



Pontificia Universidad Católica de Chile
Facultad de Artes / Programa de Magíster en Artes

Stare

Reflexiones sobre el *no-relato*

Por Cristián Pinet Lindenberg

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magister en Artes.

Profesor guía: Ignacio Villegas V.
Co-tutoría: Nathalie Goffard

Santiago, Chile

2012

A mi familia por el apoyo que me han brindado durante todo mi proceso académico. Quisiera agradecer fundamentalmente también a Ignacio Villegas y Nathalie Goffard por su excepcional tutoría y disposición a lo largo de la creación del presente documento. Además a Edgar Vaccaris y Pablo Pinto por su ayuda en los aspectos formales y técnicos, tanto de la obra como del texto. Y finalmente a los y las modelos que participaron en la construcción de Stare

INDICE

1.- *Introducción*

2.- Antecedentes de Obra

2.1.- Ejercicios anteriores

2.2.- Referentes

3.- Problemática de obra

3.1.- El no relato o relato paradigmático

3.1.1.- El relato paradigmático en la imagen-tiempo

4.- Análisis de obra

4.1.- Procedimientos y estrategias visuales para el *relato paradigmático*: los Becher como referente y el retrato.

4.1.1.- Herencia Becher

4.1.2.- El retrato

4.2.- Montaje y exposición

4.3.- El espectador

5.- Conclusiones

6.- Bibliografía

1.- *Introducción.*

La presente memoria de obra corresponde a un texto analítico, que está desarrollado inicialmente en base a una serie de ejercicios, denominados: *Relatos Inestables*, elaborados en el transcurso del año 2011 y que posteriormente se concretan en la obra que lleva por título *Stare* ejecutada en los años 2012 y 2013.

La memoria de obra aborda tres asuntos, a saber: 1) la problemática, es decir el relato y su definición en el *no-relato*¹ 2) los conceptos asociados a dicho problema, referidos específicamente a la “imagen-tiempo” en el *relato paradigmático*, y finalmente 3) el análisis de obra respectivamente.

Lo que respecta a *Stare*, se define categóricamente como una instalación constituida por un conjunto de video-proyecciones en “loop”, cada una presentando un retrato de espaldas de un individuo diferente. Además, la instalación de dichos videos se complementa espacialmente por unos plintos dispuestos frente a las proyecciones, de color negro con textos en su superficie.

Ahora bien, el desarrollo de cada ítem está enfocado desde diversas perspectivas como por ejemplo visual, lingüística, conceptual o incluso referencial, entre otras, y éstos a su vez se complementan incorporando diálogos o contraposiciones con algunos artistas de la escena moderna y contemporánea.

¹ Más adelante me referiré al relato paradigmático como un “sintema”, por lo que en lo sucesivo estará en cursiva. El concepto de “sintema” obedece a la unión de dos o más palabras que crean una totalmente nueva, que posteriormente no tiene relación con la unión de sus partes anteriores.

2.- Antecedentes de obra

Para relatar el proceso constructivo que antecede a la obra, que da cuenta esta memoria, quisiera referirme, primero, a aquellos ejercicios que denominaré *Relatos Inestables*, los cuales anteceden a la obra final. Dichos ejercicios fueron realizados en el transcurso del contexto académico, específicamente en el curso *Fotografía: cultura visual y mediática* dictada por la profesora Nathalie Goffard durante el segundo semestre del año 2011.

Es preciso exponer esta serie de tres trabajos puesto que evidencian el origen, y posteriormente el interés visual y reflexivo, que gradualmente se constituyeron hacia los cimientos de la problemática del relato. En segundo lugar expondré a algunos referentes o artistas de la escena contemporánea que de alguna manera nutrieron y sirvieron como complemento, sean éstos en la visualidad o simplemente desde el aspecto técnico y formal, para la consolidación de la obra.

2.1.- Ejercicios anteriores

Fotografía Familiar

El primer ejercicio realizado está basado en una interpretación sobre la temática de la fotografía familiar. En este contexto se seleccionó una fotografía familiar personal, para posteriormente identificar y aislar dos características particulares de este tipo de imagen. Dichas características fotográficas se refieren específicamente a la “puesta en escena” de los personajes y elementos que conforman la fotografía como “la pose” y ubicación de los sujetos. La pose, en este caso, es el tema principal de la fotografía, puesto que el fin u objetivo de este tipo de fotografía, es captar e inmortalizar la identidad y rasgos personales de cada sujeto bajo un contexto temporal. Es entonces que, mediante una pose frontal, podemos reconocer a cada uno de ellos.

Ya con este principio, el ejercicio en cuestión fue “anular” la identidad de cada sujeto. La forma en que se anuló la identidad fue desde su *concepción*² básica, girando a los sujetos en 180° con tal de ver solo las nuca y zonas posteriores del cuerpo. Sin embargo a pesar de re-interpretar esta fotografía familiar y crear una nueva, se mantuvieron otras características de la primera fotografía original, como por ejemplo la gama de colores (color sepia), la organización jerárquica del núcleo familiar, etc. (Ver lámina N° 1).

Profundizando en esto último, la organización jerárquica del núcleo familiar, denota la forma y gestos fotográficos en la pose. Si observamos el ejercicio en cuestión, los rasgos significativos que caracterizan a la postura de cada sujeto vienen a ser la mirada hacia el frente, la disposición del jefe de familia al centro y sentado, el resto de la familia de pie a los costados en una postura formal y solemne.

Lámina N° 1



Cristián Pinet, *Retrato Negativo 1*, Fotografía Digital, 2011.

Retrato Negativo 2

En lo que respecta al ejercicio *Retrato Negativo 2*, básicamente la idea fue tomar una fotografía digital solamente de un sujeto e insistir en la operación

² Hago hincapié en la palabra “concepción” puesto que convencionalmente se entiende como “identidad” al reconocimiento de los rasgos corporales y principalmente faciales de una persona.

de fotografiarlo de espaldas, pero en esta ocasión en un encuadre categorizado convencionalmente como un retrato de busto es decir, el área que incluye el pecho y la cabeza.

A partir de este ejercicio formuló el concepto de “identidad anulada” puesto que a los rasgos de reconocimiento de la identidad humana, como los faciales y fisionómicos, se anulan al no exponerlos de manera frontal como los un carnet convencional o carta de identidad. La verdad es que no podemos apostar a reconocer la identidad, sino más bien a basarse en anular la noción de *fisiognómica*. Esto corresponde a la identificación mediante rasgos del rostro, de acuerdo a una pauta psicológica preestablecida, o mejor dicho, una norma.

A diferencia del ejercicio anterior, los elementos complementarios como ropajes, lugar de toma u otros, se suprimieron para dar un énfasis a la anulación de signos y códigos formales de la identidad del sujeto. Además, con este ejercicio se da cuenta, ya en un nivel exclusivamente visual, la utilización de estrategias fotográficas puesto que los aspectos formales y técnicos como el nivel de detalle, luz, nitidez, etc., se hacen capitales para la construcción de la imagen (Ver lámina N° 2).

En este ejercicio, la operación consistió en observar una obra ajena y posteriormente –dentro de las alternativas– modificarla, transformarla, citarla, descontextualizarla o simplemente tenerla como un punto de partida para hacer una obra nueva. El trabajo citado es un autorretrato del actor brasileño Amílcar Borges, el cual consiste en una instalación de paneles con su rostro impreso en ellos. Dicha instalación se sustenta en un texto reflexivo que tiene como eje principal “el autorretrato”³. Sin ir más lejos, y en síntesis, el texto mencionado se refiere a la auto-imagen construida tanto psicológica como físicamente del retrato, rostro e identidad y, en consecuencia, el impacto que genera al exterior de uno mismo.

³ Borges, A. *Momento de rostro* [en línea], [consulta: 01 de Diciembre, 2012]. Disponible en Web: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2501>

Lámina N° 2



Cristián Pinet, *Retrato Negativo 2*, Fotografía Digital, 2011.

Retratos Negativos 3

Finalmente, *Retratos Negativos 3* es el último ejercicio en el que efectivamente podemos apreciar y observar un acercamiento a la obra final presentada. Este acercamiento tiene una directa relación, tanto en el contenido como en la técnica utilizada. Analizando el contenido icónico y formal, notamos que el encuadre de la toma en la imagen y sobre todo la disposición de los retratos son similares, pero no es sino en tres sutiles detalles es que residen sus diferencias y dan origen al *No-Relato* o *relato paradigmático* (al cual me referiré más adelante). Los primeros detalles diferenciables los podemos atribuir, primero: a la inmediata identificación del sexo del personaje retratado. Segundo: vemos datos en la imagen que también son distintos a la obra final presentada, por ejemplo: las sombras proyectadas, la iluminación y los encuadres (tipos de corte del retrato). Por último, y probablemente lo más relevante para su posterioridad, es el movimiento de uno de los personajes en una viñeta (guagua en el cuadro arriba derecha). Adjudico como “relevante” a esta última diferencia, puesto que no es sino por el control de la acción-movimiento que se construye el orden y estructuración del tiempo como manejo de éste en el *no-relato* (Ver lámina N° 3).

En consecuencia, la importancia de la identificación y toma de decisiones de estas tres diferencias son lo que estructuraron las estrategias para realizar dicho relato, sobre todo en el criterio de selección de los retratos y la “potencial”

acción de éstos, son unas de las principales características para que el *relato paradigmático* se cumpla.

Lámina N° 3



Cristián Pinet, *Retrato Negativo 3*, Video Proyección, 2011

2.2.- Referentes

Creo adecuado en esta instancia exponer una breve lista de cuatro referentes o artistas que, como mencione anteriormente, han nutrido iconográficamente tanto el proceso constructivo de la obra como la reflexión contenida en esta memoria de obra. Los referentes que expondré cubren un amplio espectro de relaciones (o vínculos) con éstas, que van desde aspectos formales como el tipo de imagen, gama cromática, contenido visual, entre otros. Así como, también pueden pertenecer y trabajar con diversos medios, como por ejemplo video, fotografía, pintura, etc. Pero además, también han sido un hilo conductor, en lo que se refiere al contenido semántico y temático de la problemática de la obra, específicamente el *relato paradigmático*. Dividiré entonces la exposición de estos referentes en dos: los referentes basados en las estrategias de operación, y por otro lado en los que están basados en el contenido semántico inscrito en sus obras.

Los primeros exponentes a observar los categorizaremos por estar enmarcados dentro de la utilización de estrategias de operación del retrato y

cuerpo humano. Estos artistas a su vez fueron escogidos y seleccionados por el nivel de similitud visual de mi propuesta.

En las obras *Los Angeles Portraits* (2000) de Roland Fischer, *The Keyhole* (2011) de Erwin Olaf y *Lap Dancers* (2005) de Luigi Gariglio son solo algunos de tantos artistas, en su mayoría fotógrafos, que comparten un claro interés por la temática de la figura humana y el retrato (Ver lámina N° 4).

Lámina N° 4.



Erwin Olaf, *The Keyhole* (3), 2011



Luigi Gariglio, *Lap Dancers (Marina)*, 2005.

Los tres exponentes anteriores modifican y controlan un nivel de información fotográfica que genera y produce visualmente el cuerpo, ya sea por el modo en el que están dispuestos (vistos desde atrás como en el caso de E. Olaf) como también la elección y criterio de selección a un tipo específico de sujeto (en el caso de Luigi Gariglio). Sin embargo, un aspecto en común que se desprende de estas “formas” sobre retratar el cuerpo, es la vinculación con los conceptos de serialidad, identidad y reglamentación fotográfica. Es importante advertir que bajo estos tres conceptos es donde se genera –en parte– un interés por exponer a estos artistas, puesto que como veremos en el capítulo sobre el análisis de obra, dichas características están inscritas en el sistema y estrategias de producción de la obra.

En un plano puramente semántico, que también está inserto en la problemática de mi obra, tenemos a otros exponentes que trabajan con una cierta “austeridad” y recato en lo que respecta a la narrativa de un acontecimiento que sucede en la imagen. El *no-relato* es una estrategia bastante complejizada, y en algunos casos también muy ligada con el concepto

de “neutralidad”⁴, que se nos presenta principalmente como una negación o desvío al evento significativo⁵ de la imagen. Sin estar necesariamente relacionada con el cuerpo o el retrato, como en los ejemplos anteriores, podemos observarla de distintas facetas, desde el paisaje hasta en su forma puramente abstracta. En la observación de algunos artistas, como es el caso de Bill Viola, nos encontramos con que el *no-relato* se potencia de manera considerable con la utilización de nuevos medios como el video-grabación. De esta forma, podemos incorporar otro elemento a la problemática sobre la construcción de la imagen: el tiempo.

Con la incorporación del video (instaurado como disciplina artística a comienzos de la década del 70, y que posteriormente se denominó como *video- arte* con la obra de Nam Jun Paik), y en consecuencia a la manipulación del tiempo, lo que se provoca básicamente es evidenciar el movimiento en la fotografía. Es decir, se quiebra con la forma estática de la imagen para abrir una ventana a la temporalidad. No obstante y en paralelo, el video, ejecutado como un medio y técnica, también se estandarizó como un dispositivo meramente de registro –sobre todo en las presentaciones de performances– pero no fue sino con la percepción y conciencia de que el tiempo puede ser transformado y alterado, que se lograron producir obras en que al factor “tiempo” se le añade una importancia en el contenido y no en la técnica.

Dentro de los usos o manipulaciones más recurrentes del tiempo, constatamos en general dos: el tiempo real y el *slow motion*. El tiempo real, tal como su nombre lo dice es el registro real –sin montaje o edición– de “algo” que sucede frente a la cámara. Puede estar inscrito desde un formato de larga duración, en pantallas paralelas o incluso como un almacenador que canaliza información. El *slow motion*, en cambio, es la manipulación del tiempo con respecto a la reducción de velocidad, la puede ser extremadamente lenta (*hyper slow motion*), como en la obra *The Reflecting Pool* (1977) de Bill Viola, o solo un poco más lenta que la que perceptivamente conocemos como real (Ver lámina N° 5).

⁴ Ver capítulo 4.1.1. sobre la Herencia Becher.

⁵ Ver capítulo 3.1. El no-relato o *relato paradigmático*.

Lámina N° 5



Bill Viola, *The Reflecting Pool*, Video instalación, 1977.

A modo organizacional de este documento, advertiré que no desarrollaré sino hasta el capítulo sobre la problemática de obra, la relación que se produce de la obra y el factor “tiempo” en la imagen. Pero sí creo pertinente dejar enunciado que, la unidad “tiempo”, funciona como elemento catalizador y eje articulador de mi obra, puesto que sin este elemento no sería posible la cohesión entre la concepción del *relato paradigmático* y la ilusión de continuidad de este.

3.- Problemática de obra

La problemática está en directa relación con la “forma” y procedimiento en que se muestra el retrato, puesto que pretendo se evidencie y defina la continuidad del tiempo cíclico en la imagen-video de *Stare*, es decir, que no comienza ni termina, ya que estamos frente a un “loop” en el video, lo cual hace que percibamos al tiempo como un proceso constante e infinito. Como consecuencia de esto, el relato de la obra no se caracteriza por tener una narrativa literaria como la comprendemos convencionalmente (de menos a más, concluyendo en un clímax) sino por dejar suspendido en el tiempo de la historia, una parte del mensaje, un dato.

Inscrito en dicho paradigma, podemos observar que se desprenden dos grandes y esenciales modelos de construcción en los cuales se inserta la obra *Stare*. Primero, cumpliendo un rol primordial y jerárquico, tenemos la problemática del relato –o en su defecto el *relato paradigmático*– puesto que la obra tiene su raíz reflexiva en la concepción teórica del relato. Como segundo modelo –y en este caso subsumido a la problemática del relato– desarrollaremos la utilización de la “imagen” como instrumento visual articulado por el factor “tiempo”.

3.1- El no relato o *relato paradigmático*

[...]Decidí un retrato de busto y un modo de representación que pudiera ser lo más neutral posible para un primer plano del rostro de un modelo, mientras que al mismo tiempo evadiera cualquier interpretación psicológica.⁶

Thomas Ruff

⁶ Esta frase es un extracto de una entrevista realizada por Susanne Lange al fotógrafo Thomas Ruff, a propósito de la serie de *Portraits*. Acuña esta cita porque considero que manifiesta y sintetiza, para efectos prácticos en la realización de su trabajo, mis intereses personales, tanto en la construcción y desarrollo reflexivo de la problemática principal de la obra. Ver Michael Fried, *Why Photography matters as art as never before*, Editorial Yale University, Londres, (2009). Pág. 134.

Primeramente analizaremos brevemente la problemática del relato en la obra *Stare*. Tratándose de una instalación, constituida en una parte por un conjunto de filmaciones (grabación o registro de video) que presentan imágenes en tiempo real, es absolutamente legítimo preguntarse: ¿Acaso acontece en esta experiencia visual un relato? Puesto que esta problemática es un eje articulador de la obra, creo muy necesario comenzar tratando este punto. Antes, debo señalar al lector que el término concepto “relato” posee obviamente muchas aristas y derivaciones que no siempre se asocian a los asuntos de mi interés; de este modo, las implicancias altamente específicas del relato con la semiótica o la lingüística no se asumen directamente vinculadas con la obra, asunto por el cual, solo abordaré el problema en lo referido al vínculo entre relato y narración.

Es pertinente hacer presente que la construcción de la obra que genera este documento tiene como base algunos principios arraigados a la disciplina pictórica, o mejor dicho a la creación y manipulación de imágenes desde la bidimensionalidad de la pintura, es por esto que los contenidos del texto están constantemente dialogando con problemáticas formales e históricas, que podemos asociar a dicha disciplina (tal como revisaré en la página 17), como la fotografía y el video.

Sin embargo, y para contextualizar la discusión sobre el relato, debemos primero cuestionarnos qué entendemos por “relato”. Para esto, hago uso de la definición propuesta por Forradelas y Marchese puesto que el significado de relato, en algunos casos, está erróneamente categorizado y definido como equivalente con la “narración”, como otro término similar.

La lingüística sobre esta materia sostiene que “relato” y “narración” se definen por:

Relato: El relato en sentido técnico, se crea por la separación entre destinatario y la historia. Aquel no puede conocerla más que por medio de un narrador (el autor o el narratorio) y una narración (el acto de narrar), que convierte la fábula en trama. Para obviar la distancia entre historia y destinatario -distancia casi siempre

*temporal- el relato recurre a la descripción, al diálogo, al monólogo interior.*⁷

*Narración: en los modernos análisis de la narrativa, el concepto de narración se ha extendido desde el significado genérico de “relato” o de “historia narrada” hasta asumir una dimensión más específica y técnica. Para Genette, la narración es el hecho de narrar en sí mismo, es decir, el acto de enunciación narrativa que produce el relato*⁸.

Teniendo en cuenta todos estos antecedentes, podemos aplicarlos –o en su defecto descartarlos– a la problemática del *no-relato*. Ahora bien, si rescatamos lo esencial de las definiciones anteriores, deducimos claramente que en *Stare* no estamos frente a un relato narrativo, puesto que éste está compuesto por uno o más hechos, acciones y/o acontecimientos concadenados y sucesivos entre sí, que están en una función enunciativa de una historia. Pero sí se puede afirmar que es un relato propiamente tal.

El relato que se propone se sintetiza a una categoría semántica pura, ya que para el modelo teórico que trato de construir, la imagen-relato carece de descripciones y acciones, tanto espaciales como temporales, y a causa de esto, tampoco apunta a una progresión dramática. Relato entonces es igual a: descripción más narración.

Recordemos –y para complementar la definición de relato– que para que exista un relato debe haber necesariamente una *acción*, (o una suma de acciones) según lo expuesto por José García Landa:

[...] La acción está implícita en el relato, es una abstracción y siempre es percibida (o inventada) y contada por alguien.

[...] El relato no es la acción, a pesar de contener únicamente acción. Es un signo (o representación) de la acción, y las relaciones

⁷ Ver Forradelas, J. y Marchese, A. Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria. Barcelona. Ariel, 1991. Pág. 346.

⁸ Ibid., p. 276.

*entre los elementos de su estructura lo distinguen de la acción, aunque los elementos en sí sean los mismos.*⁹

Con este enunciado ya podemos declarar y concluir que como estructura lineal de relato –en mi propuesta visual– sucede “algo” mínimo o poco relevante como evento significativo, tanto es así, que no perturba la continuidad del tiempo hacia un paroxismo o un clímax.

Dicho esto, la información propia de un “relato” propiamente tal, pasa a ser tan reducida que se aproxima a un nivel cero, por lo tanto podríamos establecer un no-relato. Pero entonces ¿Qué relato es?. La propuesta más acertada para una nueva definición de la problemática de la obra es, entonces, un *relato paradigmático*.

Paradigma: En la lingüística moderna el paradigma es el conjunto de unidades que mantienen entre sí una relación virtual de sustituibilidad. Estas relaciones lo son in absentia, es decir, potenciales¹⁰, mientras que las sintagmáticas¹¹ lo son in praesentia¹².

Añado el término “paradigmático” puesto que el nuevo relato que se propone, no obedece a lo que convencionalmente se conoce, o reconoce, como “relato”, las unidades no se relacionan en presencia. Dicho de otra manera, el sentido del relato aquí rompe –o entra en crisis– con la cadena o estructura sintagmática (de un silogismo) con la que se alude habitualmente al relato.

⁹ García, J. *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. [en línea], [consulta: 08 de Diciembre, 2012]. Capítulo 2. *Relato*. Disponible en Web:

http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/ard/

¹⁰ El subrayado de “potenciales” es personal, y lo destaco puesto que, para el *relato paradigmático* que propongo, el hecho que sean potencialmente in absentia es la base que se constituye para que tenga el carácter de significado vacío y, en consecuencia, potencialmente sustituible.

¹¹ A modo explicativo es necesario exponer la definición y comparación con la pragmática. Pragmática se define como *la rama de la semiótica y en general de la lingüística y de la teoría de la comunicación que trata del uso de los mensajes en relación con los factores comunicativos, con la situación, con las necesidades y miras de los participantes, con los papeles, con las presuposiciones, etc. se denomina competencia pragmática a la capacidad de producir y/o interpretar los hechos de la lengua adecuados en una situación comunicativa específica*. Ver Forradelas, J. y Marchese, Op. Cit., pág. 327.

¹² Forradelas, J. y Marchese, Op. Cit., pág. 306.

Sin embargo, para el *relato paradigmático*, el hecho de que no exista un relato propiamente tal, no significa necesariamente que carezca de significado o de un mensaje. La supresión del relato elimina de cierta manera la comunicación efectiva del mensaje, pero es imposible desligarlo de sus significantes. Yves Klein con la obra *Azul Monocromo*, es, probablemente, uno de los ejemplos más adecuados para este enunciado. Si observamos este ejemplo (ver lámina N° 6), no vemos más que un rectángulo vertical de color azul, pero es en ésta mínima cantidad de datos en la imagen donde reside la importancia del *relato paradigmático*, en que *in absentia* de elementos, la obra queda a un nivel “inconcluso”, obligando al espectador que su nivel de conceptualización basado en su imaginación o experiencia, interprete, o mejor dicho complete, la obra, es decir, la obra posee datos *potencialmente* sustituibles.

Lámina N° 6



Yves Klein, *Azul Monocromo*, Pigmento seco en resina sintética sobre tela, 1960.

Contrariamente al postulado anterior, Flora Davis en su libro *La Comunicación no Verbal*¹³ concluye que todo contiene y comunica “algo”. No obstante cabe mencionar que en el caso de Davis, una de las bases primordiales para poder comunicar se refiere a cuatro rasgos de los elementos: la ubicación, contexto, lugar y características. Por ejemplo: una pelota inmóvil sobre el pasto, puede dar las características de un lugar, hora del día, cantidad de uso, utilizado por un hombre o una mujer, etc., y así sucesivamente

¹³ Ver Davis, F. *La Comunicación no Verbal*, Editorial Alianza, Madrid, 1984.

podemos crear un relato, sea éste real o no, pero un relato al fin y eventualmente estaríamos comunicando un suceso o hecho.

Es preciso afirmar, ahora, que la perspectiva desde donde se aborda y constituye la problemática, y en consecuencia la obra, teniendo en cuenta la reflexión de los dos polos anteriores, es desde la concepción del *relato paradigmático*. Es decir, el “relato” en la imagen se analizará a partir solo de sus elementos significantes puesto que evidente e indudablemente no se estructura a partir de una narrativa literal o diegética¹⁴.

A este punto, abro un breve paréntesis al margen del tema central, pues habiendo derivado desde la disciplina pictórica y formado académicamente como pintor antes que fotógrafo o videasta, considero apropiado hacer hincapié en la diferencia entre la idea de *relato paradigmático* que he elaborado hasta ahora, que se contrapone a una figura retórica denominada “instante pregnante” (propia del lenguaje pictórico). Aunque en la actualidad el video y la pintura pudieran parecer recursos muy disímiles, he considerado desde el inicio de este proyecto, la filiación y tal vez la deuda o herencia de la fotografía a la pintura y la subsecuente invención del cine y el vídeo. Jaques Aumont en *El Ojo Interminable*¹⁵ menciona, en diversas ocasiones, la relación del relato – pictórico– con el “instante pregnante”, en cuanto a que ya desde el Impresionismo¹⁶ (pintura en primera instancia y luego la fotografía y cine), hay un intento por desvincular la problemática del relato de la anécdota, ya que ésta limita al relato a un solo acontecimiento y que en consecuencia pueda significar un cierto hermetismo unidireccional en el mensaje, es por ello que los artistas se basan en recursos pictóricos (mancha, materia, color, etc.) para re-direccionar el discurso que proponen, en cuanto a la concepción de la imagen y referente; los recursos pictóricos aportan significados más allá del tema.

¹⁴ Diégesis: en Aristóteles es el relato puro, transmitido por el narrador, mientras que la mimesis es el relato recitado por los personajes. En la acepción actual la diégesis es historia, el conjunto de acontecimientos narrados en el relato: si se quiere, el contenido de un relato frente al significante de la narración, al reordenar la narración en una serie de núcleos constitutivos que siguen una sucesión lógico-cronológica, la diégesis deja entrever, en la operación crítica, la llamada fabula, el modelo funcional del relato. Ver Forradelas, J. y Marchese, Op. Cit., pág. 102

¹⁵ Ver Aumont, J. *El Ojo Interminable*, Editorial Paidós, Barcelona, 1997.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 34.

Sin embargo, haciendo una pausa con Aumont, la estructura del “instante pregnante” no siempre obedece a la *expectativa* evidente y obvia de la linealidad del relato. Es decir, por medio de la elección de “cierto” instante, el clímax o la acción concluyente puede tener un final inesperado o mejor dicho *potencialmente sustituible* por el espectador. Podemos ver este “otro” tipo de pregnancia de la acción en la obra pictórica barroca *El Cerrojo* de Fragonard (Ver lámina N° 7).

Lámina N° 7



J.H. Fragonard, *El Cerrojo*, óleo sobre tela, 1778.

En este ejemplo observamos que la acción del protagonista es ambigua, puesto que los elementos compositivos en la construcción pictórica, el “instante” está ajustado con tal precisión –bordeando la toma instantánea fotográfica moderna– que la expectativa sobre lo que está o hará el sujeto no lo podemos definir o establecer como una intención concreta, y por ende no podemos deducir cabal y completamente el significado o a “qué” se refiere la pintura.

A diferencia del corpus reflexivo que propongo, el momento pregnante del relato según Aumont no existe, puesto que la estrategia de construir, además, una problemática visual que no comienza ni termina en un momento determinado, supone un tiempo continuo e infinito sin eventos significativos que perturben la linealidad del transcurso del tiempo. Y en consecuencia, se anula la anécdota o clímax en la obra, es decir, el objetivo del *relato paradigmático* apunta a una sucesión de instantes que no se configuran como

un relato literario¹⁷. Por lo tanto podemos concluir que la noción del instante pregnante de Aumont no se aplica en ninguna obra con características de *relato paradigmático*.

Con lo mencionado anteriormente evidenciamos que el relato propiamente tal está fundado por la cantidad de acciones o sucesos en un período de tiempo. Pero, además, podemos identificarlo en cuanto a la cantidad de elementos insertos en la imagen.

El postulado que hace mención Joaquín Cociña¹⁸ plantea que todo objeto o cosa adquiere sentido en cuanto al contexto y su relación con el espacio que esté inmerso. Entonces a través de esto podemos darle una “historia” a cada cosa y por ende una narración. Cociña desarrolla en profundidad esta idea haciendo la analogía directa con la concepción de la “escenografía”¹⁹ y la creación de un nuevo significado del objeto. Bueno, está demás mencionar el ejemplo clásico del *ready-made* de Marcel Duchamp y como fue uno de los pioneros en postular que cada objeto cambia según su contexto²⁰.

La concepción de escenografía o escena propuesto anteriormente por Cociña, entra en diálogo directo con Aumont, puesto que ambos mencionan la idea del espacio “virtual” creado en la imagen²¹, y su estrecha relación que hay con la pintura –y en consecuencia con el relato– sobre todo al proponer estrategias propiamente pictóricas que articulan por ejemplo, la figura(s) con el fondo, la atmósfera, incluso recursos formales de la escena. Bajo este prisma, lo descriptivo y cualitativo del “lugar” en el que *sucedan* las acciones, también comunican datos que aportan a construir un relato.

Existen formas de anular o disminuir el impacto de un relato en la imagen. Un caso es la obra del artista alemán Thomas Ruff (1958). Dicho fotógrafo

¹⁷ Como mencione en la introducción, el vínculo reflexivo que propongo para la problemática del relato, tiene como apoyo, o ejes transversales que circundan la problemática, a los principios constructivos de la pintura. De manera similar a las reflexiones personales, Aumont también se respalda y compara al “momento pregnante” del relato con algunas raíces en la pintura, como los paisajes de Turner, entre otros.

¹⁸ Ver Cociña, J. *Demarcación de un criterio de representación: desarticulación de un relato aparente, construcción de una apariencia*, Profesor Guía: Ignacio Villegas Vergara, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Artes, 2001.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 26.

²⁰ Es pertinente aclarar que no profundizaremos en este caso en particular, puesto que no es el propósito ni el fin de este ensayo, ya que ha sido, a lo largo de la historia del arte contemporáneo, un tema bastante recurrente, analizado y tratado por otros autores.

²¹ Aumont, J. *Op. Cit.*, pág. 105.

procede a hacer uso de ésta estrategia de dos formas: la primera es la incorporación de un fondo blanco o monocromático. Y segundo, es la ausencia de expresión facial en los sujetos fotografiados, como la que convencionalmente se estipula en las fotografías de pasaporte. Esta estrategia funciona de forma sustractiva, puesto que adquiere una “anulación”, o disminución del relato, por el carácter espacial en que se encuentra el objeto o sujeto. El corpus de obra *Portrait* (1991) de Ruff fue uno de los pioneros en utilizar este recurso con personas, desde la temática del retrato en las artes visuales sumado a un formato monumental, ya que pretende direccionar y obligar al espectador en poner énfasis solo en la figura y en que éste (el sujeto) no comunica absolutamente nada más allá de la propia fotografía (Ver lámina N° 8).

Lámina N° 8



Thomas Ruff, *Portrait* (serie *Ojos Azules*), impresión en color cromogénico, 1991.

Ya teniendo como antecedente esta propuesta, es interesante establecer un lazo con otro artista que fusiona y comprende, ahora cruzado hacia la pintura, la idea de sintetizar el relato. El artista al cual me refiero es el valenciano José Saborit (1960) y específicamente su muestra *Más al Sur*. En dicha exposición, Saborit reflexiona en cuanto al potencial que ofrece la imagen (bidimensional) cuando se acortan y reducen los elementos visuales, retóricos, e incluso narrativos al momento procesual de la construcción de la imagen.

[...] de algún modo la pintura muestra los lugares donde transcurre lo que las acciones que la poesía recoge. Eso es muy lógico porque la pintura que yo pretendo, o deseo hacer, no es narrativa, sino que es más bien contemplativa mientras que la poesía tiene más que ver con la temporalidad de una duración y de un sucederse, la pintura es más, digamos, más simultánea.²²

El extracto anterior es interesante de analizar –y bastante pertinente por lo demás– puesto que se ajusta y conjuga con la problemática del relato que circunda y genera mi obra, sobre todo porque el mismo Saborit menciona –teniendo siempre en cuenta que habla desde su pintura– *no es narrativa, sino más bien contemplativa*. Con esta afirmación, podemos desplazar y deducir que para el *relato paradigmático*, al ser contemplativo, está constantemente retroalimentándose de sí mismo. Puesto que al no haber un ciclo narrativo (de un comienzo a un final) acude a la auto-referencialidad para constituirse como relato.

Retomando algunas de las conclusiones de Cociña quisiera referirme a unas definiciones, que puedo apropiármelas y porque no, a cuestionarlas también, a propósito de la desarticulación del relato revisado anteriormente por Saborit. Estas son: *el punto muerto de significado y/o el sentido de vacío*²³. Es preciso afirmar que el nexos que propongo entre ambos no es por proximidad o similitud, sino más bien porque los dos tienen como arraigo reflexivo al relato desde la bidimensionalidad.

No obstante, Cociña, afirma que existe la posibilidad de llegar al límite de la obra, hasta un punto muerto de significado o un sentido de vacío, pero este término lo aplica solo desde la (des)espacialidad en el tratamiento de la anécdota contenida en la imagen. Sin embargo, es erróneo deducir que la obra pierda significado –y en consecuencia de significantes– solo por carecer de un espacio, puesto que aún así también es posible crear un relato desde los elementos, sean estos yuxtapuestos, o por cercanía en la superficie²⁴. El

²² Saborit, J. *Más al Sur* [en línea], [Consulta:14 de Junio, 2012]. Disponible en Web:

http://www.youtube.com/watch?v=tJ-gBmeE_gw

²³ Cociña, J. Op. Cit., pág. 39.

²⁴ Esta afirmación está basada en el principio renacentista de la perspectiva. Por ejemplo si tenemos un dibujo de un cuadrado rojo en un plano y otro azul en el mismo plano, pero de menor dimensión, podemos

ejemplo más apropiado para esta situación, es el modelo de construcción del *collage*. Puesto que a través de la unión, o cercanía física, de diversos fragmentos o dispositivos disociados, por el solo hecho de estar en un mismo soporte, el espectador construye un relato o mensaje.

Lo que sucede aquí, no es que haya un punto muerto de significado –de lo contrario no existiría la obra– sino un punto muerto de los datos dependientes y/o conexión entre los elementos visuales constituyentes de la obra. Bajo estas circunstancias es donde hago el vínculo con las declaraciones de Saborit, puesto que las pinturas *no son narrativas sino más bien contemplativas*, pues si bien no comunican nada en especial, sí se articulan por sus significantes: la utilización y selección cromática de los pigmentos blancos, líneas del horizonte, el montaje, etc. Todos los recursos que son parte del tratado formal, ahora se transforman en significantes.

3.1.1.- El *relato paradigmático* en la imagen-tiempo.

[...] *Es la cualidad propia de todo cuerpo que gira sobre sí mismo hasta la pérdida de sentido y que resplandece entonces en su forma pura y vacía.*²⁵

Jean Baudrillard

Con las reflexiones teóricas anteriormente revisadas sobre el *relato paradigmático*, advertimos entonces una constante que siempre estará presente –en mayor o menor medida– con este tipo de relato. La constante a la que nos referimos es el encuentro con el elemento “tiempo”.

interpretar ópticamente que el cuadrado azul está más lejos. Con este ejemplo no existe un espacio real concreto aparente que contenga a los cuadrados, pero si deducimos la lejanía o cercanía entre uno y otro; y por ende, un espacio.

²⁵ Ver Baudrillard, J. *Las estrategias fatales*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.

Desde el inicio sobre la conformación de obra, ésta siempre se concibió como una operación categorizada como una imagen que transcurre en un tiempo, sea este fijo o en movimiento, pero en un tiempo particular al fin.

La incursión e inserción del tiempo en el *relato paradigmático* es crucial para que se consolide categóricamente como “paradigmático”, puesto que si observamos la definición de *tiempo* como un elemento que mide cuánticamente los instantes en el (o los) acontecimiento(s) (respondan a un orden o no), éste provoca que la percepción de los instantes sean cíclicos, infinitos e imperceptibles en la estructura sintagmática y coherente del relato y por ende, paradigmático.

Anunciando la importancia del tiempo en el *relato paradigmático* quisiera referirme entonces a la cohesión que existe con la imagen. Para ésto me he basado mayormente en dos textos que de alguna manera relacionan la imagen con el tiempo. No obstante es preciso apuntar que están constantemente dialogando con la invención del cine como punto de partida a la cohesión sobre en la imagen-tiempo. Estos documentos son: *La Imagen-Tiempo* de Gilles Deleuze²⁶ y, mencionado anteriormente, *El Ojo Interminable* de J. Aumont.

A modo general, ambos textos discuten y plantean los cambios que ha sufrido la cinematografía moderna y contemporánea, a propósito de los variados modos de ver y contar un relato –o narrativa– en pos de la potencialidad del tiempo. Pero particularmente nos detendremos en un nicho en común que ambos autores relativizan con respecto a las nociones de la temporalidad y durabilidad que propone la experiencia cinematográfica. El montaje fílmico como una de las estrategias y formas de estructurar –y porque no– desestructurar también un relato, indudablemente evidencia desde su propia naturaleza “manipulable” una suerte de *edición* del tiempo. Claro está, que en su función ilusoria sobre la temporalidad y duración de los instantes, tiene una directa relación con el aspecto técnico desde el cual se concibe.

Como un ejemplo simple y sencillo, imaginemos una primera escena sobre un amanecer e inmediatamente después otra sobre el atardecer. Este

²⁶ Ver Deleuze, G. *La Imagen-Tiempo*, Editorial Paidós, Barcelona, 1986.

simple montaje de dos escenas distintas ya nos propone el salto temporal de un día en cuestión, a pesar de no ser netamente experiencial o presencial, pero si artificialmente construido y en consecuencia codificado como un lapso temporal.

No obstante, una vez hecha esta distinción, el montaje cinematográfico supone además un “movimiento ilusorio” en la imagen y en consecuencia una acción, como menciona Peter Bürger –a propósito del ejemplo de *El acorazado de Potemkin* de Eisenstein– el montaje nos hace “creer” que los objetos producen una movilidad orgánica y continua, cuando en la realidad técnica-fílmica no existe tal organicidad. Es, entonces, que *el cine se basa, como sabemos, en el encadenamiento de imágenes fotográficas que producen impresión de movimiento por la velocidad con que se suceden ante nuestra vista*²⁷.

Desde el propio montaje, orden y conjunto de las imágenes – específicamente los fotogramas– que podemos establecer un tiempo en la imagen. Según el anunciado de Deleuze: *el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen “del” tiempo*²⁸. Ahora bien, tal como las imágenes proponen un orden y disposición en el espacio a través del montaje, de igual manera los principios revisados sobre el relato y narración, podemos incluirlos también en una estructura gramatical sintagmática o paradigmática. Según lo que plantea Deleuze a propósito de la narración fílmica (cine), mientras más sintagmática, más narrativa será la estructura de la imagen-tiempo, pero por el contrario si dicha estructura contiene más elementos paradigmáticos se denominará a ésta como *disnarrativa* cinematográfica²⁹.

Aumont quizás desde un piso más concreto, direcciona la importancia del tiempo como una experiencia sujeta al espectador, en que el tiempo –medido por un sujeto– es una construcción intelectual exclusivamente del hombre, que está al servicio de los sentidos, a propósito de la siguiente cita que formula J.L. Chéfer: *La única experiencia en la que el tiempo se me da como una*

²⁷ Ver Bürger, P. *Teoría de la Vanguardia*, Editorial Península, Barcelona, 2000. Pág. 137.

²⁸ Deleuze, G. Op. Cit., pág. 56.

²⁹ Ibid., pág. 45.

*percepción*³⁰. A partir de ésto, entonces, se pueden concluir dos cosas. Primero que el tiempo está catalogado como una “experiencia”, es decir un evento que solo se puede comprobar por medio de la participación, y segundo, que a través del montaje, transcurso y observación de las imágenes, es que nosotros nos volvemos conscientes de que *sucede* un tiempo en particular.

Me parece pertinente exponer una obra que pone en crisis la propia concepción del montaje narrativo técnico-instrumental a propósito de la ilusión de continuidad temporal en la imagen-tiempo. La obra fílmica francesa *La Jetée* de Chris Marker (Ver lámina N° 9) a comienzos de la década de los sesenta es un ejemplo vanguardista sobre la deconstrucción narrativa cinematográfica por medio del montaje y la imagen fija. Dicha obra se compone, básicamente, de una secuencia ordenada de fotografías que posteriormente se convierten en fotogramas, constituyéndose técnicamente como un diaporama. Pero no es sino que por medio de estrategias sintagmáticas del lenguaje oral –que está incorporado en el mismo film como una voz en *off*– que el espectador puede concadenar e hilar cada uno de los fotogramas, generando virtualmente una historia coherente entre cada una de las partes en relación al todo del film.

Lámina N° 9



Chris Marker, *La Jetée*, 1962

A partir de la estructura narrativa-temporal que propone Marker, se pueden aislar tres cualidades, ya sea en presencia o ausencia, con respecto a la concepción de la imagen-tiempo, éstas son: la duración, el movimiento y la secuencia.

³⁰ Aumont, J. Op. Cit., pág. 47

- *Duración*

Según Henri Bergson³¹ (autor citado por Aumont y Deleuze) se puede definir a la duración como:

[...] *Una sucesión de cambios cualitativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin ninguna tendencia a exteriorizarse los unos en relación con los otros, sin ningún parentesco con el número: ésta sería la heterogeneidad pura.*³²

Bergson en el desarrollo de su carrera como filósofo ha intentado exponer la importancia que tiene “el tiempo”, no solo como una situación abstracta o metafísica casi intangible, sino más bien como se ha logrado demostrar las múltiples formas que puede adoptar el tiempo para las sujetos, sobre todo lo que respecta la percepción y el peso subjetivo e individual que le atribuye cada persona a lo largo de su vida. Para comprender de una forma más clara y precisa esta situación referente a la duración, creo apropiado contraponer a dos artistas contemporáneos que trabajan, ambos desde el video y por supuesto problematizando el factor tiempo, pero desde dos plataformas conceptuales distintas. Primero la obra del vietnamita Jun Nguyen-Hatsushiba *Memorial Projects* (2003) y por otro lado *24 Hour Psycho* (1993) del escocés Douglas Gordon.

Es interesante el contraste, pero no entendido como dimensiones totalmente opuestas, sino sobre la asociación que se genera de estos dos artistas, puesto que trabajan con lo relativo y subjetivo que puede llegar a ser el tiempo. Claro está que desde el punto de vista en que Hatsushiba aborda la duración del tiempo tiene mucho más que ver con una situación enfocada y dirigida a la construcción de la escena, en que todo está realizado y planificado desde la naturaleza de la acción (lentitud y dificultad de desplazarse bajo el agua) de los personajes. En cambio Gordon problematiza la duración del tiempo desde una postura más técnica, transformando los veinticuatro cuadros por segundo (los cuales una persona está acostumbrada a observar en una película convencional) del film *Psycho* de A. Hitchcock en dos cuadros por

³¹ Ver Bergson, H. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la Conciencia*, Editorial Claudio García y Cía. Montevideo, 1944.

³² *Ibid.*, pág. 186.

segundo, provocando que el movimiento de los personajes y secuencia de las escenas sean interrumpidas, lentas e intermitentes dando como resultado que la película original *Psycho* dure aproximadamente veinticuatro horas seguidas.

En ambos casos, la percepción sobre la velocidad de duración y los movimientos *aberrantes*³³ se reducen notoriamente de “lo normal” e intensifican el argumento “contemplativo” –según lo afirmado por Saborit anteriormente– de las imágenes. En consecuencia, las imágenes al ser evidentemente contemplativas generan que la expectativa que producen los personajes sea deducible o mínima.

Una vez asumida la posición de que el sujeto/espectador se enfrentará visualmente a la experiencia sobre la duración y a una observación de la imagen durante un largo período de tiempo (contemplación), los artistas que manejan este aspecto temporal del video priorizan una constante y permanente preocupación que tiene que ver con el tratamiento superficial de la imagen.

Tal como comenta Françoise Parfait a propósito de la obra de David Claerbout: [...] *La aparente inmovilidad de los protagonistas, la duración de la toma entrega al video un carácter fotográfico*³⁴. De manera similar que lo que se propone con *Stare*, en la obra de Claerbout hay una insistencia por la extrema lentitud de las imágenes, lo que requiere y obliga que la pulcritud de cada imagen debe estar completamente resuelta en términos formales como la composición, gama cromática, luz, etc., al igual que en una imagen fija (como una pintura o fotografía), y de esta manera la cohesión entre imagen/superficie y tiempo/duración entran en un recíproco contacto.

- *Movimiento y Secuencia*

El movimiento en la imagen-tiempo, a modo general, se refiere a la ilusión –producida por el montaje– de que sucede un cambio, por mínimo que éste sea, de un estado a otro. Recordemos nuevamente el ejemplo que nos

³³ Término citado por Deleuze que implica un cambio absoluto en algo. Define al movimiento aberrante o anormal como el movimiento que perturba y se escapa del centro (normalidad y equilibrio) que contiene cada cosa. Ver Deleuze, G. *La Imagen-Tiempo*, pág. 56-58.

³⁴ La frase citada, originalmente está escrita de la siguiente manera: [...] *The apparent immobility of the protagonist, the duration of the shot give the video a photographic character*. Ver Parfait, Françoise, en Pontbriand, Chantal, ed., *Mutations, Perspectives on photography*, Paris Photo, Luma Foundation, Steidl, Paris, 2011, p. 191.

menciona Bürger sobre *El Acorazado de Potemkin*. En dicho film, se nos muestra una escena con tres estatuas de leones en piedra (Ver lámina N° 10), que entre una toma y otra se nos hace creer, a simple vista, que los leones cobraran vida poniéndose de pie. Con este ejemplo se revela que para que exista la sensación de movimiento debe haber un antes y un después, para que finalmente el espectador codifique el conjunto de tomas y las comprenda como un movimiento orgánico y verídico. Este antes y después puede ser muy sutil, como algún cambio cromático o de luz, o si lo lleváramos al otro extremo puede ser algo más abrupto en el cambio de posición o perspectiva de alguna cosa u objeto, como el ejemplo de los leones.

Lámina N° 10



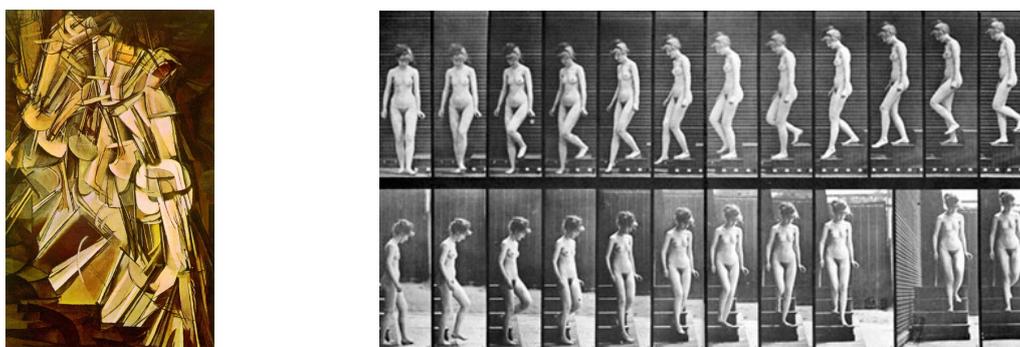
Sergei M. Eisenstein, *El Acorazado de Potemkin*, 1925.

Ante ésto la complejidad temporal se divide en tres etapas claves para la asociación con el movimiento: el pasado, presente y futuro. O bien: *lo anterior* y *lo posterior*³⁵. Estas etapas, cualquiera que ésta sea, deben funcionar simultáneamente retroalimentándose, de lo contrario la sensación ilusoria del movimiento no sería efectiva. Sin embargo, y a propósito de ésto, en las obras del mencionado David Claerbout, se produce una sensación temporal curiosa e inquietante, puesto que la manipulación realizada digitalmente sobre el pasado, presente y futuro, presenta una suerte de “perdida” o desvío perceptivo sobre la noción real del tiempo en sí mismo, generada principalmente por la sutileza y suavidad con que se manejan los cambios del tiempo presente y estados de los personajes.

³⁵ Esta diferencia ontológica sobre la definición temporal de un “suceso” se la atribuiremos a los postulados del filósofo J.M.E. McTaggart a propósito del análisis sobre “presente”. Ver Aróstegui, J. *La historia vivida, sobre la historia del presente*, Editorial Alianza, Madrid, 2004. Pág. 79.

Hay que recordar que esta cualidad sobre el movimiento alude directamente a la herencia pictórica y fotográfica, que durante un largo período intento plasmar el movimiento en la imagen. Con respecto a esto, para entender el tratamiento del movimiento en la imagen, se hace bastante apropiado mencionar los numerosos estudios fotográficos de E. Muybridge y el *Desnudo bajando la Escalera* de Marcel Duchamp (Ver lámina N° 11).

Lámina N° 11



(Izquierda) Marcel Duchamp, *Desnudo bajando la Escalera N° 2*, óleo sobre tela, 1912.

(Derecha) Eadweard Muybridge, *Desnudo bajando la Escalera*, fotografía, 1887.

Una vez observados estos dos ejemplos me parece clave que reflexionemos sobre la idea de *secuencia* que aparece en la imagen. Cronológicamente Muybridge, anterior por veinte años a Duchamp, nos muestra un conjunto de tomas fotográficas sobre una modelo desnuda, las cuales responden a un orden y ritmo en el movimiento corporal que hace ésta al bajar una escalera. Es a través de la articulación de recursos fotográficos como la instantaneidad mecánica de la cámara, que se nos propone una secuencia en el movimiento del sujeto. En el caso del *Desnudo bajando la Escalera N°2* está clara la intención por superponer y mezclar el movimiento en una sola superficie, provocando que de alguna manera el espectador pueda ver de forma inmediata³⁶ el movimiento y deconstrucción de la figura.

³⁶ No sería iluso pensar la probabilidad de que Duchamp haya tenido como fuente de referencia las fotografías de Muybridge para crear este tipo de trabajo, puesto que en los bocetos y estudios para dicha pintura se ve un esfuerzo por fijar la secuencialidad del movimiento.

Posteriormente, la operación que hace la imagen-tiempo (cine) –con el objetivo de producir la organicidad del movimiento– es incorporar la velocidad y la secuencia de movimientos entre una toma y otra. Ya no se muestra el conjunto fotográfico total, sino que, esta vez, la veremos también de manera ordenada, pero una después de otra en forma de *edición*.

A propósito de este punto es interesante observar el profundo diálogo con lo que viene a ser la construcción y aplicación en la obra *Stare* –y posteriormente del *relato paradigmático*³⁷ en la imagen-tiempo– puesto que el tiempo en *Stare*, caracterizándose por ser cíclico e infinito nos advierte una suerte de “pérdida de sentido”, a propósito de la forma *éxtasis* (ver página 46) de Baudrillard. No es casual que frente a este “vacío” temporal, que la imagen dialoga constantemente con el tiempo, puesto que si estuviésemos frente a un tiempo determinado y reconocido, en que hay un inicio y un fin, el *relato paradigmático* no tendría validez, sería inconsistente desde su propia naturaleza semántica. Sin embargo, la forma *éxtasis* denuncia un estado temporal que quiebra y pone en crisis la narrativa cinematográfica convencional, sumergiéndola en una constante reactualización de instantes, un *permanente presente*.

³⁷ Ahora, no hay que olvidar que lo propuesto por Deleuze y Aumont tiene su base en la obra fílmica, por lo que hay conceptos asociados que se aplican exclusivamente a la disciplina del séptimo arte.

4.- Análisis de obra

El análisis de obra estará referido a *Stare*, elaborada en los años 2012 y 2013.

Como mencioné en la introducción de esta memoria, la obra *Stare* es una instalación. Dicha instalación es de carácter espacial, puesto que se constituye por dos nichos principales. Primero tenemos una serie de video-proyecciones situadas en un muro en forma horizontal. En cada una de las proyecciones nos encontramos con diversos retratos de seres humanos encuadrados en el busto (encuadre tipo fotográfico, incorporando el pecho y la cabeza) sobre un fondo blanco sin sombra proyectada. El punto de vista sobre el cual se aborda los retratos es desde un ángulo trasero, es decir vemos la nuca y la espalda de cada sujeto.

En un segundo nicho vemos un conjunto de objetos, similares a un plinto, cuya forma geométrica obedece al paralelepípedo. Todos los cuales están completamente pintados de color negro opaco. A diferencia del resto de sus caras laterales, en cada plinto tienen inscritas distintas citas o frases con letras brillantes de color negro en sus superficies.

En las páginas siguientes abordaré este análisis en tres secciones. Por una parte el retrato con un referente (los Becher), por otra parte el montaje, y finalmente me referiré al espectador.

4.1.- Procedimientos y estrategias visuales para el *relato paradigmático*: los Becher como referente y el retrato.

La producción y la elaboración de la obra *Stare*, técnicamente hablando, tiene sus bases en un sistema de producción similar al de una puesta en escena fotográfica. Esta puesta en escena se refiere a que todos los elementos constituyentes en la escena están controlados y deliberadamente planificados. Los “elementos constituyentes” los podemos clasificar en dos tipos. Por un lado están los elementos formales y por otro los iconográficos.

Dentro de los de tipo formal tenemos: el color del fondo, la iluminación, el punto de vista, la composición y la nitidez. Para los cuales los desarrollaremos a partir de un principio conceptual desarrollado alrededor de 1960 por Bernd e Hilla Becher denominado: “Neutralidad”.

Y en los de tipo iconográfico, nos enfocaremos exclusivamente en lo que “reconocemos” en la imagen, es decir a un sujeto. Dicho sujeto al estar tratado de una manera en particular, lo inscribiremos en la temática tradicional del “Retrato”, pero específicamente como un retrato andrógino³⁸.

4.1.1.- Herencia Becher

*Esa difusa pero constante luz bajo un cielo levemente nublado desprovisto de cualquier sombra, con todas las asociaciones emocionales que pudieran provocar, al mínimo.*³⁹

El criterio para la selección y aplicación del concepto de “neutralidad” está basado en que los Becher fueron los pioneros en demostrar, a través de la fotografía, una exhaustiva disciplina y metodología sistemática instrumental del medio fotográfico, en cuanto a la *forma* de captar y revelar al referente icónico y provocar con esto, un acercamiento a la concepción de “neutralidad”.

Lo que respecta a la herencia alemana de Bernd y Hilla Becher, quisiera detenerme y enfatizar específicamente en la estricta metodología de trabajo que utilizaron para crear sus proyectos fotográficos⁴⁰, y para los cuales –en dicha metodología– me he basado también en la construcción de escena de la obra *Stare*.

³⁸ Según definición de pág. 38.

³⁹ Fried, M. *Why Photography matters as art as never before*, pág. 305-306

⁴⁰ Preciso el término “proyecto” puesto que los Becher reparan en la minuciosidad y exactitud lumínica de cada foto, por ejemplo en la serie “Industrial Landscapes”, según registros, ese proyecto llevo varios años en concretarse, debido a que en cada fotografía ocupaban la misma luz natural. En consecuencia, en la práctica, salían a tomar fotografías cada cuatro meses por año.

Al comienzo de este capítulo, cité una frase del matrimonio Becher, la cual, en mi opinión, refleja de manera clara y sencilla mis intereses e inquietudes sobre la búsqueda de una atmósfera fotográfica en particular. Si pudiésemos categorizar sobre qué se asienta esta búsqueda, podríamos referirla como una suerte de “neutralidad” o lo más cercano a ella⁴¹.

Como menciona Chevrier⁴², quizás lo más apropiado para definir o clasificar a la obra de los Becher es, en parte por el antecedente de A. Sander⁴³, una forma de *descripción documental*. Esta *forma* de hacer fotografía radica básicamente en exponer a lo fotografiado ante una cierta “objetividad” visual. Es decir, la llamada “objetividad”, la caracterizaremos primero, por hacer uso de ciertas propiedades exclusivamente fotográficas como por ejemplo el enfoque y la nitidez con que se toma la fotografía; de esta manera, el nivel perceptivo del detalle e información descriptiva es mayor, adjudicándose un tópico de relevancia prioritaria en la imagen. En segundo lugar, está el espacio entre la figura y el fondo. En esta instancia se hace un intento por desprender a los objetos de sus contextos, sobre todo geográficos, para disminuir la información cualitativa del lugar al que pertenece. Si bien, en el caso de los Becher, las estructuras o arquitecturas industriales no se pueden mover o trasladar físicamente, se apoyan en recursos tanto espaciales/climáticos (el fondo con cielo nublado), como en otros de índole técnico-fotográficos. Como por ejemplo: el uso de andamiajes para fijar un punto de vista superior al de un humano. Además de un encuadre frontal, utilizando cámaras de gran formato y de esta manera restar o eliminar –no del todo– la profundidad de campo, provocando la disminución de información contextual de éstas. Y finalmente, como tercera característica está el recurso de la repetición y serialidad temática.

⁴¹ Si bien la escena artística contemporánea nos ha demostrado que no existe tal “neutralidad” absoluta, los Becher, nos dejaron un legado de diversas series temáticas, en su mayoría priorizando las estructuras arquitectónicas, que bordean o limitan con la “neutralidad”, o por lo menos lo que en su época se denominó como “neutral” u objetivo.

⁴² Chevrier, J. F. *La Fotografía entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación*, Editorial Gustavo Gili Barcelona, 2007.

⁴³ Según Chevrier, uno de los fotógrafos más influyentes en la obra de los Becher fue el alemán August Sander. Sander (1876-1964) en la época de la postguerra se dedicó a tomar fotografías de retratos, pero una de las características que rescataron e hicieron patente como un sello personal de los Becher, para posteriormente desplazarlas hacia el paisaje, fue la “frontalidad”.

En síntesis la llamada “neutralidad” en los Becher está fundada, en una parte, por la aplicación técnica del enfoque, nitidez, punto de vista frontal y central. Desde el montaje la serialidad. Por otra parte lo que concierne al referente real, vemos exclusivamente la elección y despersonalización de objetos o estructuras arquitectónicas, potenciándose, desde la toma fotográfica, un acercamiento por *descontextualizarlas* de su entorno, al tomarlas en medio de un fondo plano y homogéneo⁴⁴.

Haciendo hincapié en el término de “neutralidad”, me parece interesante observar como otros exponentes actuales replantean y reformulan la “neutralidad”⁴⁵, pero claramente sin el propósito de consolidar, concretar o demostrarla como algo factible o posible, sino más bien es la intención y actitud de aplicar ciertos recursos asociados a la “neutralidad”, como los recursos vistos en los Becher, entre otros, para la construcción de imágenes.

Con respecto a algunos exponentes que están ligados y/o hacen uso de metodologías y estrategias similares a Los Becher para construir un cierto tipo de *relato paradigmático*, tenemos por ejemplo al mencionado anteriormente Thomas Ruff con la serie *Portraits, Beach Portraits* de Rineke Dijkstra, los interiores de bibliotecas de Candida Hofer y Albretch Tubke con *Heads*, entre otros.

No obstante, si observamos y analizamos brevemente algunas de las obras de ellos, podemos comprender que el *relato paradigmático* se puede aplicar en obras de diversas temáticas, como paisajes, retratos y objetos. Es decir, el *relato paradigmático* no excluye ninguna temática, sino más bien está al servicio de la *forma* en que se construye, sea ésta, la temática o concepto.

Entonces por medio de las características del concepto de “neutralidad” fotográfica mencionadas anteriormente, que el *relato paradigmático* se articula para constituirse concretamente en la obra *Stare*. No obstante, y desde el

⁴⁴ A modo referencial, es apropiado mencionar que los Becher fueron profesores y tutores en la Academia de Artes en Düsseldorf de diversas generaciones posteriores de fotógrafos, entre ellos Thomas Ruff. Es por ello que, si observamos la similitud entre ambos estilos fotográficos son tan claros y evidentes, sobre todo en la forma de “retratar” tanto a personas como objetos.

⁴⁵ Sin embargo es necesario que para una correcta comprensión de éste, debemos tener presente que se originó en un ambiente artístico proveniente de la escena conceptual del siglo XX, por lo tanto hoy en día, en pleno siglo XXI, es altamente probable que tal concepto esté constantemente cuestionándose, e incluso refutándose, hasta el punto de negarlo completamente.

punto de vista inverso, la “neutralidad” fotográfica no significa necesariamente que contenga siempre un *relato paradigmático*, pero si puede estar incluido –el concepto de “neutralidad”– en este tipo de relato.

4.1.2.- El retrato

Para el siguiente acápite me referiré a la temática en la cual el *relato paradigmático* se constituye y concreta iconográficamente para la obra: El retrato.

Debido a que el tema del retrato y sus derivados han sido recurrentemente analizados y aplicados en diversas maneras a lo largo de la historia –no solo en la historia del arte– no desarrollaré cabalmente las generalidades, sino más bien profundizare la cohesión entre el retrato y el *relato paradigmático*.

Como sabemos –y para contextualizar un poco– el retrato ha sido un recurso temático bastante utilizado y complejizado por el hombre desde que comenzó a crear imágenes. Teniendo su origen en un plano general del cuerpo completo –desde las pinturas en cavernas hasta los desnudos tradicionales de hoy en día– el retrato, como tradicionalmente lo conocemos, es un encuadre del cuerpo, priorizando el busto y la cabeza. Acuñado principalmente para describir –y en algunos casos ornamentalizar al sujeto retratado– el retrato se complementó con objetos o bienes personales para demostrar riqueza y/o poderío, o en su defecto hasta simplemente caracterizarlo fisionómicamente y posteriormente reconocerlo en su pura identidad, como es el caso de la naciente disciplina de la criminología en el siglo XIX cuyo ejemplo emblemático es el “Sistema Bertillon”⁴⁶.

En este último aspecto, sobre la caracterización fisiognómica, el retrato contiene categóricamente tres aristas principales, desde la edad, género y

⁴⁶ El sistema Bertillon es una técnica de identidad, creado por Alphonse Bertillon en el año 1882. El cual consiste en un elaborado registro métrico de cualidades y rasgos fisionómicos de los seres humanos. El objetivo para dicho sistema se utilizó para reconocer y comparar los rasgos de criminales reincidentes en la sociedad en esos años. Desgraciadamente este sistema no logró su permanencia en el tiempo, puesto que fracasó al encontrarse con datos de dos sujetos que respondían al mismo registro métrico y desde entonces se consideró como una pseudociencia.

raza, entre otras, y estos a su vez producen sub-categorías aún más específicas, y en consecuencia más distintivas para cada sujeto, como corte de pelo, matices de la piel, tatuajes, etc. Pero es en ésta vasta observación fisiognómica donde se produce el engranaje con el relato paradigmático, puesto que para la correcta cohesión entre el *relato paradigmático* y el retrato, se requiere que todas estas diferencias se reduzcan a un nivel mínimo, o en su defecto, lo más cercano a la homogeneidad, y de esta manera suprimir la excepción.

Al forzar la homogenización entre los retratos, básicamente se hace un intento por eliminar las diferencias y construir un nuevo retrato, pero esta vez un retrato indefinido, es decir: un andrógino.

Antes de reflexionar sobre este tema, advierto que no es mi propósito cuestionar o enjuiciar al andrógino, sino plantear al sujeto “andrógino” como un cuerpo sin definición (yéndonos al otro extremo sobre la completitud del ser humano), y que de alguna manera, produce una “ambigüedad” y por ende una duda al servicio del *relato paradigmático*, y no desde la teoría de géneros.

Así, mi interés por desarrollar el tema del andrógino se hace coherente ante la propuesta del *relato paradigmático*, ya que, ahora, desde una situación netamente iconográfica, podemos vincularlo a la mencionada anteriormente *sustituibilidad*⁴⁷, pero en este caso en particular se apunta a que dicha sustituibilidad sea aplicado en un orden primordialmente de género. Es fundamental tener en cuenta que la jerarquía andrógina prioriza el género, pero esto no significa necesariamente que sea el único tópico sustituible para que se conjugue el *relato paradigmático* con el andrógino, pero si es importante declarar que es el más relevante, puesto que se atribuye al “andrógino” como una condición convencionalmente de identificación e indefinición sexual, más que de otro tipo, por ejemplo el de la edad o inclusive de raza, si tomamos en cuenta a la androginia como la unión de dos estados completamente opuestos.

La construcción del andrógino, inevitablemente nos lleva a recoger un antecedente anterior a los límites formales del retrato. Estos antecedentes se

⁴⁷ Ver pág. 15. Sobre la definición de paradigma.

manifiestan de distintas maneras, ya sea en la naturaleza física del hombre (observando las mutaciones en la anatomía del ser humano) como también en un aspecto socio-cultural (referido al travestismo o transformismo).

El andrógino, como la escritora Estrella de Diego nos propone y define, es:

[...] *Uno que contiene dos, más concretamente, al hombre (andro) y la mujer (gyne). [...] La idea de androginia se extiende en primer lugar, a todas las parejas de opuestos, esos conceptos polarizados que se atraen irremisiblemente y casi sin esperanza.*⁴⁸

Con esta definición sobre el andrógino, Estrella de Diego nos amplía el término más allá que exclusivamente la unión del hombre y la mujer en un solo cuerpo. Lo expande a tal nivel reflexivo, desde la creación del hombre según La Biblia (Adán y Eva) –revisando la teoría de que Dios es un andrógino, desmitificando el concepto de que El Creador es hombre– hasta dimensiones más filosóficas como “El Banquete” de Platón. Con solo mencionar estos dos ejemplos, ya obtenemos un vasto universo sobre las interpretaciones y presunciones sobre la creación del andrógino. Pero acerquémoslo a una situación más concreta.

Hoy en día el andrógino se levanta como una condición médica, más que un ser, míticamente hablando, como autónomo y perfecto⁴⁹. Este tipo de condición física, como el hecho de portar órganos reproductivos y caracteres secundarios de ambos sexos, puede ser una desventaja más que una virtud, puesto que en ningún caso el cuerpo humano puede responder completa y cabalmente a las necesidades de ambos sexos. Sin embargo, y a pesar de ésto, la cirugía contemporánea de vanguardia nos ha podido demostrar que ya ha comenzado un silencioso interés por los miembros de cada sexo, puedan compartir los atributos exclusivos del otro. Por ejemplo ya existen casos mundiales sobre hombres que solicitan llevar a su hijo en el vientre durante todo el período del embarazo y adicionalmente cumplir un rol materno.

⁴⁸ Ver De Diego, E. *El andrógino sexuado*, Editorial La Balsa de la Medusa, Madrid, 1992. Pág. 23.

⁴⁹ Estrella de Diego menciona que el andrógino al estar constituido por la naturaleza del hombre y la mujer es un ser completo, sin carencias ni excesos. Un ser que porta los atributos de la masculinidad y feminidad simultáneamente.

Sin desviarnos del tema en cuestión, el sujeto andrógino viene a ser el resultado de la fusión hombre-mujer, llámese “hombre feminizado” o “mujer masculinizada”. Esta noción sobre la mezcla de géneros, no es un tema descubierto en la actualidad, ya en la época del Renacimiento, y posteriormente en el Manierismo, identificamos algunos ejemplos sobre el andrógino.

A fines del año 1400, el artista italiano Miguel Ángel Buonarroti, plasma en el techo de La Capilla Sixtina una serie de frescos basados en el Antiguo Testamento, en los cuales se puede identificar una clara androginia de los personajes, particularmente en lo que respecta el trabajo anatómico femenino (Ver lámina N° 12). Debido a esto, actualmente se han formulado diversas teorías sobre los motivos por los cuales Miguel Ángel estructuró anatómicamente a las mujeres de esta manera. Una de ellas, y probablemente la más acertada, se debe a que el artista compartía más cercanía con modelos masculinos que femeninos, y por lo tanto las mujeres que están representadas en el fresco, son a partir de estudios o bocetos de hombres.

Lámina N° 12



Miguel Ángel Buonarroti, Capilla Sixtina (detalle), Vaticano, Roma, Pintura al fresco, 1497

Por otro lado, desde el ámbito escultórico, tenemos otro ejemplo –también de Miguel Ángel– sobre la androginia. La obra tiene por título *Baco* (1497), y corresponde a una figura desnuda del dios romano Baco. En esta escultura, dejando de lado la relevancia que pueda tener en la historia del arte, tenemos la figura de un hombre joven desprovisto –en parte, no completamente– de su

órgano sexual (Ver lámina N° 13). Pero desprovisto no en un sentido inconcluso, sino derechamente sin el órgano que corresponde.

Lámina N° 13



Miguel Ángel Buonarroti, *Baco*, Escultura en mármol, 1497.

(Detalle *Baco*)

Si analizamos los dos ejemplos anteriores podemos concluir que la androginia puede estar manifestada de diversas formas, ya sea en la mezcla o exaltación de género, como en la ausencia o supresión de éste.

En este último aspecto, el retrato andrógino presentado en *Stare* lo podemos caracterizar visualmente por la mezcla de ambos caracteres sexuales. Es decir, se evidencia que, los sujetos que aparecen en las proyecciones, anatómicamente, poseen una espalda más bien estrecha y una cantidad reducida de pelos en la piel, asociadas estas características a atributos femeninos, pero de trapecios pronunciados y con un corte de pelo similar a los utilizados por un hombre promedio. Es entonces que bajo esta fusión de características físicas que podemos declarar que los sujetos presentados en *Stare* obedecen a una categoría esencialmente andrógina.

4.2.- Montaje y exposición

Como ya anuncié el montaje en la instalación *Stare*, es categóricamente de orden espacial. Podemos notar este tipo de espacialidad, puesto que la obra en el espacio tridimensional en la cual está montada, es abarcable mediante un

recorrido libre del espectador. Esta forma particular de montaje está planificada de tal manera que el espectador pueda relacionar las proyecciones en el muro con los plintos dispuestos en el suelo.

Sin embargo esta forma de montar y planificar organizacionalmente la obra tiene una directa referencia con el sistema operativo que utiliza el artista chileno Alfredo Jaar y el conjunto de obras *El Lamento de las Imágenes* (2002) (Ver lámina N° 14). Dicho conjunto se compone de dos trabajos. El primero consiste en una serie de tres textos escritos con letras en color blanco sobre el muro dentro de una sala oscura. El segundo trabajo es una gran pantalla luminosa, también en una sala oscura.

Lámina N° 14



Estos trabajos han sido considerados en mi reflexión porque me interesa a nivel exclusivamente reflexivo lo que provoca la obra por medio del montaje y el cruce que articula la obra con un texto en particular.

Al observar la relación que existe de la obra *Stare* –y en consecuencia con el *relato paradigmático*– con las obras de *El Lamento de las Imágenes* de Jaar, podemos identificar dos situaciones similares: por un lado en la obra de la izquierda vemos inmediatamente el carácter narrativo de los relatos, pero no es sino con la estructura sintagmática que crea el mismo espectador al desplazarse para leer cada uno de los textos, donde se produce el nexo con el principio teórico del *relato paradigmático* y la obra *Stare*. Puesto que comparten el mismo sistema de operatividad que genera *El Lamento de las imágenes* con

respecto al forzamiento que debe hacer el espectador para relacionar de manera arbitraria cada una de las partes entre sí y con el todo.

4.3.- El espectador

En lo concerniente a la importancia sobre el espectador lo dirigiremos específicamente a dos asuntos. Primero veremos la experiencia perceptiva a la cual el sujeto estará inmerso al observar la obra *Stare*. Dicha experiencia como lo hemos mencionado en párrafos anteriores está directamente vinculada con la aproximación sensorial-presencial del sujeto/espectador sobre el tiempo de la duración de *Stare*:

[...] *Presencia como acto de estar presente implica, en alguna manera, la parición de algo pero puede representar también su permanencia.*⁵⁰

Es preciso subrayar la necesidad e importancia de un espectador que se haga participe del tiempo en el cual *sucede* la obra. La participación del espectador instantáneamente justifica y revela la diferencia que propone Bergson a propósito del *continnuum* y la *duración* en el tiempo. Recordemos brevemente algunas de las teorías bergsonianas en cuanto que al tiempo lo podemos aislar en dos estados. Por un lado, el *continnuum* referido al tiempo que acontece como un flujo permanente de cambio e infinito, aplicado para todo cuerpo. Por otro lado, la revisada *duración*, cuya diferencia consiste en una operación exclusivamente aplicada en el hombre, en la cual éste es capaz de discriminar y aislar un período del tiempo, para posteriormente transformarlo cuánticamente y añadirle, en este caso, un valor numérico. Es decir, a partir de esto el hombre es la única especie que “cuenta” el tiempo que pasa.

Al estar enfrentado al “loop” de las proyecciones de *Stare* se hace inevitable no pensar en qué momento terminará o sucederá algo significativo para que eventualmente pudiéramos encontrar y definir un antes/después, un inicio y un final. Pero precisamente es aquí donde reside la importancia de lo paradigmático de la construcción de los videos, puesto que aparentemente

⁵⁰ Ver Aróstegui, J. *La historia vivida, sobre la historia del presente*, pág. 83.

estamos ante una *permanencia de presentes* o bien de un *presente continuo*⁵¹, en que no se puede discernir y definir una duración determinada, pero tampoco podemos estar completamente seguros si sucederá algo e inscribirlo esquemáticamente en un pasado, presente y futuro.

Esta paradoja, que refiere a la permanencia y noción de un solo presente, nos advierte una compleja de-construcción temporal en la experiencia subjetiva, puesto que el tiempo, entendido como una totalidad de instantes, se compone y ordena en los tres estados convencionales: pasado, presente y futuro. Pero en la llamada *permanencia de presentes*, el presente no puede existir autónomamente como un asunto aislado de los otros estados pasado y futuro. El presente o “ahora” como lo explica Aristóteles⁵² virtualmente no existe, solo es el cambio o paso entre *lo anterior* y *lo posterior*, pero justamente es en esta crítica, y casi inconsistente, línea de cambio donde se aloja la obra *Stare*. Es en la *intemporalidad* del presente donde se constituye como paradigmático.

* * *

Como segundo asunto, la incorporación espacial de cuatro frases –o bien citas– dispuestas sobre unos plintos, aluden directamente al origen lingüístico del *relato paradigmático*, que de alguna manera dialogan con la puesta en crisis de la linealidad de la obra, de igual manera que *El lamento de las imágenes* efectuadas por Jaar.

Dichas frases están extraídas de cuatro libros específicamente. El primero es la *Republica* de Platón, el segundo *La imagen y el olvido* de Pedro Azara, el tercero *La Divina Comedia* de Dante Aligieri y, finalmente, el mencionado en capítulos anteriores⁵³, Jean Baudrillard con *Las Estrategias Fatales*. Las frases citadas son respectivamente:

[...] –Y al llegar a la luz. ¿Podrán sus ojos deslumbrados distinguir uno siquiera de los objetos que nosotros llamamos verdaderos?
–Al principio, al menos, no podrá distinguirlos. (Platón)

⁵¹ Ibid., pág. 80

⁵² Ver Aróstegui, J. *La historia vivida, sobre la historia del presente*, pág. 78.

⁵³ Ver pág. 23.

Estaban faltas de luz o bien de noche, para deslumbrar o cegar.

(Azara)

Están confundidas entre el perverso coro de los ángeles que no fueron rebeldes ni fieles a Dios, sino que solo vivieron para sí.

(Dante)

Es la cualidad propia de todo cuerpo que gira sobre sí mismo hasta la pérdida de sentido y que resplandece entonces en su forma pura y vacía. (Baudrillard)

El motivo por los cuales se seleccionaron dichos textos es por su contenido histórico, referido particularmente a la noción de *incertidumbre y duda*, respecto al conocimiento e inteligencia del hombre asociado, en algunos casos, al concepto de imagen. Repasemos brevemente que el capítulo VII de la *Republica* de Platón se refiere al mito de la caverna. La cual cuenta la historia de un grupo de hombres encadenados que observaban, obligadamente, imágenes proyectadas por el fuego. Es a través de estas proyecciones que sugerían y producían una imagen –sea verídica o no– sobre el mundo exterior. En *La imagen y el olvido* de Azara se exponen diversos análisis de las culturas antiguas, particularmente sobre las distintas estrategias que ingeniaban los artistas para responder a los mitos y leyendas platónicas, teniendo siempre como referencia que, para Platón, el arte era una mentira y engaño para el conocimiento del hombre. En el caso de algunos capítulos de la Divina Comedia de Dante, si bien no hay una asociación directa con el mundo del arte, existe una clara postura por manifestar metafóricamente un contexto histórico, social y político del cual el autor se basó para describir las virtudes y defectos de la sociedad.

Con estas referencias, nos encontramos con un denominador en común entre ambas, que tienen que ver con un análisis y crítica a partir de las imágenes, en cuanto éstas responden a una falsedad y a un artificio de la realidad, entendida ésta como la absoluta verdad.

Así, ante la noción de engaño, duda e incertidumbre que se articulan las imágenes y el uso de textos de *Stare*. Puesto que empleada la construcción sobre un relato que no es relato, la utilización icónica del andrógino, como un ser sexualmente no categorizable o definible, y finalmente una puesta en escena que no remite a ningún lugar o sitio en específico –un vacío– es que podemos concluir que *Stare* es una obra que tensiona argumentativamente la percepción y experiencia reflexiva de quien la observe.

5.- Conclusiones

A modo de conclusión, creo adecuado referirme a las motivaciones que me llevaron a construir la presente memoria con contenidos determinados. Menciono el término "adecuado" puesto que, a lo largo del proceso académico, se fueron vislumbrando algunas inquietudes que no estaban completamente presentes antes de construir la memoria de obra.

En retrospectiva, la invención, creación y formulación del *relato paradigmático* se originó por una situación que va más allá de los límites de la presentación de la obra final. Esta situación tiene que ver con la observación del contexto contemporáneo, específicamente el visual, al cual estamos inmersos día a día. Dicho contexto se refiere a toda la inmensa iconósfera y cantidad de información visual que recibimos cotidianamente, desde la televisión, internet, publicidad, etc., y que de alguna u otra forma, e incluso inconscientemente, nos sentimos obligados a entenderla y aceptarla.

Es por esto que la creación del *relato paradigmático* se produce, como menciona Baudrillard, como una suerte de "inercia" ante un mundo saturado⁵⁴. Baudrillard nos manifiesta en *Las Estrategias Fatales* esta "saturación" y excesos, no solo desde la perspectiva visual, sino también cultural, humana, tecnológica, política, económica y social, entre otras, visto desde una posición más bien filosófica y, porque no, abstracta, pero apropiadamente aplicable en una sociedad del siglo XXI. Una pérdida y búsqueda de sentido es lo que se propone el origen del *relato paradigmático*. Desproveer de todo sentido inmediato y concreto en la obra, para proponer una instancia tanto reflexiva como contemplativa en la experiencia visual.

Espero además, que al observar el título de la obra, denominado como *Stare*, provoque y surja la duda de lo que está representando y su definición en un idioma ajeno al nacional. Esta decisión la tomo principalmente porque la traducción precisa a la cual alude la palabra "stare" propiamente tal no existe, pero si contiene un significado equivalente que viene a ser algo similar a "mirar fijamente" o "estar quieto".

⁵⁴ Baudrillard, J. Op. Cit., pág. 7.

Bajo esta propuesta de significados me pareció absolutamente necesario acuñar la palabra *stare* para representar la actitud que debe tomar el espectador al enfrentarse a la obra, puesto que no sería raro que a la espera de un suceso en los videos, o bien, en la interpretación sobre la relación de los textos con las proyecciones, obligadamente el espectador debe tomar la posición por detenerse, observar y codificar la lectura visual de la obra. De igual manera como lo que sucede en las obra del mencionado Alfredo Jaar, en cuya manera se hacen contemplativas y reflexivas por parte del espectador durante un tiempo determinado.

Por otro lado, y para dejar definitivamente claro, en lo que respecta el principio en latín *stare*, proveniente de la locución arraigada al sistema judicial anglosajón *stare decisis et non quieta movere*, tiene una correspondencia con las decisiones precedentes establecidas por un juez ante un tribunal, en las cuales, dichas decisiones, no pueden ser alteradas y deben ser obligatoriamente respetadas en caso de retomar un juicio en las que éstas ya hayan sido emitidas.

Es por ello que el término resumido como *stare* tiene una directa relación con mantener una posición y actitud de inamovilidad y aparente quietud por parte de los retratados, que a su vez miran detenidos el muro.

6.- Bibliografía

- Aróstegui, J. *La historia vivida, sobre la historia del presente*, Editorial Alianza, Madrid, 2004.
- Aumont, J. *El Ojo Interminable*, Editorial Paidós. Barcelona, 1997.
- Baudrillard, J. *Las estrategias fatales*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.
- Bergson, H. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la Conciencia*, Editorial Claudio García y Cía. Montevideo, 1944.
- Bürger, P. *Teoría de la Vanguardia*, Editorial Península, Barcelona, 2000.
- Cociña, J. *Demarcación de un criterio de representación: desarticulación de un relato aparente, construcción de una apariencia*. (Profesor Guía: Ignacio Villegas Vergara), Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arte. 2001.
- Chevrier J. M. *La Fotografía entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2007.
- Davis, F. *La Comunicación no Verbal*. Editorial Alianza. Madrid, 1984.
- Deleuze, G. *La Imagen-Tiempo*, Editorial Paidós, Barcelona, 1986.
- De Diego, E. *El andrógino sexuado*, Editorial La Balsa de la Medusa, Madrid, 1992.
- Forradelas, J. y Marchese, A. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Barcelona. Ariel, 1991.
- Fried, M. *Why Photography matters as art as never before*. Editorial Yale University. Londres, (2009).

Consulta en la web:

- García, J. *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. [en línea], [consulta: 08 de Diciembre, 2012]. Disponible en Web:

http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/ard/

- Borges, A. *Momento de rostro* [en línea], [consulta: 01 de Diciembre, 2012]. Disponible en Web:

<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/view/2501>

- Saborit, J. *Más al Sur* [en línea], [Consulta: 14 de Junio, 2012]. Disponible en Web:

http://www.youtube.com/watch?v=tJ-gBmeE_gw