

Astorkia Matamala, Jugatx.

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Departamento de Arte y Tecnología.

Proyecto Antítesis. Una investigación artística sobre materialización de la luz a través de procesos de negación de la imagen

Antithesis project. An artistic research about materialization of the light through denial of the image processes

TIPO DE TRABAJO: Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Negación de la imagen, investigación en arte, luz, procesos fotográficos.

KEY WORDS

Denial of the image, art research, light, photographic processes.

RESUMEN

El proyecto Antítesis propone una investigación basada en procesos y metodologías de arte. A través de lo teórico-práctico, trata de hacer una reflexión sobre el propio medio y la materialización de la luz desde lo post-fotográfico. En el propio acto, la antítesis de mostrar lo oculto y ocultar lo visible son ejes principales y aluden a procesos experimentales vinculados a material fotosensible, entre otros.

En este ámbito, donde se nos muestra y a la vez se nos oculta, se activan líneas invisibles de pensamiento con respecto a lo que no vemos pero está latente. En esta tendencia a lo invisible, se trabaja mediante lo que podríamos denominar procedimiento siniestro, como lugar de emergencia de lo Real, siendo la manera más eficaz de llevarnos lo más cerca posible de la esencia de la imagen y conseguir mostrar lo *antivisual*.

Esta investigación de “resistencia” se forma como una oposición a la propia totalidad de lo visible, especialmente a la hegemonía del ocularcentrismo expandido. Desde el hacer, tiene en cuenta aspectos clave como la percepción, la temporalidad, el medio y la luz. Su materialización forma parte del proceso de reflexión, volviéndose apariencia de las cosas, alterando la misma idea de realidad y de realismo, porque hay más de lo que se ve y en lo que se ve no está todo lo que hay.

ABSTRACT

Antithesis project introduces a theoretical-practical research based on artistic processes and methodologies. It aims to a reflection about materialization of light from the post-photographic and the photography itself. The antithesis of showing what is hidden and hiding the visible are the main axis of this practice that allude to experimental processes linked to photosensitive material, among others.

In this context, where things are both shown and hidden at the same time, invisible lines of thought are activated with respect to what we don't see but is latent. In this tendency to the invisible, we work with a procedure that can be called sinister, as a place of emergence of the Real, being the most effective way to get us closer to the essence of the image and reveal the *anti-visual*.

This investigation operates as an opposition to visibility, especially to the hegemony of expanded ocularcentrism. From the praxis, important aspects are taken into account, such as perception, temporality, the medium and light. Materializations are part of the reflection, evidences become appearance and turn over the concepts of reality and realism, because there is more than what is seen and what is seen is not all there is.

INTRODUCCIÓN

La desvinculación entre la realidad y su imagen mediante una técnica a priori creada expresamente para representar la realidad es el planteamiento en el que se sitúa este trabajo. La investigación en curso se basa en dar respuesta a algunas preguntas que han ido surgiendo (y seguirán surgiendo) con respecto a esas estrategias y metodologías en el proceso de trabajo. A través de la perversión de los parámetros para la reproducción objetiva de la realidad, de los procesos de interferencia y antivisión y las diferentes estrategias de negación de la imagen, se plantea un trabajo cuyo objetivo es doble:

- Analizar la antítesis entre mostrar lo que no se ve y ocultar lo visible
- Experimentar la posible ampliación de los límites temporales y parámetros de la fotografía

Antítesis recoge el constante replanteamiento de las imágenes (y no sólo imágenes) que nos rodean. Una revisión de las poéticas del no-ver como las propuestas por el escritor Galder Reguera en su ensayo sobre la obra velada, el cual basa sus argumentos en proponer una selección de obras artísticas que necesitan la palabra para ser comprendidas desde su fisicidad, debido a que una dimensión de ellas ha sido ocultada. También, desde un punto de vista más clasificatorio, Miguel Ángel Hernández Navarro plantea en *La so(m)bra de lo Real* (2006) este tipo de cuestiones. Nos habla de los modos y estrategias antivisuales (término acuñado por Rosalind Krauss en el artículo *Antivision* de 1986) en los que el arte contemporáneo niega la visión, con la intención de anular el placer de la mirada a través de la eliminación de lo visible. También el autor W.T.J. Mitchell afirma que “el objeto de la cultura visual no se agota en lo visible, sino que se extiende a la ceguera, lo invisible, lo oculto, lo imposible de ver y lo desapercibido” (Mitchell, 2003, p.25).

En esta tendencia a lo invisible, hacia aquello que no puede ser mostrado, en ese rechazo a la visión, Walter Benjamin introduce el término de inconsciente óptico, que hace referencia a una visión rota desde dentro, a una antivisión, “donde lo informe y lo sublime se tocan como formas de negación” (Hernández-Navarro, 2006, p.102). Hace ver que hay algo que puede concebirse y no puede ni verse ni hacerse visible. En las estrategias antivisuales, se trabaja mediante lo que podríamos denominar “procedimiento siniestro” (Hernández-Navarro, 2006), como lugar de emergencia de lo Real, siendo la manera más eficaz de llevarnos lo más cerca posible de la “cosa” y conseguir, como el punctum de Barthes, punzarnos, tambalearnos.

Existe un punto en común, un interés que traspasa lo visible, lo no percibido, lo apenas perceptible: lo escondido, el velo, lo inmaterial, lo desaparecido... Esto es lo que Derrida plantea como “visible in-visible, aquello que, sin estar a la vista, permanece siempre, no obstante, en el orden de la visibilidad, constitutivamente visible” (Derrida, 2006, p.88). En esta reclamación de lo no obvio, el proceso de interpretación de la obra va más allá de lo evidente.

Independientemente de todo estilo, discurso y movimiento, y de manera más profunda que la apariencia formal, esta línea afecta a gran parte del arte moderno y contemporáneo. Un proceso centrado más en la negación de la percepción que en ésta misma.

PROCESO EN PROCESO

Uno de los elementos básicos para la creación de imagen es la luz. En ella está el origen de la creación, es la esencia del arte y muy especialmente de la fotografía. Esta se crea a partir de ella dándole cuerpo y presencia física a la propia luz.

Definir qué es la luz es complicado ya que el campo va a determinar la respuesta. Antes del punto de vista científico, tanto en religión como en filosofía ya se tenía respuesta a esta pregunta. En el siglo XIX la mayoría de físicos la imaginaban como la vibración de una materia etérea; en cambio en el campo artístico tiene otra función más específica.

El hecho de querer materializar la luz de alguna manera, querer visibilizarla, captarla, retenerla... plantea una línea en la que ya en el arte se lleva trabajando durante mucho tiempo. Empeñados en ver, forzamos cada instrumento y cada músculo intelectual para escudriñar la naturaleza de una cosa invisible y cotidiana, la luz. Sea lo que sea, no es tangible, no es visible. Pero aun así es necesaria para ver y debería sernos útil para ser conscientes de qué y cómo vemos. Nuestro entorno está formado por cientos de imágenes que si fueran miradas del mismo modo crearían un desinterés general. Es por eso que la visión no es nada sin mirada consciente y reflexiva.

“En toda fotografía, la imagen retenida no solo da a ver lo que se ve en lo invisible, sino que también muestra lo que se quiere ver, lo que se sabe ver y aquello que se ve sin saber y sin querer” (Schnaith, 2011). Pero también es algo obvio que el ojo y la cámara no ven la misma imagen. Por tanto el material temático de la fotografía, no es lo visible sino, más bien, lo fotográficamente visible.

1. Algo que ver:

El proyecto Antítesis comienza en 2017 como respuesta a preguntas y dudas sobre la materialización invisible y forma de la luz y el propio medio fotográfico. Buscando estrategias de negación, es decir, aquellos procesos y modos de hacer y de pensar que anulan todo lo visible e identificable para que, desde lo antivisual, lleguemos a la esencia de la imagen. Llegar a ver la materia que nos hace ver.

Este trabajo empieza su práctica desde materiales translúcidos, donde las difracciones que ocurren a través de la proyección de la luz crean un espacio visual e intangible, sirviendo después estas proyecciones para llegar a ver esa luz que tanto se busca (Figura 1). El objetivo no es más que captarla mediante diferentes técnicas y metodologías para volverla el material esencial de esta práctica artística.



Figura 1. Instalación de luz. "Difracciones". Jugatx Astorkia. 2017

Este inicio da pie a crear nuevos soportes translúcidos para controlar esas sombras creadas a través del foco de luz (figura 2). En estos se incluyen imágenes creadas a través de procedimientos de negación tales como superposiciones de imágenes, perversión de los parámetros de la cámara digital, manipulación de los procesos químicos analógicos...



Figura 2. "Ustezkoetan". Jugatx Astorkia. 2017

En la creación de estas imágenes es cuando se llega a la hipótesis principal de que a mayor perversión de los parámetros objetivos para la captura de la imagen, mayor es la visión y materialización de la luz. Estas interrupciones entre el medio y la realidad hacen que se ponga en cuestión el campo de visión, pudiendo fijar mejor la atención en el propio medio y no tanto en el resultado.

Puesto que la luz es el elemento que nos hace ver lo que tenemos ante los ojos pero al mismo tiempo nos esconde muchas otras cosas, ocultar fabrica nuevas lecturas.

2. Algo que esconder:

Esta investigación sigue proponiendo una selección de casos de estudio que están vinculadas de alguna manera con los temas a tratar. En este ámbito, donde se nos muestra y a la vez se nos oculta, se activan líneas invisibles de pensamiento con respecto a lo que no vemos pero está latente. Desde un punto de vista fotográfico, desde la imagen, sus significados y la temporalidad, suceden una serie de procesos que el propio material fotosensible y la fenomenología de lo fotográfico hacen posible. Hasta no tener la imagen delante de los ojos, no existe, no es creada.

Debido a que el tiempo de la fotografía se puede interpretar desde múltiples dimensiones, el caso de estudio se centra en la duración de la operación fotográfica, que implica cierta acumulación temporal en la imagen. Esto sucede también en las fotografías de autocines de Hiroshi Sugimoto. El resultado es una pantalla totalmente saturada de luz, donde aparentemente no hay nada a la vista, pero, de alguna manera, *la película está en la foto*. También en la obra de Michael Wesely que con sus fotografías de muy larga exposición consigue fascinantes resultados que transmiten una sensación de flujo del tiempo.

Este tipo de imágenes que comprimen el tiempo y el espacio constituyen un imaginario de instantes discontinuos tentados a experimentar el tiempo pasado. El tiempo pasa, fluye, desaparece, y la obra también está influenciada por esas leyes temporales, produciendo su propio tiempo dentro del tiempo genérico y objetivo.

A la vez que se afirma la capacidad fotográfica para reproducir fracciones de tiempo, se constituye la antítesis del propio tiempo. La fotografía nos sitúa ante ese doble sentido: por una parte, interrumpe el movimiento porque en apariencia nada se mueve en la imagen; por otra parte es posible plasmar el tiempo y el movimiento que el ojo y la mente experimentan. Por tanto, no solo es posible la representación del tiempo, sino que también la producción del tiempo (de su tiempo, el de la imagen). La obra nos demuestra entonces que una cosa puede ser ella misma y su contraria contemporáneamente, sin que esto suponga una ruptura de identidad y de coherencia.

No obstante, la fotografía presenta también una temporalidad particular en su interior, independiente de su contexto y del aquí-y-ahora de su realización. En estas, el tiempo está más relacionado con el gesto producido, en cómo se ha generado. Francisco Miguel Martínez en su tesis separa este tiempo en dos grupos:

“Un tiempo *contenido* en la imagen, donde podríamos observar la capacidad de la fotografía para condensar todo un intervalo de tiempo, ya sea por la duración prolongada de la exposición que la ha generado o por una superposición de momentos instantáneos de la misma; y un tiempo *suspendido*, donde el instante se detiene para siempre, retando a la imaginación del espectador a continuar con la acción congelada en la imagen y a recrear la inercia que desemboca en la fotografía” (Martínez, 2017, p.29).

3. Registro de lo intangible:

Al traspasar los límites de las capacidades visuales, la fotografía ha incitado a la búsqueda de nuevos horizontes perceptivos y ha dado pie a la posibilidad de nuevas estructuras entre lo Real y lo Simbólico. Así, es evidente que la fotografía se ha constituido para una configuración del tiempo racional pero también para todo lo contrario; para una creación de un tiempo distinto, más intuitivo y polimorfo, un tiempo vinculado a otra duración. Por tanto, dejando a un lado la representatividad, las imágenes producen un tiempo propio, heterogéneo y visual, sensible a cualquier cambio plástico, fenomenológico y mental (Wall, 2010).



Figura 3. "Siempre a tiempo". Jugatx Astorkia. 2018

Teniendo en cuenta los objetivos propuestos y a través del uso de la luz como procedimiento consustancial a la fotografía, el criterio de la siguiente práctica se basa en la temporalidad de la imagen y en su dilatación a la hora de plasmar la luz en soportes fotosensibles. Este proceso dividido en dos partes se centra, por un lado, en la captación de la luz a través del desplazamiento que el papel fotosensible realiza mediante correo postal (figuras 3 y 4), y por otro lado en el uso no convencional de los líquidos reveladores en el laboratorio fotográfico. Se prescinde del revelador y directamente se *para* y se *fija* la imagen con los químicos correspondientes para ello, llegando así al resultado de esos viajes. De este modo se crea una geografía de la luz a través del territorio.



Figura 4. Resultados de los viajes. "Siempre a tiempo". Jugatx Astorkia. 2018

Se plantea un modo de acceso a esas parcelas que se consideran menos apropiadas para la actividad fotográfica: el registro de lo invisible. El principio en el que se basa la fotografía es que la imagen resultante no es única, sino por el contrario, reproducible hasta el infinito. Pero lo que mantiene única a la imagen es la toma, el tiempo necesario para capturar esa imagen, ya que ese momento será único e imposible de repetir.

En la práctica "Siempre a tiempo" las cosas no vistas se registran, como la luz. El desplazamiento del papel fotosensible mediante correo postal es clave para ese registro lumínico. En este trabajo colaborativo 5 personas de localidades diferentes envían papel fotosensible al mismo destino durante 7 días consecutivos. La compleja tarea de captar la luz en su esencia requiere un proceso de pruebas previas: auto-envíos postales, revelado con químicos manipulados, etc. Al usar estos líquidos con disoluciones diferentes a las recomendadas, la exposición del papel se detiene en otros tiempos, llegando a ralentizar la toma fotográfica. Analizando estos

resultados, se han usado diferentes sobres y tamaños del soporte, así como intervalos de tiempo más largos entre el envío y el revelado para estudiar la absorción de la luz. Como conclusión, la exposición de esas fotografías se amplía hasta los límites visuales y temporales que el papel permite.



Figura 5. "Antítesis". Jugatx Astorkia. 2018.
Papel fotosensible, revelador, agua y bolsa.

Todos estos modos de hacer constituyen un proceso cuyas formalizaciones no son más que excusas para llegar al objetivo principal. Las estrategias de invisibilidad son muchas pero en la actualidad se abarcan desde la experimentación post-fotográfica. Se trata de ocultar lo visible y mostrar lo no visible a través de dispositivos, cámaras estenopéicas, soportes fotosensibles... para la captura de la luz como imagen (figuras 5 y 6).



Figura 6. "Antítesis" Jugatx Astorkia. 2018.
Proceso de trabajo, caja roja y papel fotosensible.

Muchos críticos e historiadores del arte argumentan que la fotografía ha llegado a su fin como disciplina diferenciada, ya que el arte ha entrado en una condición post-medio en la que los artistas se mueven libremente entre distintas formas según convenga a su actividad (Soutter, 2015). Esto posibilita que lo fotográfico ofrezca algo más que un conjunto de formas o tecnologías. En muchos casos, los artistas se han puesto al frente de los límites propios de la disciplina y han intervenido en el marco más amplio del arte contemporáneo manteniendo elementos fotográficos. George Baker plantea en *Photography's expanded field* que el medio ya no es relevante. Anota también que “algunos artistas contemporáneos expanden la comprensión de la fotografía de modo productivo, mediante el rechazo de los aspectos tradicionales de la fotografía, tratándola como una forma relacionada con otras formas. Así, la fotografía se definiría por lo que *no es*” (Baker, 2005, p.138).

CONCLUSIONES

Podría decirse que el término *post* implica que los artistas impregnados de esta condición tienden a no relacionarse en absoluto con el medio con el que trabajan. Pero en la práctica, el término se refiere a obras que exploran aspectos específicos de formas de arte preexistentes, ya sea solas o en combinación. Por tanto, no es que la fotografía pueda ser cualquier cosa sino que se amplía a una variedad de posibilidades para los artistas y para el arte.

Hace tiempo que ha quedado claro que la reproducción de la realidad no se lleva a cabo de un modo objetivo pues, aunque la fotografía muestra lo que encuentra delante, esto no implica que cualquiera en la misma situación consiga los mismos resultados. Las fotografías no se limitan a mostrar la realidad de modo realista. Estas se han vuelto apariencias de las cosas, alterando la misma idea de realidad y de realismo porque la apariencia es engañosa y hay más de lo que se ve y en lo que se ve no está todo lo que hay.

Aunque se puede pensar que la fotografía conserva la hegemonía de la visión, ha supuesto una ruptura del privilegio del ojo como medio para el conocimiento, y, del mismo modo, una desconfianza ante lo visible, por no poder conocer lo que se ve pero también por temer ser objeto de engaño. La fotografía muestra que hay cosas en lo visible a las que el ojo no tiene acceso, desembocando en una crisis de la verdad visual donde lo percibido y la realidad ya no tienen relación directa; el ojo puede ver sin realmente ver.

La cámara fotográfica ha cambiado la relación con el mundo, cuya comprensión ya se presenta a través de imágenes. Es por eso que la realidad de la imagen ha de incluirse en la imagen de la realidad. Pero el verdadero contenido de una fotografía es invisible, porque no tiene tanto que ver con la forma sino con el tiempo. La elección fotográfica no está establecida entre fotografiar “A” o “B” sino entre fotografiar en el momento “A” o “B”. Por eso la relación entre lo que está presente y lo que está ausente es propia en cada fotografía. Cada una de ellas es una manera de comprobar, de construir una visión, una de las posibles visiones.

No se podrá saber qué había antes de esa imagen que se ve, pero queda imaginar y reconstruir todo el proceso anterior, ya que la temporalidad será la huella, el índice de una realidad acontecida que deja abierto el tiempo para reconstruirlo desde el final del intervalo que se contempla.

“Aquí va a entrar en juego la reconstrucción mental que hagamos del intervalo, puesto que, por mucho que acerquemos dos fotografías en el tiempo (en el momento de la captura), siempre habrá un instante y un proceso intermedios, que quedan bajo la completa imaginación del espectador.” (Martínez, 2017, p.61)

FUENTES REFERENCIALES

Baker, G. (2005). *Photography's Expanded Field*. *October*, 114, 120-140. Recuperado el 07/05/2018 en http://www.nancydavenport.com/v2/pdfs/Photography_Expanded.pdf

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida : nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Berger, J. (2014). *La apariencia de las cosas : ensayos y artículos escogidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Derrida, J. (2006). *Dar la muerte*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós Ibérica.

Gubern, R. (1992). *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

Hernández-Navarro, M. Á. (2006). *La so(m)bra de lo real : el arte como vomitorio*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim.

- Hernández-Navarro, M. Á. (2007). Resistencias a la imagen (Mary Kelly, la balada de la antivisualidad). *Estudios visuales: ¿Un diferendo "arte"?*, 4, 72-97. Recuperado el 17/12/2018 en <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/miguelhernandez-4-completo.pdf>
- Hernández-Navarro, M. Á. (2008). El descrédito de la visión. *laFuga*, 6. Recuperado el 10/01/2018 en <http://www.lafuga.cl/el-descredito-de-la-vision/326>
- Krauss, R. (1986). Antivision. *October*, 36.
- Krauss, R., y Zelic, C. (2002). *Lo fotográfico : por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martínez, F. M. (2017). *Fotografía y tiempo. La temporalidad contenida en la fotografía plástica a partir de los '90* (tesis doctoral). Universitat Politècnica de València.
- Meana, J. C. (2011). Poéticas de la negación de lo visual. En *Acta do II Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras* (pp. 395-401). Recuperado el 06/02/2018 en http://juancarlosmeana.es/textos/textos_de_investigacion/Poeticas_de_la_negacion_de_lo_visual.pdf
- Merleau-Ponty, M. (2003). *El mundo de la percepción: siete conferencias*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mitchell, W.J.T. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios visuales*, 1, 17-40.
- Prada, J. M. (2012). *Otro tiempo para el arte : cuestiones y comentarios sobre el arte actual*. Valencia: Sendemà.
- Reguera, G. (2008). *La cara oculta de la luna : en torno a la "obra velada" : idea y ocultación en la práctica artística*. Murcia: Cendeac.
- Schnaith, N. (2011). *Lo visible y lo invisible en la imagen fotográfica*. Madrid: La Oficina.
- Sontag, S. (2008). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- Soutter, L. (2015). *¿Por qué fotografía artística?* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Wall, J. (2010). *Entretiempos. Instantes, intervalos, duraciones : [exposición]*. Madrid: La Fábrica.
- Zajonc, A. (1996). *Atrapando la luz : historia de la luz y de la mente*. Barcelona: Andrés Bello.