía como huella de una realidad

La tercera manera de abordar el asunto del realismo fotográfico señala un cierto retorno hacia el referente, pero ahora sin la obsesión del ilusionismo mimético. Esta referencialización de la fotografía inscribe el medio en el campo de una pragmática irreductible: la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es ante todo índice. Es sólo a partir de esta condición que puede llegar a ser ícono y adquirir sentido de símbolo. Dice Bonitzer:

“Tenemos pues esta foto del vietnamita llorando, bajo un paraguas. Y es verdad que ‘el

gran angular trabaja aquí en beneficio del humanismo plañidero: aísla el personaje, la víctima, en su soledad y dolor' (Bergala)... Sin embargo en esta foto, queda algo, algo que resiste al análisis, indefectiblemente. Y es que al lado por encima de esas palabras "humanismos plañidero", está el hecho de que sin embargo el vietnamita llora: a pesar de la puesta en escena, a pesar del encuadre, de la enunciación fotográfica y periodística (basura de periodista), está el enunciado de las lágrimas. Indefectiblemente, el enunciado mudo de la foto retorna, enigmático, el acontecimiento oscuro de este dolor captado por un objetivo mercantil, la singularidad de las lágrimas vuelve a ofrecerse sin ruido a la meditación. Otro texto comienza entonces a surgir de la misma imagen. Por eso, a pesar de que sea fruto de los mismos códigos de representación (cámara oscura, etc.), la fotografía no tiene nada que ver con la pintura: la forma en que el objeto es capturado es totalmente diferente. El objeto no grita de la misma forma sobre una tela que sobre una foto. La fotografía es en primer lugar una muestra directa de lo real que la química hace aparecer. Eso lo cambia todo..."¹¹.

Este discurso ha adquirido en los últimos años un vigor totalmente nuevo y específico, tanto en los Estados Unidos como en Europa, en particular redescubriendo a Peirce y sus teorizaciones sobre el índice, o apoyándose en los últimos discursos escritos de Roland Barthes. De hecho este interés de las reflexiones actuales puede comprenderse a la luz de la evolución de concepciones anteriores.

CRISTALES Y CABANGAS¹²: Fotopoesía. Una experiencia interdisciplinaria

En el marco del nacimiento de la Maestría en Artes de la Universidad de Costa Rica, surge de los cursos Semiología del Arte, Historiografía del Arte y del Taller de Producción la idea del montaje de una exposición interdisciplinaria no-tradicional alrededor del eje: imagen fotográfica.



CRISTALES Y CABANGAS recurrió a los siguientes medios para su producción: imagen fotográfica, texto poético, papel hecho a mano, macramé, bambú, cabuya, como parte de una investigación tendiente a romper con las técnicas tradicionales de la fotografía directa-artística: la no intervención del negativo y de la imagen recogida positivamente en el papel.

Percepción del espacio: Hacia y desde una plástica escénica

Respecto a la instalación y montaje, CRISTALES Y CABANGAS intentó también abandonar los marcos tradicionales de las exposiciones fotográficas: las imágenes enmarcadas en su "marialuisa" (soporte para imagen fotográfica con ventana rectangular para encuadre), marco de madera o metal y lámina de vidrio para la protección del material; todo lo anterior adherido

las paredes en una disposición geométrica: arriba-abajo, izquierda-derecha.

Para la psicología de la percepción existe una forma de ver las imágenes que consiste en una representación interna en la memoria, esta es una integración de características que pareciera se hallan relacionadas entre sí en un "anillo de características", es decir, una secuencia de memorias sensoriales y motrices donde se alternan la memoria de una característica con la del movimiento ocular requerido para enfocar la característica siguiente. Este "anillo" establece un orden que corresponde a la vía de inspección del objeto. Al usar esta vía el sujeto verifica punto por punto la identidad del objeto.

La vía de inspección correspondía al orden inicial que el sujeto usó para empezar a conocer el objeto.

Revisemos, pues, esta vía de inspección que entenderemos como percepción de las posiciones. El hombre percibe la posición de los objetos en función de las direcciones en que debe buscarlos. La orientación objetiva de los cuerpos queda definida, pues, en función de la orientación subjetiva y de las sensaciones de actitud que originan el conocimiento en el hombre. A su vez, las direcciones de los objetos quedan determinadas en relación con equilibrio del cuerpo del sujeto y más particularmente con la posición vertical de su cabeza y con la horizontal que determinan sus dos ojos.

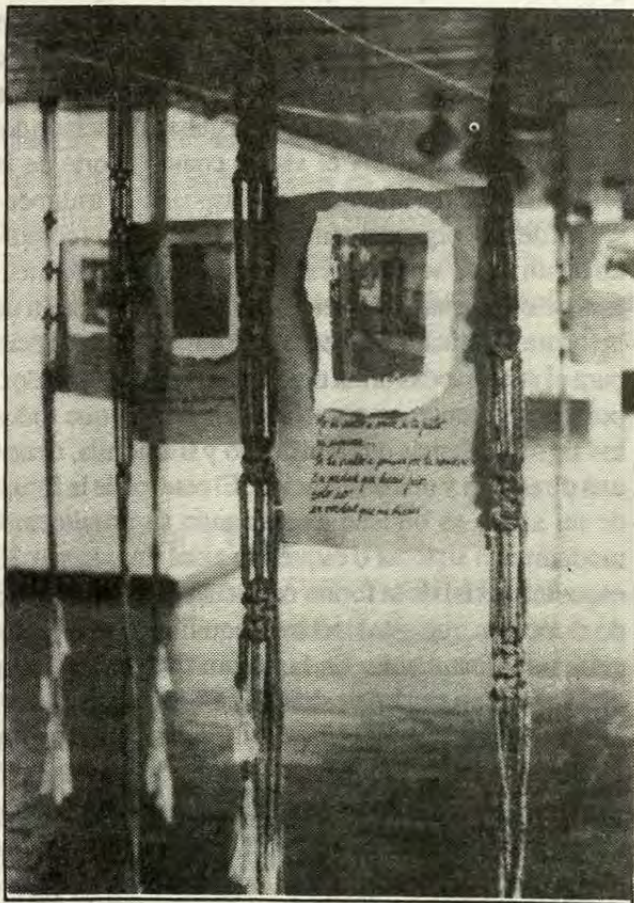
A pesar de lo anterior, estas percepciones son aprehendidas histórica e ideológicamente, es decir, no son relaciones naturales entre los hombres y las cosas.

De esta manera lo que hemos llamado exposición tradicional, recurrió a leyes espaciales verosímiles dentro del marco de una determinada visión ideológica del arte, en nuestro caso la visión occidental del mismo.

CRISTALES Y CABANGAS apeló a un uso no tradicional del espacio (instalación), cuyo objetivo fundamental es obviar el uso de las paredes para colocar las iconografías.

Las tensiones constructivas más comunes son las relaciones de influencia, puesto que se presentan en el mismo instante en que un signo da vida a un espacio. Cuando contemplamos un objeto, nos sentimos impulsados instintivamente a formular un juicio inmediato considerando, por ejemplo, sus dimensiones, su peso y su valor, su orientación o posición, es decir, todos aquellos factores que, influyéndose recíprocamente, contribuyen a configurar el objeto ante nuestros ojos.

CRISTALES Y CABANGAS pretendió denotar algo directo y activo, dinámico y energético, atraer la atención sobre la causa de que las cosas "se influyen mutuamente". El concepto de relaciones de influencia sobreentiende la idea de comportamiento: comportamiento entre signo y resalte del signo; entre signo y movimiento del signo; entre signo y espacio.



Recordemos que ningún objeto se percibe aislado del ambiente que lo circunda, las relaciones de influencia son también coexistentes y se compenetrán simultáneamente en el signo y en la composición. Todo signo, todo objeto es percibido como poseyendo una posición, unas dimensiones y un valor que le son propios, pero que están en función de la totalidad de la composición. Por consiguiente, ninguna relación puede percibirse como única y aislada del resto del ambiente-composición. Esta convivencia es precisamente el origen de toda "tensión".

Marcos y soportes: La intervención del espacio

CRISTALES Y CABANGAS utilizó tejidos colgantes de macramé soportados por una vara de bambú, como marcos de la imagen fotográfica. Aquí se añade un elemento de textura inusual en una exposición fotográfica, al tiempo de que los colgantes producen efectos de movimiento y tridimensionalidad. Es, en esta medida, que los espacios se hacen transitables y en este punto el sentido del tacto encuentra nuevas posibilidades, tomando en cuenta que se prescinde del marco, la marialuisa y el vidrio como soporte de la fotografía. Entenderemos esta disposición tridimensional de los colgantes como forma, es decir, el contorno de un signo sensible, y el macramé como arquitectura de esa forma. El sujeto percibe la arquitectura de la forma artística como se percibe a sí mismo, es decir, para el sujeto toda forma tiene cabeza, pie y dos lados; por consiguiente, es necesario considerar que todos los signos, además de significado y fisonomía, tienen una dirección y una orientación. El control de la forma de un signo se obtiene examinando su arquitectura mediante un sistema o esqueleto axial imaginario. El esqueleto axial de la forma contiene los ejes centrales de dirección que establecen su equilibrio, su orientación y su dinamismo. En las formas regulares, estos ejes coinciden con los de simetría. En los signos de forma muy compleja, los ejes se configuran también muy fácilmente en el esquema de perpendicularidad. El perfil de la forma comprende: cabeza y pie, arriba y abajo, como cualquier objeto natural o artificial: de ello se deriva, generalmente, el sentido de su orientación, completado por las posiciones de lados derecho e izquierdo. La fisonomía de un signo es, pues, el resultado global de los aspectos de su forma, que asume entonces una "figura individual". Esta fisonomía es fácilmente asimilada por el hombre, que la relaciona en varios grados de semejanza con la fisonomía de los objetos preexistentes y precedentemente conocidos. El esqueleto axial de una forma determina el grado de simplicidad de esta forma, es decir, su coeficiente de perceptibilidad: cuanto más ordenado es el esqueleto axial, más fácil y simple resulta la percepción de la forma.

Los colgantes de macramé de CRISTALES Y CABANGAS pendían, además, de una estructura arquitectónica, colocada a 40 centímetros del techo. Esta

estructura de tensión recurría a la economía de medios, donde cuatro líneas de cabuya se extendían a lo largo de los pasillos de la sala de exposición (en total se utilizaron 200 metros de cabuya para construirla), mediante el uso de tensión de la cabuya con varas de bambú, se logró ubicar a la exposición dentro de los pasillos y no en las paredes, de tal manera que los espectadores encontrarán un obstáculo en su camino (los colgantes) y tuvieran que transitarlos. Así que para ver una "forma" había que transitar la anterior así sucesivamente, provocando que el espectador en un punto de su camino se encontrara rodeado por esas "formas", creando una sensación de extrañeza y, en varios casos (al menos los entrevistados), la necesidad de una guía temática para transitar las "formas" bajo la pregunta: ¿dónde empiezo y dónde termino?, pregunta que necesariamente nos remite a un modo ideológico de ver y transitar el objeto artístico.



Papel, textura e intensidad: Superficies no tradicionales en fotografía

Como estructura base o de apoyo, CRISTALES Y CABANGAS utilizó papel hecho a mano, de la misma forma que para el positivado de las imágenes fotográficas. Para que sea posible utilizar otra superficie que no sea el papel fotográfico, esta debe llevar un tratamiento llamado sensibilización mediante emulsión, que veremos con detalle más adelante. Esta utilización de un papel hecho de fibras naturales provocó un efecto de textura no tradicional en fotografía, al tiempo que se convertía en medio hacia nuevos significantes.

Al aspecto de la superficie del signo artístico lo llamaremos estructura (tectónica del signo), consistente en sus propiedades perceptivas táctilo-visuales, es decir, su riqueza en propiedades visuales que sugieren y completan las propiedades táctiles.

Las propiedades perceptivas de las diversas estructuras o de un sólo signo pretenden crear la ilusión de una asociación de materias diversas, compactas o transparentes, pulidas o toscas, previamente conocidas: ello aumenta la sensación de peso y resalte óptico del mismo signo. Las propiedades perceptivas de la estructura del signo y del espacio que lo rodea, dependen de los distintos medios técnicos expresivos. En el caso de CRISTALES Y CABANGAS podemos clasificar la estructura del signo (papel hecho a mano) según el parámetro de intensidad máxima: áspera. Entonces hablamos de una estructura áspera con un tratamiento de estructura modulada irregular, en los sentidos de soporte de la fotografía y de papel preparado para positivar. A pesar de que aventurarse en cuál es la sensación de la textura de un signo artístico, traducida en la percepción del público, es muy complejo, en el caso de CRISTALES Y CABANGAS sí podemos mencionar que, además de los múltiples sentidos producidos, el sentido generalizante era el de encontrarse frente a un producto artesanal.

Emulsión: Sensibilización de superficies para efectos fotográficos

Hablar de emulsiones es hablar de los principios de la fotografía; en nuestros tiempos las técnicas de

emulsión se encuentran en manos de los productores artísticos (casi artesanales), pues comercialmente y por efectos de economía existe el papel fotográfico. La sensibilización de superficies es un trabajo tedioso y de mucho virtuosismo técnico. A pesar de ello, para el artista significa un medio de investigación y creación de nuevos productos. Históricamente podemos agregar que hacia 1880, se impuso la necesidad de producir industrialmente papeles al gelatino-bromuro¹³. Hacia 1905, aparecieron las primeras emulsiones pancromáticas, es decir, sensibles a toda la gama de colores, consiguiendo restituir estos en una escala de grises equilibrados. En el caso de CRISTALES Y CABANGAS se utilizó una emulsión pancromática, donde la mayor dificultad consistió en la manipulación del frágil papel hecho a mano a través de los fluidos químicos.

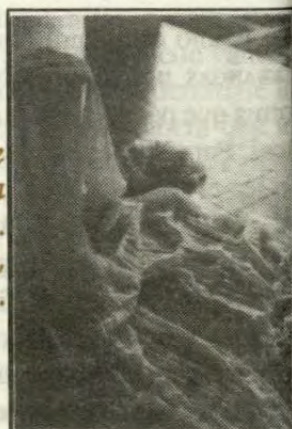
Imagen y texto poético: Hacia la búsqueda de nuevos referentes y significantes

En la búsqueda de un sistema de construcción interdisciplinaria, CRISTALES Y CABANGAS intenta unir la poesía y la imagen fotográfica en un solo contexto. Valga decir que este intento no es nuevo y lo podemos encontrar en diversas publicaciones latinoamericanas¹⁴, como tampoco lo es la utilización de superficies no tradicionales¹⁵. Quizás lo novedoso consiste en utilizar diversas técnicas (incluida la poesía) como apoyo para la técnica fotográfica, al tiempo de desmitificar formas y contextos en los que se ve encarcelada esta producción artística. Nuevamente, el efecto de apoyo del texto verbal sobre la fotografía produjo extrañeza, al tiempo de crear un nuevo producto de interpretación, poniendo en juego el principio de "Semiosis Ilimitada" de Peirce: el sentido de un signo son otros signos, el significante depende de otros significantes, las palabras no remiten a las cosas sino a otras palabras.

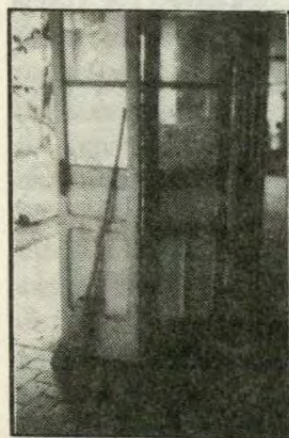
CRISTALES Y CABANGAS Fotopoesías: Imágenes y texto



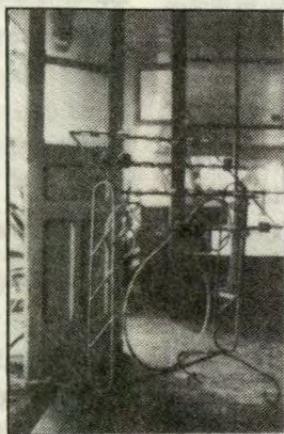
*Rasga el cielo
una paloma
besa, besa, besa
mi boca*



*Mi amor reposa, subyace
bajo un llanto de espuma
asfáltica.
Quiebra la atmósfera y besa,
una mariposa el aire.*



*¡Atención!
que vienen matando
los besos
un puñado
de mentiras*



*...y vi mercenarios
con sus manos
cortando cabezas
de niños y
de sabios...*



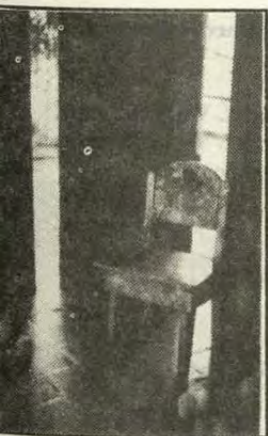
*No soy paz,
soy esperanza*



*Victima de la cruel locura
de querer,
sobre el silencio
de una sola gota
de ternura.*

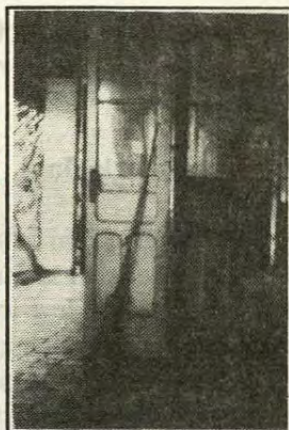


*Y amarte en tu boca
como a la flor
la mariposa.*



*y los niños juegan
a comerse el sexo,
y la vejez se mina
con pan caliente*

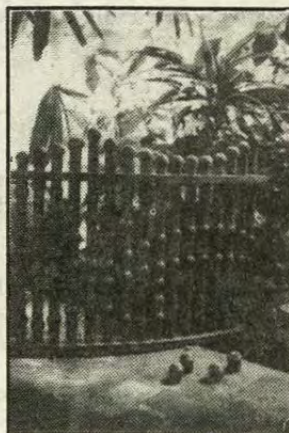
*Redentor de gitanos,
corté el cristal y la
cadencia
del canto.
Libres como el tiempo,
nacieron de mi
lívido cuerpo mariposa.*



*No he vuelto a comer de tu fruto,
ni siquiera...
te he vuelto a pensar por tu nombre.
En verdad que haces frío, sólo eso...
en verdad que me hielas.*



*Y los cristales
abotonan las nubes
para pensar
en la nada.*



*Verde sol que lloviznas
me vas dejando, me
amontonas.*



*Morder la lujuria
de un amanecer quisiera.
Rescatar su pálida agonía,
clavarle un dardo en la piel
y morir.*

*Sólo mi plasma
encontró tu
victoria
en un crepúsculo
de rabia.
Amor,
tu venganza,
tu victoria.*



El detalle en Arte: De la excelencia a la rebeldía

Comentario final

El detalle es uno de los temas menos expandidos, en lo que se refiere a la crítica artística. El detalle es esa pequeña cosa, esa leve intención que, por lo general, se manifiesta en el momento más preciso, más casual, menos esperado. Este pequeño y gran significativo puede pasar desapercibido o convertirse en el eje de atención, a veces es visto por todos, a veces por nadie. Y es que el detalle es la esencia del trabajo del artista, para él lo monumental no existe sin esta esencia, todo se encuentra inacabado sin la pequeña sonrisa, broma, rebeldía, ese simple y complejo instante: ¡Click...!

NOTAS

- 1 Aquí el término "fotograma" se utiliza en su sentido ontológico: registrar sobre una superficie una imagen sin el uso de la "cámara oscura".
- 2 Dubois Philippe. **El acto fotográfico**. Pág. 31.
- 3 Idem.
- 4 "Le message photographique". En: **Communications**. No. 1, París, Seuil, 1961.
- 5 Índice e índex son utilizados como sinónimos.
- 6 Roland Barthes. **La Chambre Claire**. Note sur la photographie, París, coedición Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, pág. 18.
- 7 Charles Baudelaire. "Le public moderne et la photographie". En: **Salon de 1859**.
- 8 Hubert Damisch. "Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique". En: **L'Arc**, No. 21 (La Photographie), Aix-en-Provence, primavera 1963, págs. 34-47.
- 9 Salvador Dalí. **Psicología no-euclidiana de la fotografía**. 1935. Dalí fotograf.
- 10 Foto y fotografía se utilizan como sinónimos.
- 11 Pascal Bonitzer. "La Surimage", Cahiers du cinéma, 1976.
- 12 Fotopoesía, 1995, Gabriela Calderón y Max Soto. Obra Plástica, San José, Costa Rica.
- 13 Solución de bromuro de cadmio, agua y gelatina sensibiliza da con nitrato de plata.
- 14 Pablo Neruda. **Las Alturas del Macchu Picchu**. Ver bibliografía.
- 15 Poesía Libre 9. "Revista de Poesía". Ver bibliografía. Poesía Libre 4. "Revista de Poesía". Ver bibliografía. Max Jiménez. "Revenar". Ver bibliografía.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes Roland
1981 **Crítica y Verdad**. Siglo XXI Editores: México.
- Cerni Aguilera. Vicente.
1973 **Posibilidad e imposibilidad del arte**. Fernando Torres.
- Dubois, Philippe.
1994 **El acto fotográfico**. Labor: Barcelona.
- Ducrot, Oswald y Todovov Tzvetan.
1972 **Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje**. Siglo XXI Editores: México.
- Eco, Umberto.
1990 **La definición del arte**. Martínez Roca: Madrid.
- Francastel, Pierre.
1972 **Sociología del arte**. Alianza Editorial: Madrid. 1972.
- Germani-Fabris.
1973 **Fundamentos del proyectográfico**. Ediciones Don Bosco: Madrid.
- Hendricks, William.
1976 **Semiología del discurso literario**. Ediciones Cátedra: Madrid.
- Jiménez, Max.
1972 **Revenar**. Grafic Color Ltda.: San José, Costa Rica.
- Kandinsky, Nina.
1993 **Punto y línea sobre el plano**. Editorial Labor S. A. Barcelona.
- Neruda, Pablo.
1977 **Las alturas del Macchu Picchu**. Fotografías de Graziano Gasparini, Editorial Losada: Buenos Aires.
- Novack, George.
1978 **Los orígenes del materialismo**. Editorial Pluma: Bogotá.
- 1983 **Poesía Libre 4**. "Revista de poesía". Nicaragua, Ministerio de Cultura.
- 1983 **Poesía Libre 9**. "Revista de poesía". Nicaragua, Ministerio de Cultura.
- Sougez, Marie-Loup
1994 **Historia de la fotografía**. Ediciones Cátedra: Madrid.