

El paso del tiempo en la piel

INTRODUCCIÓN

El proyecto que presentamos a continuación es un proyecto de fotografía en el que se ponen de relieve y se enfatizan tanto el concepto de representación como el de serie fotográfica. Se conforma a través de imágenes trabajadas del rostro, su fragmentación y la de diferentes partes del cuerpo. Procedentes de una mujer de 46 años (mi madre) y otra nacida en 1933 (mi abuela).

Esta representación tendrá además una ampliación plástica, que es la elaboración de un video donde se recogen las diferentes imágenes intercaladas con las imágenes dinámicas del video y un relato narrado en primera persona.

Esta obra fotográfica está acompañada por una base teórica donde se llevan acabo distintos elementos y conceptos sobre el paso del tiempo, espacio, la belleza, la fragmentación, el silencio, el vacío. El elemento más relevante será el de la doble significación fotográfica, es decir, ese doble juego que se articula entre la fotografía como elemento plástico y la fotografía como elemento simbólico de muerte o detención del tiempo. Por ello, este electo se ínterpenetra con la idea del paso del tiempo, el recuerdo y la memoria.

Por esta razón, también es necesaria la combinación de imagen-texto, porque se unen como un único elemento dotando de significado la atmósfera donde se mueven. Para poder aprehender a diferenciar distintas percepciones de las cosas y de las formas y estas formas no son sin imágenes.

No se cuando ocurrió, pero de ello hace mas de un año, supongo que después de haber estada separada de mi familia durante un tiempo. Fue cuando recapité en todo el tiempo que no estuve a su lado y del poco

tiempo que dispongo para estar con ellos, bien sea, por una cuestión u otra, nos pasamos nuestras vidas eligiendo, que es lo que tenemos que hacer, y por supuesto y con menor frecuencia que queremos hacer y que es lo que nos apetece hacer.

La acumulación de un millón de preguntas sobre mi persona, me llevaron a observar a mi alrededor, y darme cuenta que el tiempo se escapa, y sobre todo es tiempo que nunca vuelve, ese tiempo que pensé que nunca más volvería a tener.

Por ello, decidí invertir parte de mi tiempo en pensar en la ausencia de las personas referidas, quizás mejor así, consideraré que podía estar más cerca aunque de vez en cuando mi vida eclipse nuestras vidas en común. Una buena excusa para pasar tiempo a su lado era proponerles que fueran protagonistas de mi obra.

El objetivo principal de este trabajo, en un primer momento, fue la intención de realizarlo como un álbum de familia partiendo del recuerdo, es decir, creo que la mayor ilusión de este proyecto se guarda en poder conservar todas esas fotografías realizadas durante Diciembre y Enero de 2006 y guardarlas como una experiencia como un libro artístico-personal.

Como segundo objetivo, a raíz esta idea principal me planteé poder desarrollar un trabajo de investigación sobre los elementos y conceptos más característicos y que más me interesan e importan del trabajo, es decir, poder expresar mediante una serie de fotografías lo que pienso, qué palabras y que actitudes me importan y se ven reflejadas. Poder e incluso mostrar que se puede ver más allá de unas simples, pero para mi importantes, fotografías.

Lo que ahora puede ser este proyecto es una obra gráfico-teórica.

Pienso que las fotografías no son sin el texto y el texto no es válido sin las propias imágenes. Tiene que haber un equilibrio entre ambas partes.

La estructura del trabajo, es muy sencilla, la parte teórica por un lado, donde se explican todos los aspectos técnicos, plásticos y conceptuales de la obra, y por otro lado, la parte artística, que se recogen un conjunto de fotografías realizadas con luz natural, y a esta parte de la obra se le añade como complemento o mejor dicho como parte del trabajo un video, en el que las fotografías son narradas en primera persona.

Sin embargo, la metodología de investigación desde la que he trabajado no ha sido tan lineal como puede parecer en el trabajo. Cada vez que se inicia un proceso creativo se van uniendo dialécticamente la teoría y la práctica, de tal modo que una y la otra se retrotraen al propio proceso, en un camino de ida y vuelta en el que se modifican mutuamente. No obstante y, en general, la metodología adquiere un carácter inductivo ya que comienzo con una experiencia singular, mi propia experiencia, y trato de alcanzar la generalización de la misma a través de imágenes sintéticas.

Respecto a las conclusiones, podemos avanzar que el trabajo se ha realizado de una manera donde se recogen diferentes elementos y conceptos, todos ellos unidos por significados o por razones de concordancia, en los que la imagen y el texto son protagonistas tanto separados en el trabajo teórico-práctico, como el en el mismo trabajo práctico-narrativo. Como en cualquier proyecto artístico, demandan el propio paso del tiempo sobre él. Son conclusiones necesariamente abiertas, y se producen, como el propio proyecto, en un nivel más genérico, y en otro que le otorga al propio trabajo su razón de ser en su funcionamiento como álbum fotográfico familiar.

Por último queremos añadir que hemos pretendido ser estrictos en lo que a las reseñas bibliográficas se refiere, ya que hemos querido consignar no toda la bibliografía consultada, sino sólo aquella que entendemos que ha sido útil y citada en el propio proyecto, dejándonos guiar más por la idea de que ésta sirva a aquellas personas que puedan interesarse por el propio trabajo, que por ofrecer un listado clasificadorio de textos muy extenso pero poco selectivo.

1.-LOS OBJETIVOS DEL PROYECTO: APROXIMACIÓN A LA INTERRELACIÓN TIEMPO E IMAGEN.

Este proyecto constara básicamente de la explicación de la fragmentación y el estudio de la anatomía del cuerpo y el rostro, con relación al paso del tiempo y con lo que no podemos observar a primera vista.

Es un proyecto en el cual se pretende extraer un nuevo significado a la imagen de una forma artística. Se trata, de hacer observar al espectador una serie de fotografías, a través de las cuales, de una manera real, le será posible interesarse por el propio cuerpo. Abordará la idea de cómo somos y cómo podemos llegar a ser. Con ello se trabajará con la intención de ver cómo desde las imágenes de diferentes cuerpos, es posible estudiar una anatomía real, con sus defectos y sus virtudes, ver cómo madurar y envejecer como persona es un arte y poder decirlo más, poder observar ese paso del tiempo a través de sus cambios físicos.

La belleza se esconde en todas esas *imperfecciones*¹ por el paso del tiempo donde el arte de la fotografía jugará con los claroscuros y donde las sombras también tienen su papel, sobre todo para la memoria.

A través de esta perspectiva podremos observar que la fotografía no solo refleja algo que es físico, sino también algo que no se ve, y que se refiere al psiquismo del individuo, a eso que se denominaba alma y que desarrollos posteriores de la filosofía y psicología han denominado mente. Hemos preferido en muchas ocasiones hablar de alma en la medida en que este término parece recoger todo el despliegue de la afectividad humana, con frecuencia excluida de los planteamientos epistemológicos.

¹ Denominamos aquí imperfecciones al propio paso del tiempo, a cómo nuestro cuerpo va envejeciendo, a esas arrugas e impurezas que observamos seguramente con más ímpetu en el rostro, esas pequeñas arrugas son las que nos mostrarán un dinamismo en las formas, así podremos percibir con mayor claridad esas zonas de claroscuro a las que nos referimos.

En el fondo se trata de mediante la observación de la imagen, remitirnos al propio cuerpo y, por comparación, entender que de alguna manera estamos contemplando una realidad de la cual algún día todos seremos partícipes

Con ello, es posible afirmar que el interés y los objetivos que pretendemos alcanzar en este proyecto radican en captar una nueva forma de observar la fotografía ante las diferentes formas y el desnudo parcial. No se trata de abordar sus aspectos sexuales, sino de introducirnos en algo bello, idealizando formas y sombras, y fundamentalmente de centrarnos en el rostro, para afirmar la dialéctica entre identidad individual, normalmente centrada en el retrato, e identidad colectiva, en la medida en que todos podemos vernos en esos rostros que la imagen plasma.

Nos observamos todos los días a nosotros y a los que tenemos alrededor, tanto que no damos importancia a lo que nos afecta físicamente y no apreciamos el paso del tiempo ante algo que vemos cambiar todos los días. La percepción está basada en las constancias para facilitar el reconocimiento de lo percibido, de ahí que con frecuencia no seamos capaces de percibir los cambios. Para ello tenemos que dejar un período de tiempo largo para poder definir las variaciones a las que nuestra piel y nuestra fisonomía han estado sometidas.

Nuestras vidas son sucesiones de fotografías, de aquellas instantáneas en las que nos observamos. Unas se suceden, otras se simultanean y otras desaparecen con el paso del tiempo, al igual que nuestros pensamientos. La fotografía se utiliza en el proceso de filiación y control de los seres humanos. Ella funciona como la confirmación de nuestra identidad, por ello debemos reconocernos, parecemos a la imagen de nosotros mismos. Imagen variable y parcial, porque la fotografía es una manipulación de la realidad que recoge un solo momento.

La base fundamental y la idea principal de este proyecto surgió, al observar como pasaba el tiempo ante nuestros ojos, nosotros como meros espectadores ni siquiera somos conscientes de este suceso, únicamente nos damos cuenta cuando nos sucede algo irreversible. Por ello quería inmortalizar este momento con estas fotografías, puesto que hoy estamos aquí y mañana, puesto que estamos sometidos a cierto nivel de contingencia y azar, no podemos predecir con seguridad qué será de nosotros. Cuando nos referimos a personas mayores, no nos damos cuenta que el tiempo para nosotros no corre tan deprisa como para ellos, por eso, hemos pretendido hacer un inciso y dejarnos influir un poco por nuestros sentimientos, matar así esos momentos captados fotográficamente y poder recordarlos con el tiempo, conseguir que en el futuro esté presente alguna forma del pasado. Queremos hacer que esas fotografías transmitan un significado único. Mostrándonos así, una belleza oculta, creando así su vacío, nos muestra los aspectos no presentes del devenir de las personas y las cosas.

2. EL JUEGO DEL CONCEPTO Y LA FORMA. LOS CONTENIDOS DEL PROYECTO

Este proyecto constará básicamente de la explicación de la fragmentación y el estudio de la anatomía del cuerpo y el rostro, con relación al paso del tiempo y a lo que no podemos observar a primera vista.

Se fotografiará a dos mujeres, una de mediana edad y a otra mujer en la etapa de la vejez, para poder tener una distinción física visual. Es un proyecto en el cual se pretende extraer un nuevo significado a la imagen de una forma artística. Se trata, de hacer observar al espectador una serie de fotografías, pero de conseguir su propia implicación personal, su referencia directa a su propio cuerpo. Se trabajarán para ello los aspectos temporales referido a la dialéctica presente-futuro, a cómo somos y cómo podemos llegar a ser.

Personalmente la idea surgió al querer ver representadas paralelamente a dos de las mujeres más importantes en el recorrido de nuestra vida. En relación a mi situación personal, al sol de mis días, mi madre, y a la verdadera base de la familia, mi abuela. Nuestro interés, además era el de poder estudiar una anatomía real a través de sus cuerpos, con sus defectos y sus virtudes, ver cómo madurar y envejecer como persona es un arte y poder decirlo más. En relación a nuestra cultura, el culto al cuerpo joven se acentúa cada vez más en los modelos sociales imperantes y establecidos en el diseño y la publicidad. En la medida en que consigamos la implicación del espectador podremos ver nuestro grado de implicación con respecto a la presencia del paso del tiempo en la corporeidad, y anotaremos cómo necesariamente estamos remitidos a dicho sometimiento y cómo todos seremos partícipes del envejecimiento.

El estudio se realizara mediante un proceso de duración de diferencia de un año. En este caso y al ser un proyecto, las primeras fotografías se

realizaron entre diciembre y enero de 2006 y se contrastaran con un video realizado entre mayo y junio de 2007, para poder demostrar ese intervalo de tiempo, de una forma diferente pero paralela.

Para este trabajo muestro una serie de fotografías que siguen la línea de trabajo de diferentes artistas: daremos una explicación o realizaremos con posterioridad una exposición de los que podemos considerar los referentes de nuestro trabajo,.

El formato de este proyecto es teórico-práctico. En un primer momento se trabajaron las ideas a partir de un power point (se mostraban las fotografías, acompañadas de una poesía referente con el tema tratado del paso del tiempo y música de fondo), la realización de mapas conceptuales y un dossier con las fotografías.

Esta fue la primera idea para poder mostrar el trabajo de una manera fácil y sencilla, para que pudiera llegar al espectador, desde un punto de vista conmovedor.

A medida que la investigación avanzó y se fue desarrollando el proyecto, podemos observar que la idea de la parte práctica va quedando en un plano más sencillo sólo en apariencia en el que las fotografías serán las que nos cuenten la historia y donde el relato será parte de la exposición.

Como trabajo práctico y después de meditarlo mucho, se ha realizado el diseño de un pequeño librito con las fotografías y un relato escrito personalmente. Este librito se encuentra en la carátula de un dvd, el que podremos añadir como elemento artístico, es decir, ese librito se corresponde al contenido del dvd, que nos mostrara un video artístico donde se conjugara la imagen estática con la dinámica y donde el relato será contado en primera persona.

La diferencia del libro al dvd, es que el libro lo que quiere es engañar al espectador, es decir, si el público no sabe nada al respecto de este trabajo, y le ofrecemos este formato, pensará por la disposición de las imágenes que se puede tratar de la misma persona, que ha ido envejeciendo con el paso del tiempo, pero la realidad no es esa, si no que son diferentes personas (madre 1933 e hija 1960), que eso se desvelara al final de la exposición fotográfica, con la escritura de la narración, contando la historia de ambas mujeres durante el rodaje y los sentimientos de la propia autora. Mientras que el video se mostrara directamente las imágenes intercaladas de ambas mujeres, colocadas de una manera que se enlacen las imágenes de los dos personajes, con el video, pero con la diferencia de que la historia no se cuenta al terminar de mostrar las fotografías sino que se va narrando durante la exposición de imágenes.

Las diferentes fotografías que encontramos, son la gran mayoría se realizaron con cámara analógica, y después de su revelado, se digitalizaron para poder trabajar con diferentes formatos, diferentes planos de elección de detalles y el necesario retoque fotográfico de color, contraste, saturación y brillos del fallo de revelado.

En la realización de estas fotografías no se buscaban grandes contrastes, se buscaba una armonía de grises, blancos y negros. Estas fotografías se realizaron con luz natural del día. El objetivo era conseguir unas fotografías grises, donde los contrastes de blanco y negro entraran demasiado en juego. Como si los personajes de la historia se encontraran dentro de una atmósfera, que las envolviera en su total plenitud. Y sobre todo poder experimentar con las diferentes exposiciones de luz a la hora del revelado, estas fotografías se expusieron décimas de segundo por ello, por mantener esa neutralidad entre figura-fondo.

Hay dos protagonistas en esta obra, y cada una de ellas se dispuso a posar de diferente manera, con diferente actitud ante la cámara, incluso ellas adoptaban las distintas posturas, sólo me dedique a captar esos movimientos. La intención a la hora de fotografiarlas era poder sacar planos diferentes de sus rostros (detalle de primer plano, perfiles, medios perfiles), detalles como las manos y los pies, utilizando la cámara siempre frontalmente hacia el sujeto, que es el único que va cambiando su perspectiva de movimiento, perdiendo de vista la mirada directa hacia la cámara, hacia el espectador.

La visión que se quiere transmitir en estas fotografías, es la visión de antigüedad, de ver que lo que ha sido sigue siendo y lo que ha sido nunca volverá a ser. Es una contradicción, por ello, el hecho de que las fotografías sean en blanco y negro, hacen referencia a algo antiguo, como si se hubiera realizado hace muchos años, y por otro lado saber que se van a conservar como algo privado, algo personal, como un diario.

La serie fotográfica se compone de un libro como más de 30 fotografías (ensayos), de las cuales he escogido para este trabajo las que más me han gustado en acabado y significado. Se trata de una serie de 12 imágenes, cada una de ellas posee unas dimensiones diferentes, las primeras que se realizaron se hicieron con un tamaño de 10x7'5 centímetros y después se realizaron las diferentes ampliaciones, en tamaños de 15x20 centímetros y tamaños llegando al A4, esto únicamente en las fotografías donde se hacía referencia al rostro completo. Con la ampliadora también se lograron algunas de las fotografías de detalle.

Estando en el laboratorio, se experimentó con las diferentes exposiciones de luces de acción bajo los productos químicos e incluso, llegando a proporcionar luz directa en el proceso de revelado, para poder obtener diferentes tonos como el salmón o sepia pálido.

Este trabajo se podría exponer de diferentes maneras, pero creo que la más acertada sería componer un libro de familia, un pequeño álbum, dándole aspecto viejo, como si lo hubiéramos encontrado en un baúl de hace muchos años, e incluso pudiendo añadir una tercera generación, en ese caso soy yo. Este trabajo se trata de una manera personal, por ello creo que debe ser algo un tanto privado. En el supuesto e hipotético caso de que se realizara y se tuviera que exponer en una sala, creo que los pasos a seguir serían: encontrar una sala pequeña, donde las fotografías quedarán dispuestas alrededor de esta, situadas por debajo de la mitad de la pared su disposición sería estudiada, como en el librito, es decir, llevarían el orden correspondiente primero el de la mujer de 1960 y luego la de la mujer 1933.

Enmarcadas dentro de un fondo negro, para que destaque la figura en el ambiente y otras donde sólo veamos la fotografía como algo único. La iluminación sería muy tenue, para que diera esa sensación de intimidad. Por otro lado, también se ha pensado la manera de poder ampliar un par de fotografías, las más características, las de sus rostros, se realizarían en un formato 50x70 centímetros o incluso llegando al 100x70 centímetros y al igual que las de pequeño formato se situarían en este caso enfrentadas en la sala y con una iluminación muy baja, incluso jugando con la luz y colocándola diagonalmente para que podamos observar de una manera diferente la percepción de la fotografía. También la idea de que al final del recorrido fotográfico se encuentre escrito a mano en la misma pared el relato de la historia.

Paralelamente a estas fotos, se colocaría en una pequeña sala oscura la proyección del video, llegando visualmente y auditivamente a la sensibilidad del espectador.

3. TIEMPO, FOTOGRAFÍA Y RECUERDO. LA MOTIVACIÓN INICIAL DEL PROYECTO

El interés en mi proyecto radica en captar una nueva forma de observar la fotografía ante las diferentes formas y el desnudo parcial. Nuestro interés no se desarrolla en torno a aspectos vinculados a la sexualidad, sino que procedemos mediante una idealización de las formas y las sombras.

Ya hemos advertido cómo la percepción funciona atendiendo a los aspectos que se mantienen constantes por una cuestión de supervivencia y reconocimiento. Por ello, cuando nos observamos todos los días a nosotros y a los que tenemos alrededor, no damos importancia a lo que nos afecta físicamente y no apreciamos el paso del tiempo ante algo que vemos cambiar a diario. Para poder apreciarlo, tenemos que dejar un período de tiempo largo para saber si hemos cambiado o no. Desde la fotografía es posible entender el paso del tiempo y la propia vida como instantáneas de momentos congelados, simultáneos, sucesivos y moribundos. La cuestión conlleva un trabajo esencial con el reconocimiento.

La base fundamental y la idea principal de este proyecto surgió, al observar como pasaba el tiempo ante nuestros ojos, y cómo nosotros, como meros espectadores, ni siquiera somos conscientes de este suceso, únicamente nos damos cuenta cuando nos sucede algo irreversible. Por ello quería inmortalizar este momento con estas fotografías, en la medida en que todos estamos sometidos a la contingencia y, con frecuencia nos cuesta recordar determinados rostros de personas desaparecidas, sus cuerpos o posturas. Esta vinculación con el recuerdo se acentúa cuando nos referimos a personas mayores. Cuando somos jóvenes no nos damos cuenta que el tiempo para nosotros no corre tan deprisa como para ellos, por eso, quería hacer un inciso y dejarme influir un poco por mis

sentimientos, matar así esos momentos captados fotográficamente y poder recordarlos con el tiempo, que ya será tiempos pasados.

4. APROXIMACIÓN ANALÍTICA A LOS REFERENTES.

4.1.-LA FOTOGRAFÍA: *Entre el Tiempo y la Muerte*

Las fotografías con intención documental, científica o de algún modo positivista, dependen, sin embargo, de convenciones de estilo. Las fotografías con intención artística también están sujetas a fuerzas ideológicas.

A parte de su uso como medio para definir el cuerpo humano en términos de clase y de conducta normativa, la fotografía también se utilizaría para crear el cuerpo erótico y sexualmente diferenciado. Este desarrollo ocurrió sobre todo en fotografías que se crearon con intención artística más que documental. El pensamiento convencional sugiere que la diferencia entre estas categorías reside en la ausencia o presencia de estilo: las fotografías hechas con intención documental son de estilo realista, transparente e inocente; las que tienen la explícita intención de ser arte poseen estilo, lo que equivale a decir que de algún modo son menos veraces, menos realistas y no se apegan tanto a los hechos. Derivan su significado menos de la exacta transcripción de realidades fácticas que de sus poderes expresivos y sugerentes.

El cuerpo en el arte y en la fotografía también era sobre todo femenino, pero con mayor frecuencia se mostraba vestido. El cuerpo de la mujer es redefinido y reordenado, científica y pictóricamente, por fuerzas y poderes externos. No es el significante de sí mismo o de la subjetividad propia de la mujer, sino de otra cosa.

La imagen de lo real sustituye a la realidad hasta tal punto que sólo si recogemos una fotografía de esa imagen somos capaces de disfrutar

plenamente de ello. La fotografía actúa como su vestigio, a la vez que nos sumerge en la ficción protegiéndonos de las salpicaduras. La fotografía funciona como advertencia sobre la desaparición de lo humano y de lo real en el ambiente artificial del mundo moderno. De un lado nos alivia al traernos lo real entre sus huellas y de otro evidencia la pérdida, al recordarnos que eso es sólo una representación.

Tenemos nostalgia de lo real, y es su necesidad la que nos lleva a representarlo con las herramientas que nuestro alcance: la imagen, la palabra. Le damos nombre y apariencia para ver si a base de nombrarlo conseguimos construirlo.

Construimos fotografías para construir con ello nuestra vida. Consolidamos, aun de recuerdos inventados, nuestra memoria. Al mirar imágenes creemos que lo que se ve en ellas ocurrió alguna vez y lo recrearemos desde su mentira, haciendo que rebase las normas del tiempo.

El mutismo de las fotografías hace imaginar las cosas tal y como aparecen en su retrato. Su presencia nos hace dudar de nuestro ser real, de nuestros recuerdos, ellas son la sombra que aniquila nuestro pasado conformándolo su imagen y semejanza. Se toman las imágenes para luchar contra los hechos, para que éstas sean el arma para olvidar lo que ocurrió, para certificar lo que queremos recordar.

La búsqueda de la esencia de las fotografías a través de elementos concretos y generalmente puntuales que forman parte de la imagen fotográfica, pero que pueden pasar desapercibidos al examinar su mensaje inmediato. Lo que se ampara indefectiblemente en la imagen fotográfica, es la Muerte, la búsqueda de Barthes adquiere un carácter romántico indudable. La fotografía recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad. Es más que una prueba: no muestra *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin duda

alguna *lo que ha sido*. Barthes define Fotografía como *una nueva forma de alucinación, falsa a nivel de la percepción, pero verdadera a nivel del tiempo*. Y en cuanto a la imagen fotográfica, considera que *la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo*².

También dice que la mirada fotográfica es paradójica: (...) *Tenía la certeza de que me miraba, sin que estuviese seguro de que me viese: distorsión inconcebible: ¿cómo mirar sin ver? La fotografía separa la atención de la percepción; sólo muestra la primera, aunque es imposible sin la segunda*³. (...) *Él no mira nada: retiene hacia adentro su amor y su miedo: la Mirada es esto; es un efecto de verdad y de locura*⁴.

El tiempo, o incluso la superposición de tiempos distintos y quizá contrapuestos, puede ser un o de tales “detalles” invisibles a primera vista.

La reflexión filosófica y científica ha ido señalando la complejidad del tiempo, destacando que, por una parte, el tiempo aparece como un sistema de relaciones de orden (simultaneidad, sucesión, antes-después, continuidad o discontinuidad), de relaciones métricas (intervalos, instantes, momentos, duraciones) y topológicas (linealidad, circularidad, dimensión, orientación, finitud o infinitud) y, por otra parte, aparece como devenir que relaciona las llamadas dimensiones temporales: pasado, presente y futuro, que se relacionan con las nociones de reversibilidad e irreversibilidad. Es decir, por una parte, el tiempo aparece como este

² ROLAND BARTHES. *Cámara Lúcida*, Editorial: Paidós. Madrid, 2003. Pág 194. Tal sutileza es decisiva. Ante una fotografía, la conciencia no teme necesariamente la vía nostálgica del recuerdo (cuántas fotografías se encuentran fuera de tiempo individual), sino, para toda foto existe en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa.

³ ROLAND BARTHES. *Cámara Lúcida*, Editorial: Paidós. Madrid, 2003. Pág 188. La mirada fotográfica tiene algo de paradójico que encontramos también algunas veces en la vida:...Diríase que la Fotografía separa la atención de la percepción...

⁴ ROLAND BARTHES. *Cámara Lúcida*, Editorial: Paidós. Madrid, 2003. Pág 191. Ahora bien, la mirada, si insiste (y con más razón si duda, si atraviesa con la fotografía el Tiempo), la mirada es siempre virtualmente loca: es al mismo tiempo efecto de verdad y efecto de locura.

sistema de relaciones, pero, por otra parte, aparece en su vivencia subjetiva (socialmente y culturalmente mediatizada). En la medida en que es un sistema de relaciones, se entiende desde las ciencias físicas (vinculando el tiempo al movimiento, en especial, al movimiento astronómico), pero además se descubren ritmos temporales biológicos, y umbrales mínimos de captación psicológica del tiempo. La música y la poesía (ritmo, métrica) aparecen como artes temporales, opuestas a la arquitectura, la escultura y (en parte) la pintura, como artes espaciales. Es decir, la reflexión acerca del tiempo va señalando progresivamente su extremada complejidad, para no hablar del tiempo lingüístico (los tiempos verbales) que actúan como condicionantes de la captación misma del tiempo⁵.

El referente rasga con la contundencia de lo espectral la continuidad del tiempo. *La cámara lúcida* es inseparable de la muerte: el amor y la nostalgia. Pues de lo que se trata al mismo tiempo es de extraer de la memoria, a través de la fotografía – la presencia, el retorno del ser en un tiempo pasado, a fin de someterse al placer de la nostalgia.

El Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte. La fotografía te reproduce a ti mismo. La vida privada no es más que esa zona del espacio, del tiempo, en la que eres una imagen, un objeto, es la Muerte: la Muerte es el *eidos* de esa foto.

La fotografía no rememora el pasado. El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de que lo que no veo ha sido.

La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo, sino porque hace pensar obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones. No dice *lo que ya no es*, sino tan sólo y sin

⁵ www.pensament.com/tiempociencia.htm. Planteamiento teórico del tiempo. 31 mayo, 12h.

duda alguna *lo que ha sido*. Tal sutileza es decisiva. Ante una foto, la conciencia no tima necesariamente la vía nostálgica del recuerdo, sino para toda foto existente en El mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa.

Creo que es necesario que desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida. La fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de un Muerte asimbólica.

La fotografía capta instantes ya pasados, movido por el tema general de la Muerte, Barther nos habla de ese sentimiento del ser que fue y que tal vez ya no está, pero sigue igual en la imagen: (...) *En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografían cadáveres; y si la fotografía se convierte en algo horrible es porque certifica que el cadáver es algo viviente, en tanto que cadáver es la imagen de una cosa muerta. Confusión perversa entre lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce a creer que es viviente*⁶.

(...) *Todos esos jóvenes fotógrafos que se asignan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte: Es la manera como nuestro tiempo asume la Muerte: con la excusa denegadora de lo locamente vivo. Es necesario que en una sociedad la Muerte esté en alguna parte; si ya no está en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida. Vida/Muerte es un paradigma que se reduce a*

⁶ ROLAND BARTHES. *Cámara Lúcida*, Editorial: Paidós, Madrid, 2003. Pág 139-140. Antiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportado ese real hacia el pasado ("esto ha sido"), la foto sugiere que éste esté ya muerto.

un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final. (...)La fotografía expresa la Muerte en futuro. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe⁷.

Y ligado al atributo de Real que acompaña a la Fotografía, el autor dice:
⁸*Toda fotografía es un certificado de presencia. (...) Noema: la fotografía autentifica la existencia del ser.*

Hacer una foto es hacer el vacío en sí mismo y en lo que se fotografía, tomar posesión de lo real a la vez que afirmar la incapacidad de intervenir en ello, pues cada acto de recreación es uno de creación y cada uno de afirmación de la realidad en un punto más a la negación de su existencia. Idealizamos a las personas en su imagen para que de su indefinición nazca su ser real.

Fundamos nuestra vida, nuestra historia, nuestro amor en una sonrisa de papel, las justificamos por los rastros desvanecidos y planos que alguien nos tomó o que de forma intencionada y con aquella finalidad nosotros capturamos. Y si es toma o captura o caza es porque necesitamos tener de los que carecemos, alimentarnos de lo que nuestro organismo es deficiente. Necesitamos signos que glorifiquen nuestros días y que dejen constancia de ellos. La fotografía es un signo que cumple esta función, actúa como indicio de lo que fue.

Queremos indicios, pero no sus correlatos reales por que tenemos enfrentarnos a las cosas cara a cara. Buscamos la verdad mas somos incapaces de mirarla a los ojos, tenemos que verla a través de algo, un

⁷ ROLAND BARTHES. *La Cámara Lúcida*. Editorial: Paidós. Madrid, 2003. Pág 165. La foto es bella, el muchacho también lo es: esto es el *studium*. Pero el *punctum* es: *que va a morir*. Yo leo al mismo tiempo: *esto será y esto ha sido*...la fotografía me expresa la muerte del futuro. Ese *punctum*, más o menos borroso bajo la abundancia y la discapacidad, se lee en carne viva en la fotografía histórica: en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir.

⁸ ROLAND BARTHES. *Cámara Lúcida*, Editorial: Paidós. Madrid, 2003. Pág 151-152. La fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca.

mediador que la racionalice y la haga inofensiva. Ese mediador es la imagen; así, fotografiamos al otro, a lo otro, a lo desconocido, para entenderlo, para conocerlo y en eso intento de comprensión lo civilizamos, lo domesticamos, lo diseñamos, pero de tanto querer hacerlo a nuestra imagen y semejanza eliminamos lo que nos atraía: la diferencia.

La fotografía no funciona sólo como imagen del ideal deseado sino también como sustituto del mismo. No tenemos el sujeto pero tendremos el objeto que lo representa. Ella está donde él debería estar. Ella tapa la ausencia a la vez que la verifica. Ella tapa la ausencia que a la vez que la verifica. De este modo, las fotografías son objetos de nuestro culto, cuya contigüidad física nos sume en el inconsciente, y palabras, las sentencias de la razón que nos hacen leer el mensaje que llevan codificado. A los objetos se los ha fetichizado hasta convertirlos en piezas independientes que entierran a su propio creador, aniquilando el proceso y glorificando el resultado.

Las cosas se adaptan a las imágenes inertes y las personas retratadas son fieles al retrato en el que, de hecho, se han convertido. Cuanto más estáticos nos ofrezcamos a la cámara más se nos reconocerá, pues se recordará la pose realizada. Aun sin ser naturales, lo parecemos, ya que nuestra forma natural de hacer es pura actuación.

Las personas parecen caricaturas deformadas y sin embargo, aun siendo grotesco su retrato, hay algo de esa alteración que es real, porque el que los toma los será viendo así, y porque está mostrando lo que ellos quieren esconder: sus miserias, su historia. Idealizamos a las personas para que se su ser inexistente, de su indefinición, nazca su ser real. Las fotografiamos para testificar ese ser inventado.

La fotografía se utiliza en el proceso de filiación y control de los seres humanos. Ella es la confirmación de nuestra identidad, pero para que lo

sea tenemos que se iguales al ser creado, parecemos a la imagen de nosotros mismos. Imagen variable y parcial, porque la fotografía es una manipulación de la realidad que recoge un solo momento. Por eso decimos que una fotografía es una detención del tiempo, o afirmamos que cuando se realiza una fotografía se procede a la representación de un momento muerto, debido que ese momento ha pasado, se ha captado un momento que jamás volverá a repetirse.

Este es el momento que queremos capturar, el de la presencia no sólo de un cuerpo humano del cual podemos observar su propio paso del tiempo, sino también el de su sensibilidad⁹. El paso del tiempo nos revela muchas cosas. Es el pensante de nuestros actos y en nuestro cuerpo tenemos una cierta manera de observar el transcurso del tiempo.

Mediante las fotografías seguimos del modo más íntimo y perturbador la realidad del envejecimiento de las personas. Mirar una vieja fotografía de uno mismo, de cualquier conocido, es sentir ante todo la desaparición de ese tiempo, de aquellos momentos. Por ello es posible afirmar que la fotografía es, en el fondo, el inventario de la mortalidad.

La vejez, nos indica claramente, cómo somos esclavos del tiempo y que no podemos hacer nada ante él, sino comportarnos como si cada día que pasa en nuestra vida es un día más que ha muerto para nosotros. Las fotografías afirman, la inocencia, la vulnerabilidad de vidas que se dirigen hacia su propia destrucción, y este lazo entre la fotografía y la muerte ronda todas las fotografías de personas.

⁹ Pero no debe olvidarse el carácter fundamental del paso dado por Platón en textos como el *Timeo*: el tiempo del devenir de lo sensible viene a ser algo así como el despliegue de la eternidad que caracteriza al mundo de las ideas. La eternidad deja de ser la mera negación de la temporalidad para convertirse en su fundamento: desde el punto de vista del mundo inmutable de las ideas, la eternidad constituye un tiempo ya dado en su totalidad, cuyo desarrollo da lugar a la apariencia sensible del tiempo.

Por otra parte, la fotografía ofrece un poco de verdad, con la condición de trocear el cuerpo. Pero dicha verdad no es la del individuo, que sigue siendo irreducible; es la del linaje, este revela una identidad más fuerte, más interesante que la identidad civil – y también más tranquilizadora, pues pensar en el origen nos sosiega, mientras que pensar en el futuro nos agita, nos angustia.

Mirar hacía el pasado nos lleva hacia la nostalgia, pero si miramos hacia el futuro nos lleva hacia la incertidumbre, quizás por ello, el equilibrio para conservarnos estables ante nuestras emociones personales, es centrarnos en un estado de presente, dejarnos llevar por el día a día. Si nos vemos sometido a la presión de nadar por el mundo futurista, sólo obtendremos muchas preguntas sin respuesta alguna¹⁰.

Así como la fascinación ejercida por las fotografías es un recordatorio de la muerte, también es una invitación al sentimentalismo. Las fotografías transforman el pasado en un objeto de tierna contemplación, embrollando los distingos morales y desmantelando los juicios históricos mediante la emoción generalizada de observar tiempos que ya se han ido

Por eso, la Fotografía es como la vejez: aunque sea resplandeciente, demacra el rostro, manifiesta su esencia genética. El transcurso del

¹⁰ www.pensament.com/tiempociencia.htm. El tiempo en la filosofía antigua. 31 mayo, 13h. Consciente de la dificultad del estudio del tiempo **Aristóteles** mismo plantea algunas de las principales aporías que esta noción engendra. Así, por ejemplo, estudia la noción de instante, al que declara, respecto del tiempo, análogo al punto respecto del espacio, es decir, el tiempo no se compone de instantes, de la misma manera que una línea no se compone de puntos, pero ambos conceptos expresan una noción de límite, en el cual se anulan las características propias del tiempo y del espacio (un instante no dura, como un punto no tiene extensión). Ambos, instante y punto, son, a la vez, unión y separación. Esta analogía entre el instante y el punto, así como la concepción del tiempo en función del movimiento, nos revela la íntima conexión entre el tiempo y el espacio. Por otra parte, al igual que la estructura del espacio (coexistencia), la estructura del tiempo (sucesión) es considerada continua por Aristóteles. De la misma manera, lo concibe como infinito (no en acto, sino en potencia). También plantea los problemas de las relaciones entre el pasado (que ya no es), el futuro (que todavía no es) y el presente que, en la medida en que continuamente está fluyendo y no puede detenerse en un instante que posea una duración, tampoco es propiamente. Así, la cuestión del tiempo nos remite a las paradojas de lo uno y lo múltiple, y de la identidad y la diferencia.

tiempo también se puede observar de otra manera en nuestra piel, de ser o poder ser algo bello, de poder sentir tantos sentimientos a través del tiempo, de ver nacer y morir. El tiempo nos hace expertos y nos hace ver el mundo desde otros puntos de vista.

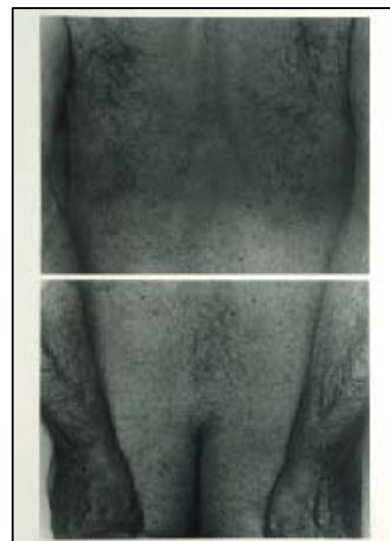
Nosotros queremos más, es el ansia lo que nos hace registrar los hechos, porque sabemos que así su tiempo no tendrá fin. La incapacidad de disfrutar de lo que no tiene proyección forma parte de nuestra cultura. Somos educados como potencia, para llegar a ser, no para ser.

Reprimimos nuestros deseos y necesidades, postergándolos y racionalizándolos. Pero es esa estructura misma, tan organizada, la que propicia la atrofia evita la capacidad de vivir. Nuestros deseos de control, nuestro miedo, nos llevan a vivir bajo cero. Somos un proyecto incorrecto de ser humano, pues la obra terminada es la muerte y es la perfección la que perseguimos. Necesitamos creer que hemos encontrado momentáneamente la perfección, de ahí la urgencia de pruebas que, aun mintiéndonos. La confirmen, de ahí la razón de que la fotografía exista.

4.2.- Fragmento y fotografía

En este trabajo se mostraran fotografías sobre todo de detalles del cuerpo, el cuerpo fragmentado. La belleza de un cuerpo mayor, donde el paso del tiempo nos ayuda a mostrar las imperfecciones o perfecciones de éste. Cada arruga posee un significado, un esfuerzo, una razón y unas sombras.

Las imágenes fotográficas no parecen tanto afirmaciones sobre el mundo cuantos



fragmentos que lo constituyen, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir. Las fotografías, que juegan con la escala del mundo, son a su vez reducidas, ampliadas recortadas, retocadas, adulteradas, trucadas. Envejecen e incluso desaparecen.

La fragmentación del cuerpo humano, al menos en términos de genuina práctica estética, es esencialmente un fenómeno del siglo. XX. Al creador de un desnudo decimonónico le interesaba sobre todo fabricar estudios de cuerpo entero al estilo académico que pudieran servir de ayuda a pintores y escultores. Y aunque en algunas ocasiones también le pedían imágenes específicas de manos o pies, éstas solo pretendían mostrar de manera amplificadas los detalles anatómicos y nunca fueron consideradas obras de arte en sí.

Estas fotografías se encuadran mejor en el contexto del retrato que en el desnudo. Cuando se menciona el cuerpo en el contexto de la fotografía, suele venir a la mente un género que en los últimos cien años se ha convertido en una venerable tradición: el desnudo.

Un referente claro para este trabajo sería John Coplans, que rompe el tabú que ha existido. Se niega a halagar su propia imagen. Conduce la atención a su edad, distorsionando el cuerpo y exponiendo el pelo gris del pecho, los pies con cayos y las gruesas uñas de los pies.

A pesar de esta exposición aparentemente cruel, Coplans mantiene la prerrogativa masculina del control: no hay otra persona, nadie está mirando. Y al mostrar el cuerpo de un hombre, especialmente el cuerpo de un viejo, Coplans comparte con Mapplethorpe el hacer visible lo que han reprimido las convenciones: la forma física, desnuda. No es de extrañar que estas fotos hayan sido celebradas desde el flanco de los defensores de un arte comprometido con la *part maudite* y la estética de lo abyecto.

No hay muchos ejemplos semejantes al de un artista que haya desarrollado una trayectoria de más de dos décadas y que la haya concentrado en los últimos años de su vida, cuando ya contaba con 60 años. John Coplans (Londres, 1920-Nueva York, 2003) lo hizo. Comenzó interesándose por el arte a través de la pintura, con cuya práctica coqueteó durante algún tiempo. Pronto la abandonó para dedicarse a eso que los filósofos llaman el "mundo del arte", de su discurso crítico, sus instituciones museísticas y expositivas. Le cupo el honor de ser uno de los fundadores de la revista Artforum, dirigió galerías, museos, escribió ensayos y libros. Sin embargo, en 1979 decidió dejar a un lado todas esas actividades para inscribirse en el "mundo del arte" como artista. Reconocía estar influido por las teorías feministas e investigaba a través de sus propias imágenes cómo el tiempo también es determinante en la construcción. Ya esto resulta bastante extraño. Desde cierto punto de vista, podría entenderse como el producto de un cansancio, incluso de una cierta desconfianza respecto de la validez o el interés de todo ese inmenso mar de palabras en el que navega (y, se diría, muchas veces naufraga) el arte contemporáneo. Pero también podría tratarse de una especie de voluntad de radicalización interventiva, de una provocación conscientemente orientada a proponer caminos por la vía más inmediata. De hecho, llama la atención el contraste entre su trayectoria como crítico y su itinerario como artista. La primera fue más bien ambivalente, casi siempre oscilante entre el formalismo y el pop (Judd y Warhol), entre la abstracción y la fotografía (Still y Weegee), entre el arte serial y la experiencia inconmensurable (Smithson). Como artista, sin embargo, Coplans no ha podido ser más directo y elocuente. Su opción ha sido la fotografía. Siempre en forma de autorretrato, primeros planos ampliados, a menudo en forma de dípticos o trípticos de gran formato, de partes de su propio cuerpo. Primero fueron sus manos y sus dedos, más tarde sus pies, luego sus piernas y su torso. Nunca, por cierto, la cabeza.

Ha sido Jean-François Chévrier¹¹ quien ha subrayado las conexiones entre el trabajo de Coplans y las imágenes tardías de Philip Guston, tan llenas de carga personal y autobiográfica, de una peculiar intemporalidad, de juego entre la descripción objetiva, la narración y la fantasía onírica, de autoparodia y de provocación, de apelación a la capacidad empática del espectador. Con razón se habla a este propósito de una rehabilitación del concepto de lo grotesco.

Grotesco, en efecto, tiende a parecer a primera vista el empeño en presentar una y otra vez, con todo detalle, esas imágenes feístas de trozos del cuerpo desnudo de un vejestorio, ofrecidas además en los términos de unas cualidades táctiles emparentadas con la tradición de la escultura. El propio Coplans ha reconocido ese carácter pasablemente monstruoso que impregna la mayor parte de sus fotografías, de un organicismo descompuesto que nos confronta desde un mundo sin historia, de un cuerpo cuya vida se nos antoja escasa, extraña, incluso paradójica.

De algún modo, ese cuerpo fragmentado tiene algo de regresivo. A través de su violenta abstracción, incluso a través de su estructuración en forma de montaje de elementos yuxtapuestos que se reflejan los unos a los otros, nos vuelve a remitir a aquel cuerpo originario del que hablaba Lacan como el propio del infans anterior a la fase del espejo, cuando todavía no es capaz de reconocerse como una totalidad individual. Parece como si ese cuerpo envejecido volviera a contemplarse, próximo a la muerte, como un amasijo de carne y de miembros inarticulados, de nuevo camino de lo Real que se halla del otro lado de la Ley.

¹¹ <http://www.centrepompidou.org/Pompidou/Manifs.nsf/2f6d2a49fa88f902c1256da5005ef33f/1cd2dd213e3e5761c1256e05003a1a79!OpenDocument>. Exposición del catálogo de la exposición realizada en en Centro Pompidou en el 2004. Fecha de consulta: 12 de enero 2007. 12:30

No es de extrañar que estas fotografías hayan sido saludadas desde el flanco de los defensores de un arte comprometido con la part maudite y la estética de lo abyecto. Esa epidermis endurecida, ajada y peluda, ese feo culo, esos testículos colgantes, ese decrepito torso masculino que se ofrece a la manera de una odalisca...

En 2002, después del 11-S y poco antes de morir, un aterrorizado Coplans le comunicaba a Chévrier lo que por entonces veía: "Nada más que muerte y guerra, y bombas estallando". En cualquier caso, en esa especie de retrato del artista como cuerpo viejo no deja de resonar sordamente el antiguo mensaje: tua res agitur. Para los fotógrafos de desnudos, la mente era la facultad más que el humilde vehículo que la albergaba. Su deseo era ennoblecer al ser humano superando la brutal realidad corpórea.

En mi propio proyecto, estas fotografías reflejan el envejecimiento, muestran el paso del tiempo en una mujer que nació en 1933 y que en cada momento de su vida se ha encontrado en el centro de todo, de su vida y la de los suyos. El trabajo y los años son reflejo de su rostro y de su alma, por ello hemos querido reflejar mediante fotografías este proceso y cambio. Por otra parte encontramos a otra mujer, nacida en 1960. Estas fotografías no pesan por lo que se ve, sino por lo que no podemos llegar a ver. Esta mujer se encuentra en una de las mejores o peores etapas de la vida de una mujer, puesto que esta llena de cambios hormonales y cambios personales. Todo ello pretende ser reflejado en su rostro y actitudes.



Otra artista de la que también hemos podido tener influencias para este trabajo que se encargará de mostrarnos imágenes de mujeres al desnudo

sin guardar ningún interés sexual, es Michelle Alarcón, también nos enseñará un tipo de fraccionamiento en sus fotografías pero sobretodo nos mostrara a la mujer es su estado natural dotando sus imágenes de belleza y sencillez, nos mostrará a la mujer en su mundo cotidiano, mediante fotografías en blanco y negro.

4.3.-EL PASO DEL TIEMPO:

4.3.1.-Tiempo y espacio

Registrar el avance ineluctable del tiempo, mostrar los cambios que impone a cada ser humano, pero también situar la fotografía en el registro de la memoria.

El espacio es realidad; pese a esta desconcertante variedad, tenemos que reconocer en todo momento que el espacio es una realidad en nuestra experiencia sensorial. Una experiencia humana como otras, un medio de expresión como otros. Como otras realidades, otros materiales. Así se considera o se afirma que la fotografía es la realidad, y el objeto real a menudo se considera inferior. Este medio de imaginaria constriñe, amolda, en definitiva, educa la forma de percibir y qué percibir.

De ahí la estrecha relación entre fotografía y cultura y la necesidad de dilucidar los elementos constitutivos del lenguaje fotográfico. Éstos son, desde luego, estéticos, técnicos y objetuales, pero también socio-históricos en la medida en que desde su nacimiento ha sido parte de los modos de representación de la burguesía y, por extensión, de las clases medias¹².

En nuestras contemporáneas *sociedades del*

¹² (El primer plano o la abstracción por la vía de la atomización)



espectáculo, sociedades en las que todo se convierte en objeto de un deseo especular, en la que todo es transformado en pura superficie, el sexo y la pobreza (como también la riqueza), se conforman como los núcleos temáticos que aparecen de alguna u otra forma en un altísimo porcentaje de las fotografías que vemos diariamente, imágenes que se transforman en los códigos semánticos de los métodos perceptivos actuales, pero no forman parte de una realidad extensa, sino una estrecha realidad no compartida por esa clase social creadora de ideología. Con ello, la fotografía sirve para alejar la realidad temporalmente.

Aquí es donde cobran toda su dimensión los planteamientos de Susan Sontag respecto a la imagen y la representación fotográfica. Según Sontag la fotografía transforma el presente en pasado. Se alcanza así una cierta equidad basada en el distanciamiento que induce cierto grado de conformismo y cierta ausencia de aspectos de juicio. Ante esta falta de crítica sobre lo que es aquí y ahora, Sontag acusa además a las instantáneas de una imposibilidad de representar otros mundos posibles.

Para la autora, no se puede crear conocimiento mediante la fotografía por dos razones: dota de un valor nostálgico a la realidad y sólo puede representar, pero de forma sincrónica. Ella entiende que es en la diacronía de los procesos donde se encuentra la posibilidad de explicar. Podemos centrarnos a este nivel en dos puntos que vamos a analizar más detenidamente.

-En primer lugar, es posible una comprensión exclusivamente centrada en un tiempo determinado, al menos en cierto nivel. El discurso verbal es un medio óptimo para explicar mediante concatenaciones o casualidades de acontecimientos¹³. La fotografía sigue exactamente las mismas tendencias que otras formas creativas de expresión, y depende

¹³ Susan Sontag. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, Madrid, 2003. Pág.54. La imagen, lleva a una comprensión que va más allá del aspecto digital del lenguaje. La comprensión en este caso se apoya en contenidos analógicos de recreación de la realidad.

de las tendencias técnicas, científicas y sociológicas del momento y de sus relaciones. Dado que estas relaciones no son tan evidentes, será necesario analizarlas y demostrarlas a través de ejemplos. Con ello se pondrá en evidencia que los acontecimientos y las acciones que forman el patrón de nuestra vida están más interrelacionados de lo que se suele suponer, y que es engañoso considerar a la fotografía solamente por su aspecto mecánico y por su condición de milagro tecnológico.

-En segundo lugar, ese análisis puede acabar también con el apasionado debate sobre si la fotografía es un arte o no lo es. La fotografía muestra con propios medios la genuina formulación de elementos condicionados por el tiempo, eso significa que va más allá de su aspecto mecánico. La fotografía, tal como solemos referirnos a ella, consiste en hacer fotos con la cámara para obtener un obvio resultado, la proyección de espacio sobre un plano, expresado con valores de gris, blanco y negro. Pero ¿qué es el espacio? La respuesta a esta pregunta puede mostrar el valor potencial de la fotografía en su integración con muchas otras actividades. Uno de los métodos utilizados para explicar el espacio es mostrar cómo articularlo¹⁴. La fotografía puede registrar estos cambios con razonable precisión y puede ayudar a reconstruir el espíritu espacial del pasado.

En nuestro trabajo, situado dentro de un espacio neutro, sobre un fondo uniforme, se retratará de cerca la mayoría de veces, las manos, las piernas, los pies y el rostro. Se intenta encuadrar la figura humana lo más cerca posible. La objetividad perfecta es el espacio y el tiempo y su propia ilusión. La fugacidad irreversible del tiempo que pasa, se opone el eterno

¹⁴ El tiempo y el espacio, por tanto, no son, -según Newton-, un puro accidente de los cuerpos sino independientes de ellos, que están y se mueven en su seno. De este modo quedó definido para la dinámica un único sistema de referencia para el reposo y el movimiento pero que no está constituido por un cuerpo o conjunto de cuerpos de manera que los movimientos son relativos, pero el espacio y el tiempo no. Contra esta concepción radicalmente realista del tiempo, Leibniz pretende recuperar un tiempo inseparable de las cosas al concebirlo sencillamente como relación entre cosas no simultáneas; como ordenación, podríamos decir, entre las mismas según relaciones de «antes» y «después».

presente de la fotografía. No se quiere hacer referencia ni a la vida ni a la muerte simplemente al instante captado por la cámara, el presente que quedará perpetuado en el tiempo. Registrar al avance ineluctable del tiempo, mostrar los cambios que impone a cada ser humano, pero también situar la fotografía en el registro de la memoria¹⁵.

Además, son fotografías que se realizan de cerca, la mayoría de veces del rostro, manos, piernas y pies. Se encuadra la figura humana lo más cerca posible, ese trata de captar el reflejo de una identidad en un momento dado. Solo e inmóvil en el espacio del vacío original, cada uno se presenta con su carácter distinto. La finalidad no es conseguir una mera semejanza de la persona sino también poder conseguir evocar la personalidad de la persona representada.

La fotografía, al autentificar la certeza de la presencia, es por definición un presente absoluto, una pura presencia visible inscrita por una parada del tiempo, inseparable del recuerdo. Con ello, sustrae al tiempo su imagen mediante el rostro de aquellos a quienes retrata. Al tiempo que pasa responde el instante detenido de la toma, que recuerda que cada retrato constituye por esencia la inmovilización de un instante de tiempo. Otro claro ejemplo para este tipo de estudio sería Pere Hormiguera, donde en su trabajo "Cronos" nos muestra el estudio del paso del tiempo en ciertas personas, fotografiando su transformación con el paso del tiempo.



Frente a la insoportable realidad del tiempo, la fotografía aparece como el guardián de una presencia viva del pasado y del presente. El proyecto

¹⁵ El tiempo real no es el tiempo que marcan los relojes, sino el tiempo de la conciencia. La memoria, con ello no es una operación de nuestro cerebro, sino el ser de nuestro espíritu. Bergson alega que cuando existe una lesión cerebral lo que se dañan no son los recuerdos, no se trata de que recordemos unas cosas si y otras no, lo que se daña es nuestra capacidad de actualizarlos, es decir, si los recuerdos se perdieran, tras una lesión, sólo se perderían algunos, pero no es éste el caso, lo que se pierde es la capacidad de recordar.

Cronos de Pere Formiguera, iniciado en enero de 1990, consiste en retratar, una vez al mes y durante diez años, a 32 personas que le son próximas de edades que oscilaban, al comienzo del trabajo, entre dos y setenta y cinco años.

En su estudio, sobre un fondo neutro, desnudos, de perfil o frontalmente, hombres, mujeres y niños se someten al ritual del retrato. Las imágenes organizadas en series –una foto de cada año puede articular una unidad– revelarían intensamente el paso del tiempo en la apariencia de las personas fotografiadas, gracias al contraste de los cambios con estas variantes formales.

En el caso de las nueve fotografías de Pere, las tomas se organizan girando a partir de un retrato frontal y volviendo a él nueve años –nueve retratos– más tarde. El resultado (frente, tres cuartos, perfil...) recuerda al método de la antropometría de Alphonse Bertillon (1853-1914), un frío y científico procedimiento de descripción de la fisonomía de delincuentes, adoptado después para usos policiales y judiciales.

El ojo desplazándose por esta peculiar antropometría descubre, como una interferencia en la descripción objetiva del rostro del padre del artista, la presencia del tiempo, su acción, su huella y su particular relación con la identidad.

Es decir, todo continúa su paso, nada se detiene. Las imágenes revelan el tiempo que ha transcurrido y que las cosas ya nunca serán como antes.

Cada instante, al ser percibido, mismo su después. Aislado del proceso sin fin, cada retrato es, a instantáneo, una suspensión de patrón de medida que restituye la continuidad del tiempo que Es el fraccionamiento lo que



produce por sí transcurso de un la vez, un coste la duración, y un en forma de punteo nunca se detiene. confiere el ritmo a la

sucesión de las imágenes, y cada una de ellas es el fragmento de un todo

del cual el fotógrafo sólo restituye unos trozos. A esta sucesión de imágenes que ese repite las podemos unir, para llegar aun mismo concepto.

Una fotografía también podría describirse como una cita, lo cual asimila un libro de fotografías a un libro de citas. Y un modo cada vez más difundido de presentar las fotografías en libros consiste en acompañar las fotografías mismas con citas.

Las citas no guardan ninguna relación con las fotografías pero se corresponden con ella de un modo aleatorio e intuitivo. Las fotografías – y las citas – parecen más auténticas que una extensa narración literaria porque se toman como fragmentos de la realidad. Las fotografías suministran historia instantánea, el gusto por las citas.

Sophie Calle cuenta historias donde la verdad, los deseos y la invención se mezclan en un conjunto de instalaciones textuales, fotografías, objetos y tiempo. En una de sus obras más famosas, Historias Autobiográficas (1988), Calle narra hechos de su vida, ilustrándolos con imágenes que, a primera vista, infunden a su descripción, sucinta y lúdica, trazos de realidad inmutable. Su breve trabajo en un local de strip tease, la idea de someterse a cirugía estética, el posar desnuda para estudiantes de Bellas Artes, los encuentros con extraños, las riñas con el amado son hechos que se encuentran dentro de los límites de la normalidad.



Pero en la manera en que Calle cuenta algunos de los episodios referentes a sus deseos surge en el espectador el sentimiento de que no nos esta diciendo las cosas como son sino como le gustaría que fueran: su idea personal de cómo hacer historias autobiográficas perfectas. Sophie Calle manipula a la gente para que trabajen para ella,

haciéndoles sucumbir a las reglas de su juego, su arte, su mundo.

Les pide que duerman en su cama para poder fotografiarles cuando están inconscientes, desprevenidos y expuestos (Los Durmientes, 1979); ruega a su novio de entonces, Greg Shephard, que documente su viaje por Norte América mediante una película (Double Blind – No hubo sexo anoche, 1992); pide a ciegos de nacimiento que le transmitan sus imágenes de la belleza. Los Ciegos (1986), uno de los trabajos mas conmovedores de esta artista, una instalación que consta de fotografías de personas invidentes, sus declaraciones e ilustraciones de lo que han descrito, expuestas sobre estantes. Esta vez Calle se limita a echarse a un lado, actuando sólo como medio y revelando las obsesiones personales de los individuos con los que trabaja. Esta también es una manera de demostrar que el tiempo pasa, que esos cambios y esos escritos perduraran para siempre, para cada trabajo necesita un intervalo de tiempo diferente, burlándose así del paso del tiempo.

Las camas también son un tema recurrente en Calle. En la segunda sección de la exposición se muestra una selección de objetos personales de la artista, cada uno acompañado por una historia que refleja la vida real o imaginaria de Sophie Calle. Se diría que las camas son su verdadera obsesión. En una de estas piezas, Calle cuenta cómo le envió su cama a un desconocido, desde París hasta California, a fin de que este durmiera en ella y se consolase de una ruptura amorosa (*Voyage en Californie*, 2003). Una segunda cama, calcinada a medias revela que un segundo hombre murió calcinado al dormir en la antigua cama de la artista (*Chambre a coucher*, 2003). Y finalmente, quizá como una manera de exorcizar lo anterior, Calle diseñó *Les Dormeurs* (1979), un experimento que consistió en invitar durante una semana a veinte desconocidos y amigos a dormir en su nueva cama durante ocho horas, y permitir que ella los fotografiase durante el sueño.

4.3.2.-Belleza, vacío y silencio

Desde la época de los griegos lo bello era considerado como el punto central de las reflexiones, lo difícil no es saber que es bello y que no lo es, lo difícil como lo decía el mismo Platón, es definir “*que es lo bello*”¹⁶.

Pero la belleza platónica también tenía sus limitantes, “*Nada que sea bello lo es sin proporción*” afirmaba él mismo y así hay que tratar de comprender esta aseveración ya que el contexto tanto histórico como cultural de nuestro filósofo estaba marcado por la perfección y el estereotipo humano, siempre perfecto, armónico y propuesto proporcionado.

Ninguna manifestación que pertenezca a la antigua Grecia carece de proporción, todo estaba planeado para mostrar un ideal de belleza que imperó a lo largo de los siglos en toda Europa, un canon de simetría y extensión, de orden y límite. Aquello que no entrara en este rango no era considerado bello. Pero no debería imaginarse que éste jugase ningún rol importante entre quienes crearon tanta belleza.

Durante el periodo anterior a su historia, no asociaron sencillamente el arte con la belleza; practicaban el arte por consideraciones religiosas, lo apreciaban por su alto precio y magnificencia, y disertaron sólo sobre sus aspectos técnicos. Apreciaban el oro y las piedras preciosas de una escultura mucho más que la belleza de su forma. Este modelo de belleza perduró todavía hasta el siglo XVIII considerando a lo bello como cualidad de las cosas. Ya en tiempos modernos se habla de la belleza pero de una manera mas subjetiva¹⁷.

¹⁶ Para Platón la belleza tenía que ser atemporal, perfecta y que, por supuesto parta de las ideas que constituyen el origen de todas las cosas.

¹⁷ Hume afirma que la belleza solo existe en la mente de quien la contempla, y finalmente en la ilustración se considera como producto de la conciencia del hombre ya sea en el sentido idealista trascendental de Kant o en el psicologista de la Einfuhlung.

Bello significaba, casi siempre “digno de reconocimiento” o “meritorio”, y sólo una sutil sombra de significado lo separaba del “bien”. Platón incluyó en él a “la belleza moral” – una característica del carácter que nosotros excluimos escrupulosamente de las cualidades estéticas. Aristóteles definió la belleza como “aquello que es bueno y por tanto agradable”. Este concepto de belleza no podía servir naturalmente como el vínculo que uniera las artes.

En general se asume que la belleza es —casi tautológicamente— una categoría "estética", por lo que, de acuerdo con muchos, se opone a la ética. Pero la belleza, aun la belleza en su modalidad amoral, nunca se encuentra desnuda. Y la atribución de belleza nunca deja de

entremezclarse con valores morales. Lejos de ser polos opuestos lo estético y lo ético¹⁸



La perenne tendencia a hacer de la belleza un concepto binario, a dividirlo en belleza "interna" y "externa", "elevada" e "inferior", es la

manera usual de colonizar los juicios sobre lo bello en tanto juicios morales¹⁹. De hecho, las variadas definiciones de belleza llegan cuando menos tan cerca de una posible caracterización de la virtud, y de una manera más integralmente humana, que los intentos de definir directamente la bondad.

¹⁸ —como insistieron Kierkegaard y Tolstoi—, lo estético es en sí mismo un proyecto casi moral. Las argumentaciones a propósito de la belleza a partir de Platón están saturadas de preguntas acerca de la relación que debe establecerse con lo bello, que —supuestamente— fluye desde la naturaleza misma de la belleza.

¹⁹ Desde un punto de vista nietzscheano (o wildeano), esto puede ser inapropiado, pero para mí es ineludible. La sabiduría que llega a alcanzarse a través de una relación profunda, establecida a lo largo de la vida. con lo estético no puede ser reproducida, me atrevo a decir, por ningún otro modo de autenticidad

La belleza del arte es mejor, "más elevada" —valorará Hegel— que la belleza de la naturaleza, puesto que está hecha por seres humanos y es la creación del espíritu²⁰. Pero discernir la belleza en la naturaleza es también el resultado de la cultura y de las tradiciones de la conciencia.

La belleza es un concepto antiguo; en un sentido amplio, pensamos que es bello todo aquello que vemos, oímos o imaginamos con placer y aprobación, y por lo tanto aquello que es también agraciado, sutil o funcional. Sin embargo, en otro sentido más limitado, no solo pensamos que la gracia, la sutileza o función no son atribuidas de la belleza, sino que los ponemos totalmente a la belleza.

Entre los rostros que observamos con placer, y que son por lo tanto bellos, según el sentido amplio, se encuentran aquellos que preferimos llamar agraciados o interesantes, reservando el nombre de bello para ciertos otros rostros. La belleza, en sentido amplio, incluye la gracia y la sutileza, la belleza, en sentido limitado, se opone a ellas.

Aprovechándolos de esta ambigüedad podemos decir paradójicamente que la *belleza es una categoría de la belleza*. Es decir, la belleza, en el sentido más limitado, es - junto a la gracia, sutileza, sublimidad, etc. - una categoría de la belleza en sentido general.

Con todo, la belleza, en sentido amplio, es un concepto extendido y muy difícil de definir. La belleza menos "edificante" del rostro y del cuerpo sigue siendo, por lo común, el sitio más visitado de lo bello. La mayor representación característica de una persona se encuentra en sus rasgos gestuales, es decir, en su rostro y este rostro, pertenece a un conjunto de belleza que se complementa con en la belleza sublime del cuerpo. No

²⁰ En el lenguaje de Hegel: del espíritu. Un Yo que sería aconceptual, también desaparece la cuestión del tiempo como marco formal dado previamente a los acontecimientos o como devenir mismo, quedando eliminada, de este modo, la cuestión en la pura aconceptualidad del Yo. De hecho, para Hegel el tiempo es el devenir intuido, el principio mismo del Yo = Yo; es la pura autoconciencia

obstante lo mucho que aparente ser el arte un asunto de superficies y recepción sensorial, se ha hecho acreedor, en general, a una ciudadanía honoraria en el dominio de la belleza "interna" —en oposición con la "externa". La belleza sería así inmutable, al menos cuando ha encarnado —se ha fijado— bajo la forma del arte, porque es en el arte donde la belleza como idea —como idea eterna— encarna mejor. La belleza (si es éste el modo que uno escoge de darle uso a la palabra) es profunda, no superficial; oculta a veces, más que evidente; consoladora, y no problemática; indestructible, como en el arte, antes que efímera, como en la naturaleza. La belleza —aquella clase que se estipula como edificante perdura.

Aun cuando la belleza era un criterio de valor incuestionable en las artes, se la definía sesgadamente por medio de la evocación de alguna otra cualidad considerada la esencia o lo *sine qua non* de algo bello. Una definición de lo bello no era, así, más que (o menos que) un elogio de lo bello. Cuando Lessing, por ejemplo, comparaba la belleza con la armonía, estaba ofreciendo otra idea general de lo que es excelente o deseable. A falta de una definición en sentido estricto, se suponía que había una capacidad o un medio para registrar la belleza (es decir, el valor) en el arte, llamado "gusto", y un canon de obras escogido por gente de "buen gusto", buscadores de gratificaciones sutiles, concedores adeptos²¹. Ya que en el arte, a diferencia de la vida, no se consideraba que la belleza fuera necesariamente visible, evidente, obvia.

El problema con el gusto era que, aunque se dieran periodos de un amplio acuerdo dentro de las comunidades amantes del arte, éste surgía a partir de respuestas privadas, inmediatas y revocables ante las obras

²¹ Kant —un universalizador consagrado— propuso una facultad de "juicio" distintiva, con principios discernibles de carácter general y permanente. Los gustos legislados por esta facultad de juicio —si se habían sujetado a una apropiada reflexión— serían propiedad de todos. Pero el "juicio" no tuvo el efecto que se tenía previsto de apuntalar el "gusto" o de volverlo, en cierto sentido, más democrático.

artísticas. Y el consenso, independientemente de su firmeza, nunca dejaba de ser local. Para enfrentarse a ese defecto.

La belleza puede ilustrar un ideal; una perfección. O, a causa de su identificación con las mujeres (o más exactamente, La Mujer), puede desencadenar la ambivalencia usual que proviene de la antiquísima denigración de lo femenino. Mucho del descrédito de la belleza debe ser entendido como resultado de su inflexión de género. La misoginia puede estar, igualmente, en la raíz de la necesidad de metaforizar la belleza — para sacarla del entorno de lo "meramente" femenino, lo poco serio, lo engañoso. Ya que si las mujeres son adoradas porque son bellas, se condesciende con ellas por su preocupación de mantenerse o volverse bellas. La belleza es teatral, es para ser mirada y admirada; y la palabra puede aludir tanto a la industria de la belleza (salones de belleza, productos de belleza, tratamientos de belleza), como a las bellezas del arte y de la naturaleza. ¿Cómo explicar, si no, la asociación de la belleza —por ejemplo, en las mujeres— con la estupidez? Estar preocupado por la belleza propia es arriesgarse a sufrir los embates del narcisismo y la frivolidad. Considérense otras variantes de lo "bello", comenzando por lo "lindo" y lo meramente "bonito", urgidas ambas de una tonalidad. Los modelos culturales procedentes de la espectacularidad social, la publicidad y el diseño, propician un culto y la creación de un concepto de belleza difícilmente alcanzable, que está generando un cúmulo de patologías sociales cuyo tratamiento y explicación exceden los objetivos de este proyecto. El tratamiento específico e histórico sobre el concepto de belleza que hemos desarrollado pretende ser una breve propuesta de transformación de esos cánones ya abandonados por el arte hace más de un siglo, con las vanguardias. No se trata de regenerar el concepto, sino de una variación de su carga semántica, de advertir algo sobre lo que, como hemos referido, muchos artistas contemporáneos están trabajando. La explicación histórica adquiere así su sentido: si el arte tradicionalmente se ha ocupado o ha sido calificado como arte bello, como muestra el

desarrollo histórico, hoy ha abandonado esa categoría e la medida en que el concepto de belleza ha sido desplazado hacia la publicidad, y en torno a elementos sociales de mayor influencia que se expresan en toda una serie de mecanismos de control social y corporal. Este proyecto pretende centrarse en ese concepto para acentuar y poner en evidencia el desplazamiento del propio arte hacia otra categorización que, operando por el mismo mecanismo, desplace la belleza hacia otros conceptos diferentes: la vejez, la caducidad, la ausencia, etc. Para ello la fotografía es el recurso ineludible, puesto que su eje central permite el trabajo conceptual con el tiempo, en este caso no sólo con el pasado sino también con la dimensión del futuro. La fotografía se convierte aquí en una especie de máquina del tiempo que incita al espectador a jugar con sus tres éxtasis: pasado, presente y futuro.

A la unión con la belleza podemos hacer alusión a ese sentimiento de vacío bien por el sentimiento del paso del tiempo, que nos hace observar que poco a poco el transcurso de la vida es breve, o bien por ver como el tiempo va degenerando nuestro propio cuerpo.

La belleza hace el vacío - lo crea- , tal como si esa faz que todo adquiere cuando está vallado por ella viniera desde una lejana y ella hubiere de volver, dejando la ceniza de su rostro a la condición terrestre, a ese ser que de la belleza participa. Y que le pide siempre un cuerpo, su trasunto, del que por una especie de misericordia le deja a veces, rostro: polvo o ceniza. Y en vez de la nada, un vacío cualitativo, sellado y puro a la vez, sombra de la faz de la belleza cuando parte. Ese vacío que hace referencia al silencio, el silencio es el apogeo de esa resistencia a comunicar, es el supremo gesto ultraterreno del artista: mediante el silencio, se emancipa la sujeción servil al mundo.

El silencio existe también como decisión, como castigo (autocastigo), pero sin embargo el silencio no existe en un sentido literal, como experiencia, ni como propiedad. Sólo puede existir como propiedad de la obra de arte

propriadamente dicha en un sentido figurado, no literal. Barthes, procede a dar cualidades personificadas a la fotografía: (...) *La Fotografía debe ser silenciosa: no se trata de una cuestión de <<discreción>>, sino de música. La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio)...no decir nada, cerrar los ojos, dejar subir sólo el detalle hasta la conciencia afectiva.*

Al igual que no existe el espacio vacío. Mientras el ojo humano mire, siempre habrá algo para ver. Cuando miramos algo que está “vacío”, no por ello dejamos de mirar, no por ello dejamos de ver algo...aunque sólo sean los fantasmas de nuestras propias expectativas. Para percibir la plenitud, hay que conservar un sentido agudo del vacío que la delimita; a la inversa, para percibir el vacío, hay que captar otras zonas del mundo como colmadas.

El vacío, explica la no existencia de algo, sentirte vacío, es sentirte apenado. El vacío se llena cuando lo nombras, en el caso de vacío interno, vacío personal...es el sentimiento de tener la ausencia de algo aun teniéndolo todo. El vacío en la obra de arte, creo que se podría representar con el silencio, o esa imposible belleza representada.

El vacío genuino, el silencio puro, no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica. Aunque sólo sea porque la obra de arte existe en inmundo pertrechado con otros múltiples elementos, el artista que crea el silencio o debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo inevitablemente, una forma del lenguaje y un elemento de diálogo.

El silencio y las ideas afines son nociones extremas con una gama muy compleja de aplicaciones: son términos sobresalientes de una determinada retórica espiritual y cultural. Describir el silencio como un término retórico no implica, desde luego, condenar esta retórica como

algo fraudulento o inspirado en la mala fe. A mi juicio, los mitos del silencio y el vacío son más o menos tan enriquecedores y viables como cualesquiera otros.

Sin embargo, la opacidad del silencio, se puede concebir en términos positivos, como falta de ansiedad. El silencio se equipara con la detención del tiempo (“tiempo lento”). La eternidad es el único estímulo interesante para el pensamiento y también la única oportunidad para llegar al fin de la actividad mental, que se traduce en interminables preguntas sin respuesta (“Tú, forma silenciosa nos distraes de nuestro pensamiento/tal como lo hace la eternidad”), con la intención de desembocar en una última equiparación de ideas (“La belleza es verdad, la verdad belleza”) que está, al mismo tiempo, absolutamente vacía y completamente colmada.

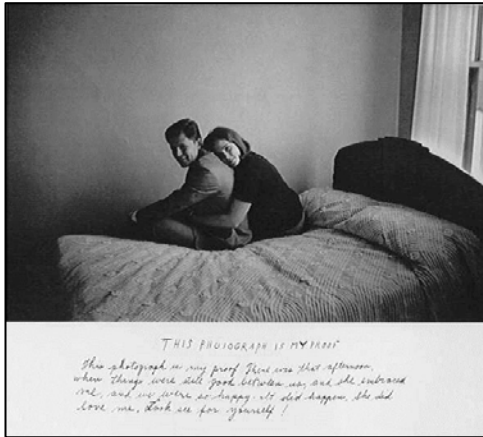
Pero la belleza que crea su vacío, lo hace suyo, pues que le pertenece, es su aureola, su espacio sacro donde queda intangible. Un espacio donde al ser terrestre no le es posible instalarse, mas que le invita a salir de sí, que mueve a salir de sí al ser escondido, a un psiquismo acompañada de los sentidos; que arrastra consigo al existir corporal y lo envuelve; lo unifica: y en el umbral mismo del vacío que crea la belleza, el ser terrestre, corporal y existente, se rinde; rinde su pretensión de ser por separado y aun la de ser él, él mismo; entrega sus sentidos que se hacen unos con su desarrollo inmaterial.

Duane Michalls, es un fotógrafo americano que acredita su fama y su singular mirada a la falta de educación formal como fotógrafo, un autodidacta, es uno de los máximos exponentes de la fotografía conceptual y filosófica. Nos mostrará este sentimiento por la fotografía, de lo que vemos y de lo que no somos capaces de percibir, sus fotografías acompañadas de pequeños textos, hacen que esas fotos transmitan un significado único. Mostrándonos así, una belleza oculta, creando así su vacío, nos muestra el alma de las cosas.

“Creo en lo invisible. No creo en lo visible. No creo en la realidad absoluta de lo que nos rodea. Para mí, la realidad reside en la intuición y en la imaginación, y en esa pequeña voz que dice: ¡¿No es extraordinario?! Las cosas de nuestras vidas son sombras de la realidad y nosotros también somos sombras. La mayoría de los fotógrafos centran su atención en lo obvio. Creen y aceptan lo que les dicen sus ojos, pero los ojos no saben nada. El problema es dejar de creer lo que todos creemos (que la realidad está ahí para ser fotografiada y documentada) y empezar a mirar en el alma como fuente original de nuestra experiencia fotográfica. Estar preparados a todas horas para cuestionarnos y dudar de nosotros mismos.” **FALTA CITA**

De hecho, casi siempre sus imágenes se construyen como una reflexión metafísica sobre la condición humana, el sexo, el humor o la violencia, para la que se sirve de su propio cuerpo y su rostro. Sus comienzos revelan la gran influencia de Atget en la fotografía norteamericana con escenarios recurrentes como los restaurantes, salas de espera o recepciones de hotel, pero en 1966 comienza a hacerse con un estilo propio y único a través de la técnica de la secuenciación: una sucesión de fotografías como forma de contar historias con, incluso, un desarrollo temporal. Una técnica que perfiló aún más en sus trabajos a mediados de la década de los 70 al incluir pequeños manuscritos en las copias para reforzar su significado.

Es un esfuerzo experimental para contar una historia en la que la realidad nunca está presente, siempre va arrastrada por el tiempo. El resultado son obras enigmáticas, casi ilustraciones de fantasías oníricas donde el tiempo, insertado entre los lapsos de las secuencias, recubre de incertidumbre el sentido de su sucesión.



Esto, y la inclusión de textos y pintura, supusieron no sólo su consagración como autor sino que se convirtió en punto de referencia obligado al hablar de la capacidad narrativa de la fotografía. "Quien ve mis fotos, ve mis pensamientos". Tiende la belleza a la esfericidad.

La mirada que la recoge quiere abarcarla toda al mismo tiempo, por que es una, manifestación sensible de la unidad, supuesto de la inteligencia del que tan fácilmente al quedarse prendida de "Esto" o de "Aquello" y de su relación sobre todo de su relación, se desprende. Ya que esto o aquello considerado desinteresadamente muestra su unidad, no suya tal vez, más unidad al fin al cabo.

Y la belleza en la que luego discierne la inteligencia, elementos y relaciones hasta con sus números, se ofrece al parecer como unidad sensible. Y la mente de quien la contempla tiende a simular a ella, y el corazón a bebérsela en un solo respiro, como su cáliz anhelado, su encanto.

Gracias a una prestigiosa autoridad sabemos que la belleza es verdad, que es la presión del ideal, el símbolo de la perfección divina y la manifestación sensible del bien. Una letanía de semejantes títulos de gloria podría ser compilada sin dificultad, y repetida en honor de nuestra divinidad. Esas frases estimulan el pensamiento y nos proporcionan un placer momentáneo, pero difícilmente nos procuran alguna ilustración que realmente defina no puede por menos que explicitar el origen, el lugar y los elementos de la belleza como objeto de la experiencia humana.

No hay función alguna de nuestra naturaleza que no pueda contribuir de algún modo a producir este efecto, aunque una función difiera mucho de otra en cuanto a la intensidad y claridad de su aportación. Los placeres de la vista y del oído, de la imaginación y de la memoria son los que más fácilmente se objetifican y condensan en ideas; pero incurriríamos en una precipitación inexcusable y juzgaríamos a la ligera el principio que aquí nos ocupa si pensáramos que éstos son los únicos materiales de la belleza.

Este elemento es lo que la estética proporciona a la vida. Sin embargo, la felicidad que dimana del amor a la belleza es o bien demasiado sensual para ser, o bien demasiado recóndita, demasiado sacramental para que la mentalidad mundana la considere felicidad.

El paso del tiempo en la piel

LENTAMENTE
LA
NOCHE PASA
DE
LARGO.



Y SU MIRADA
CLAVADA
EN MI NOSTALGIA





DECIDE OLVIDAR LOS AÑOS PASADOS



LA TARDE DEJA PASAR
SEGUNDOS, MINUTOS Y
HORAS



LOS AMIGOS
QUE
DESAPARECEN
MUEREN EN
CAMINOS
OLVIDADOS



COSUMIDOS POR EL RÍO. EL VACIO....



EL AMOR



SENTIMIENTOS

Y QUIZAS
RECUERDOS
PIERDEN
PUERZA POR
MOMENTOS.





LA CERTEZA ENTRA LENTAMENTE EN MI
CUERPO TRISTE Y OLVIDADO



EL TABACO
MUERE
DENTRO DE MI.

LA
LUNA
BRILLA
ALTA



EL TIEMPO PASA Y LA
VIDA SIGUE...

CONCLUSIONES

El haber estado durante casi dos años tratando este tema, me ha beneficiado a la hora de no dejar de pensar que la vida pasa rápido y por ello, tenemos que ser conscientes de nuestras elecciones a la hora de efectuar cualquier movimiento y también pensar en lo que es importante y lo que no lo es tanto, lo que tenemos que priorizar y lo que no. Hay que aprovechar el momento "Carpe Diem".

Durante este tiempo, he reflexionado y he pensado en aquello que también vamos dejando atrás, cosas que queremos y otras que somos obligados a abandonar aunque nosotros no queramos.

Este trabajo, se ha ido realizando poco a poco, supongo que todo tiene un tiempo, y este trabajo lo demuestra así. He necesitado horas para poder encontrar enlaces de palabras que por su significado se unen en el trabajo como imanes, y unas no son sin las otras. No podemos hablar del paso del tiempo si no mencionamos, el pasado y el futuro, la vejez con la juventud, la belleza con las imperfecciones físicas, el silencio sin el vacío...todas estas palabras se unen durante el proceso de explicación de la obra.

Creo que es un trabajo muy personal, donde expreso mediante unas fotografías mucho más de lo que son, supongo que necesitaba y necesito estar viva ante mis emociones y mis recuerdos, nunca se olvida nada, por ello este trabajo es teórico-práctico. Por que una parte no es sin la otra, necesitamos demostrar mediante el lenguaje escrito el lenguaje visual viceversa.

En esto se encuentra comprometida la propia esencia de la fotografía y en ella la misma idea de que implica, necesariamente, un reordenamiento del

tiempo, y una valoración en la que es mucho más esencial la consideración del tiempo subjetivo sobre el objetivo.

Desde aquí, la conclusión más importante de la presente investigación se encuentra en la muestra del propio trabajo, en su gestión y visualización, y esto se produce en un sentido más general y en otro más específico.

Las conclusiones más generales que es posible realizar desde un proceso de inducción, estarán relacionadas con esta dimensión temporal y con la capacidad de cada espectador de no introducir un concepto de tiempo e imagen vinculado a los códigos representativos que hoy marcan la publicidad y el diseño. La fotografía, y el arte en general se encuentran hoy ante la disyuntiva de producir desviaciones en estos objetivos que tienden a convertir cualquier imagen en puro espectáculo de visualidad. Así, a través del arte es posible disminuir la celeridad a la que todos estamos sometidos, sin renunciar, por otra parte, a vivir el presente en toda su extensión, sino con conciencia del paso del tiempo y del carácter efímero de los acontecimientos. Con ello entramos en las conclusiones más específicas, las cuales se consolidan en las diferentes posibilidades expositivas del proyecto y en su capacidad para expresar ese detenimiento de diferentes modos. Si el trabajo se concreta en un álbum fotográfico, lógicamente se acentuarán en su percepción todos los aspectos más vinculados a la sensación de violación de cualquier clase de intimidad. Los espectadores se verán remitidos a sus propias fotografías familiares, a su tiempo íntimo y subjetivo, a sus recuerdos, a su caducidad. En el caso de la exposición se acentuarán los aspectos más objetuales de la fotografía y por el énfasis en una visualización vinculada a una relación íntima con aquello que se expone el sujeto perceptor adoptará una actitud que es posible calificar de reflexiva e introspectiva, silente en el sentido en el que hemos analizado este término. Ello inducirá esa detención del tiempo que hemos analizado,

doble detención: la que se encuentra en la fotografía y la que realiza sobre ésta el propio visualizador de la imagen.

A esto hay que añadir que el propio trabajo se encuentra abierto: deberá ser completado con mi propia imagen pasados los años, con la tercera generación de mujeres de mi familia. Será el azar quien determine los acontecimientos posteriores, la posibilidad de que el mismo sea continuado más allá de mi propia vida o no. De este modo, la serie fotográfica no sólo nos remite al pasado y al presente, sino también al futuro a los futuros posibles, poniendo en juego todos los éxtasis temporales, coagulándolos en la remisión a la propia idea de proyecto, porque éste se encuentra íntimamente ligado al proyecto vital y ambos, por tanto, al azar de los acontecimientos, al tiempo.

Por último, queremos anotar que esta dimensión dependiente de la capacidad de visualizar la obra convierte las conclusiones en un proceso abierto, sometido al propio carácter de realización y visualización de la misma. Siempre que la visualización no trascienda el ámbito de una relación de intimidad el trabajo funcionará como lo que pretende ser: un álbum de fotografías familiares, ese álbum que se encuentra en todas las casas esa detención del tiempo en el instante, ese revolverse sobre sí mismo del segundero del reloj.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y CATÁLOGOS

- John Pultz. La fotografía y el cuerpo. Akal ediciones. "Arte en contexto". Madrid 2003.
- Köln. Arte del siglo XX, (dos tomos) Benedickt Taschen, 1999.
- "El cuerpo y la fotografía".En EL PASEANTE, nº26, ediciones Siruela, Madrid, 1985
- Man Ray, Prefacio por L. Fritz Gruber. Alemania, Benedickt Taschen,1993
- Pere Hormiguera Cronos. Editorial: Ministerio de Educación y Cultura. Barcelona, 2007.
- Durero Los genios universales de la pintura. . Ed. Sarpe. Col. Gran Biblioteca Sarpe. Madrid, 1981.
- Kenneth Clark . El desnudo. Ed. Alianza. Madrid, 1981
- Julia Kristeva. Las nuevas enfermedades del alma. Ediciones Catedra, Madrid, 1994.
- J.A. Ramírez . Duchamp. Ediciones Siruela. Madrid , 1994
- Eulalia Bosh El placer de mirar, el museo del visitante. Ed. Rafael Alberti. Editorial Molino. Barcelona, 1998.
- María Zambrano Claros del bosque. Ed. Seix Barral, S.A.. Barcelona, 1993.
- George Santayana. El sentido de la belleza. Ed. Tecnos- Filosofía y Ensayo. Barcelona 1999
- Wladyslaw Tatarkiewicz. Historia de seis ideas. Tecnos Alianza. Madrid, 2002.
- ROLAND BARTHES La cámara lúcida. Editorial: Paidós. Madrid, 2003.
- Susan Sontag. Ante el dolor de los demás. Alfaguara, Madrid, 2003.
- Susan Sontag. Sobre la fotografía. Edhasa, Barcelona, 1996.
- Susan Sontag. Estilos Radicales. Taurus bolsillo. Madrid, 1969.

- José Luis Pardo. La intimidad, Pre-textos. Valencia, 1996.
- Michel Foucault. Tecnologías del yo. Paidós Ibérica, Madrid, 2000.
- Thomas Crow. El arte moderno en la cultura de lo cotidiano. Akal Ediciones, Madrid, 2002.
- David Pérez (“coord”). Del arte impuro “Entre lo público y lo privado. Direcció General de Producció Cultural, Museos i Belles Arts. Valencia, 1997.
- Mau Monleón. La experiencia de los límites. Híbridos entre escultura y fotografía en la década de los ochenta. Instituto Alfons El Magnanim. Valencia, 1999.
- GustavoGili. Poéticas en el espacio: antología crítica sobre la fotografía. Steve yates, colección Fotografía, 2002.

.PÁGINAS WEB

www.letraslibres.com. Un argumento sobre la belleza por Susan Sontag

www.pensament.com/tiempociencia.htm.