

MICRORELIEVES DEL ENTRETIEPO



MICRO RELIEVES DEL ENTRETIEMPO

Denisse Acevedo Herrera

Trabajo de Grado para optar el título de Maestra en Artes Visuales

Asesor: Ana María Lozano
Pontificia Universidad Javeriana,
Facultad de Artes
Bogotá, D.C.
2013

La superficie fotográfica sensible captura, acumula, aglomera y colecciona tiempo. Su saturación en la larga exposición descubre un microcosmos de degradaciones temporales y espaciales: las densidades físicas o químicas reveladas en la fotografía son resultado de inscripciones de tiempo-luz que se interpretan en un espesor de matices y dinamismos, en entretiempos, en tensiones de lo presente-ausente e instante-duración, en abstracciones y nebulosas que construyen una imagen ambivalente.

Habitar mediante el retrato estos tiempos prolongados de exposición nos acerca a una contradicción y a una interpretación posible que permite problematizar, desintegrar, aprehender, apropiarse el tiempo desde la imagen y la percepción; habitar es liberarse de la impuesta concepción de tiempo positivo para escudriñarlo y transformarlo, para encontrar fisuras y explorar posibilidades que permitan finalmente recrear una nueva noción que conlleve a una experiencia apropiada, reflexiva y consciente: se piensa en un tiempo impensable en tanto expresión poética que se resiste a la coerción de un tiempo estandarizado.



C O N T E N I D O

EL RELATO DEL TIEMPO: El reloj de fichar	7
HIPERTÉCNICO, HIPEREFICAZ	12
POÉTICA DEL TIEMPO IMPENSABLE	15
<i>LA NUBE OPACA</i>	15
<i>MICRO RELIEVES DEL entretiempo</i>	16
FOTOGRAFÍA	18
LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO FOTOGRÁFICO...	18
... en el instante	19
... nostalgia y deseo	23
... en el tiempo EXTEN D I D O	31
RETRATO EN LARGA EXPOSICIÓN	38
RESISTENCIA POÉTICA	47
REFERENCIAS	50

Este golpeteo es el golpeteo normal

Este golpeteo es el golpeteo normal

Este golpeteo es el golpeteo normal

Este golpeteo es el golpeteo normal

Este golpeteo es el golpeteo normal

*R*otación del círculo horario en 24 horas, 144 dientes, piñón de 12 que lleva una rueda de 20 dientes que se engranan en una rueda de 24 dientes sobre un tambor. El tambor gira así 10 veces en 24 horas; gran rueda de 120 dientes en velocidad con un piñón de 12, que lleva una segunda rueda de 80 dientes, la cual gira 100 veces en un día. La segunda rueda se engrana en un piñón de 10, que lleva una rueda de escape de 27 dientes y da 800 vueltas diarias, cada una de las cuales provoca 54 oscilaciones del balancín, es decir 43 000 oscilaciones por día, y un golpeo cada dos segundos.

Giovanni Dondi dell'Orologio

E L R E L A T O D E L T I E M P O : El reloj de fichar



El relato es una narración, una sucesión: hechos que conllevan a un cuento, un cuento que conlleva a una historia, a una forma de pensar y a una ficción. A una forma de pensar porque carga un significado o una comprensión acerca de algo y a una ilusión porque dado precisamente ese carácter lineal del relato, lo que se cuenta como historia sólo nos permite ver una parte condicionada de la realidad, en cuanto lo demás queda excluido y marginado a lo impensable.

Esta ilusión del relato, me parece, es atribuible a una cierta noción de tiempo; pues la visión de éste como lineal e histórico se ha construido y organizado según un modo de vida práctico y cosificado dejando de lado otras formas de entenderlo; me refiero a ese tiempo que pasa, que envejece y que está atado a lo lineal; quiero decir que está consensuadamente organizado y segmentado, se entiende primordialmente como productivo y se halla en nuestra cultura sometido a un ejercicio instrumentalizado; que lo hace tiempo mensurable, cualitativo y cuantitativo: un tiempo que no da tiempo para hablar de sí mismo.

El relato del tiempo es uno solo, anula la experiencia para proclamarse referencial, para configurarse en *código fundamental* a la manera de Foucault (1966) :

Los códigos fundamentales de una cultura —los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas— fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá. (p. 5)

El tiempo como *código fundamental* domina todas las categorías lingüísticas, perceptivas, de cambios, técnicas, valores y jerarquías: "ayer, mañana, hoy", "no he hecho nada en todo este tiempo", "en 20 años me veo de tal manera"; reparando en un tiempo objetivo [productivista, eficientista, capitalista]: lo medimos en términos de acciones y con un fin productivo. Es posible que este pragmatismo se deba en gran parte a que aprendimos a imitar un itinerario general: lo útil y lo eficaz como forma de vida. ¿De dónde viene ese modo de pensar?, ¿Cómo se genera a partir de allí la experiencia de tiempo si es que realmente logra generarse?; no cabe duda de que la respuesta la podemos encontrar en los ideales de la industria y la modernidad; en el tiempo que marca la aparición del *reloj de fichar*.

Poco distinguimos la manera en que los objetos reproducen todo un modo de ver el mundo en sí mismos, y es que el *reloj de fichar* tiene en sí una carga simbólica inscrita en su mecanismo, funcionamiento, forma y función. Este objeto creado en 1888 por *Willard Bundy* tuvo su auge en la era industrial como mecanismo de control para registrar la entrada y salida exacta de los trabajadores. Los trabajadores se enfilaban delante de este objeto gobernante de tiempo, que marcaría las tarjetas personales. El registro del tiempo práctico estaría representado allí, en los contados agujeros de la ficha, resultado del acto repetitivo de marcarlos en el reloj. Cada agujero o marca en la tarjeta de manera equivalente al tiempo productivo y proporcional al salario devengado, una ecuación sencilla que determinó en adelante la condición de la vida humana. El reloj de fichar es un pequeño dispositivo construido estrictamente con el fin de estandarizar el lapso de tiempo productivo, un mecanismo de control automatizado que demanda unas normas de uso, una posición corporal y una acción reiterativa; cada agujero es una manera de representar que los lapsos realmente significativos son los prácticos.

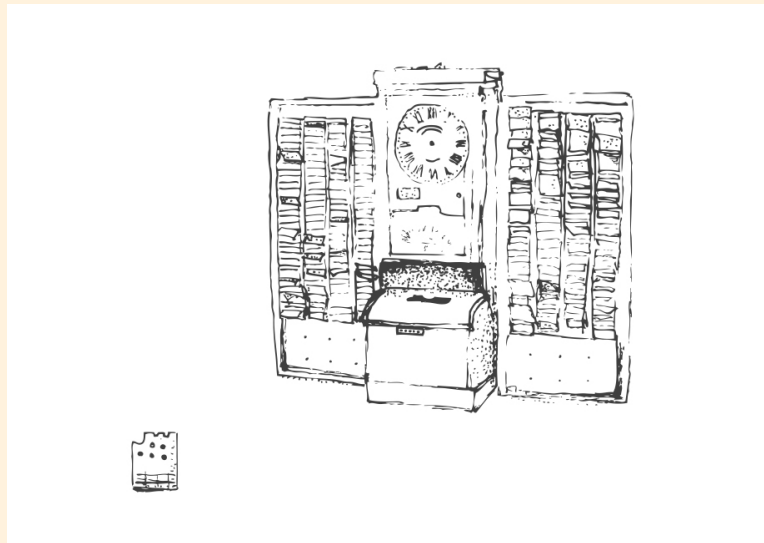


Figura 1.

Dibujo del Reloj de fichar, un dispositivo creado por Willard Bundy en 1888

El tiempo estandarizado es la expresión del ritmo que marca el dispositivo (reloj); un ritmo diferente al del cuerpo orgánico por ser completamente estricto: la máquina no titubea, es precisa y elaborada marcando horas, minutos y segundos. Allí no se expresan los entretiempos ni los descansos, es más bien un cuerpo autómatas: la lógica de los engranajes del reloj se traslada a las partes del cuerpo estableciendo así la cosificación del sujeto. Ello lo describe de manera detallada Berger (1974) cuando nos habla de la experiencia del inmigrante en la ciudad en su libro "Un séptimo hombre", porque es evidente el contraste de la experiencia del tiempo entre el hombre que vivía en las zonas rurales, el entretiempos del recorrido en tren hacia la gran metrópoli y por supuesto el del reloj de fichar de la industria y la ciudad:

Observan los gestos y movimientos realizados y aprenden a imitarlos. Un movimiento aislado en sí tal vez no requiera un gran esfuerzo. pero la repetición consistente en acumular movimiento tras movimiento, de manera precisa pero inexorable, el montón de movimientos acumulados minuto tras minuto, hora tras hora, resulta extenuador. El ritmo de trabajo no concede tiempo alguno para prepararse para el próximo movimiento, para pedirle un nuevo esfuerzo al organismo. El cuerpo pierde toda consciencia de sí mismo en ese movimiento (...) (p. 113).

El ritmo de la era industrial que empieza a imitar el inmigrante permite descubrir lo que se genera: la pérdida de consciencia a la que se refiere Berger; la cosificación del cuerpo y del sujeto en la no reflexión sobre sí mismo, en la no consciencia; no hay experiencia, no hay un sentido, sólo segmentación.

No son lejanas las resonancias del reloj de fichar en la actualidad, la lógica de este dispositivo se ve evidenciada en las tarjetas electrónicas que usamos generalmente, también se normaliza invisiblemente en la manera en que fraccionamos los actos más determinantes como las rutinas y metas tanto de corto como de largo plazo, en las palabras y el lenguaje que usamos para referirnos al mismo. El modo en que fichamos ahora se percibe en los correos electrónicos, teléfonos, cumpleaños, redes sociales: todo este conjunto formula un itinerario universal, un *código fundamental de la cultura*.

La experiencia (perspectiva y construcción cultural) del tiempo define en gran parte la manera de entender y pensamos dentro del mundo; aún así, lo que podría ser una multiplicidad empírica, complejidad de tiempos, de momentos, y de fracciones de tiempo se ha reducido a una sola comprensión del mismo; a un solo relato; obedeciendo fundamentalmente a un régimen temporal en concordancia con las demandas y criterios de rentabilidad-productividad y del valor cultural de lo útil: el tiempo se ve así reducido a segmentos, movimiento, producción y repetición; un régimen que tiende a la supresión del carácter subjetivo e impone un tiempo único que limita la experiencia humana atando al sujeto a una que de ninguna manera es la suya. La limita hasta acotarla progresivamente en fracciones.

HIPERTÉCNICO, HIPEREFICAZ

El fraccionamiento temporal se vuelve a su vez más y más atómico. Si antes los lapsos eran distribuidos según el día y la noche, las estaciones o incluso el reloj solar; ahora se establecen nuevas divisiones cada vez más mínimas: horas, minutos, segundos, centésimas de segundo, milésimas de segundo... hasta el punto de redimensionar la "duración" desde la velocidad, la aceleración y la inmediatez. Significa que la lógica y el ritmo del *reloj de fichar* se ha frenetizado, se trata de la cosificación hipertécnica e hiperéfica del tiempo, se trata del desvanecimiento del mismo por la velocidad y por la aceleración que suprime cualquier entretiempos porque no hay valor en los "entres", no hay valor en lo transitorio ni en la espera, se exilia el tiempo "natural", el tiempo humano y cualquiera que no sea el del reloj de fichar; las experiencias que no sean coherentes con este modo son invalidadas reduciendo a la mínima expresión la conciencia sensible de tiempo, cuerpo y sujeto; la instantaneidad o lo inmediato no permite pensar y disfrutar el tiempo y en consecuencia se suprime la experiencia temporal individual y la posibilidad de coexistencia de temporalidades.

Los tiempos <<hipermodernos>> se caracterizan, precisamente, por suprimir todas las distancias temporales. Una supresión de la espera, de la transición, del intervalo, del <<in-between>>. (...) Un aquí y ahora que desaparece constantemente, que no tiene espesor ni sustancia. Un aquí y ahora, podríamos decir, ya totalmente deshumanizado, o, al menos, ajeno a los ritmos naturales -biológicos y psíquicos- de lo humano. (Hernández, 2008, p.11)

La sociedad y el pensamiento moderno temen que el reloj de fichar deje de funcionar de la misma manera que un delirio le teme a la abstinencia; la aceleración de la ciudad y la alucinación* de la inmediatez condicionan hasta el punto en que enfrentarse a un tiempo despojado de acciones y de pasatiempos genera angustia, nadie está dispuesto a "sacrificar" su tiempo para lo que podría considerarse "tiempo muerto", ¿ésta situación podría generar una nostalgia por el entretiempos y por una experiencia temporal posible que permita desintegrar, aprehender y apropiarse incluso desde el arte y la imagen?; Es allí, desde este cuestionamiento, dónde se sitúa la problemática que aborda mi proyecto generando varios de los interrogantes y deseos por rastrear la inclusión-generalización del tiempo positivo** y sus consecuencias hacia la búsqueda de otra comprensión y experiencia que sea susceptible de ser representada; ello motiva mi búsqueda hacia un tiempo, pero un tiempo que podría considerarse inaprehensible dentro de este marco del pensamiento occidental- hipermoderno .

* Con alucinación hago referencia a la apreciación de Virilio de la velocidad como sueño moderno y la aceleración como su alucinación.

** Aquí se denomina tiempo positivo al mismo tiempo estandarizado, lineal e histórico, todas son maneras de referirse al tiempo convencional expresado en el reloj de fichar.

*E*n un vacío vital nada sucede y nada «pasa». El deseo crea el tiempo. Y, por ello, en la ausencia interior, en el silencio yermo de los apetitos, en el desierto de la sed y en la mudéz de la sangre, se nos aparece de súbito la inmensa inexistencia del tiempo y la ilusión de su transcurso. Y cuando el reloj de una vieja catedral da las horas en plena noche, sus campanadas nos revelan más dolorosamente que el tiempo ha huido del mundo. Entonces la inmensidad es un suspiro eterno del instante en el que se entierran el cuerpo y el espíritu (...)

Hubo un tiempo en que el tiempo no existía...

Émile Michel Cioran

P O É T I C A D E L T I E M P O I M P E N S A B L E



Pensar en un tiempo impensable es buscar los rincones olvidados y excluidos por el relato del reloj de fichar, es liberarse de la única concepción de tiempo como positivo para escudriñarlo y transformarlo, para encontrar fisuras y explorar posibilidades que permitan finalmente recrear una nueva noción que conlleve a una experiencia apropiada, reflexiva y consciente.

LA NUBE OPACA

Cuando hablaba en el anterior capítulo de la experiencia del inmigrante que relata Berger (1974), hacía referencia a una realidad que es hasta este punto muy importante de resaltar: la realidad del viaje en tren en el que el inmigrante pierde la noción de continuidad. Se deduce que al generarse esa distancia hacia un tiempo epistemológico (construido y conocido), se genera una experiencia profunda y diferente del mismo. Para referirse a esta sensación contradictoria en relación al tiempo positivo, Berger utiliza una alegoría que ilustra la temporalidad generada desde esa ruptura, la describe como un muro que se asemeja a una pantalla de televisión en la que aparecen muchas imágenes; una vez se vacía se convierte en una duermevela, en una *nube opaca* (p.72). La imagino como esas pantallas de televisión antiguas en blanco y negro que demoraban en encenderse y apagarse; en ese momento transitorio se notaba un punto-luz que se expandía en un círculo y a su vez en el espacio total de la pantalla; se alcanzaban a traslapar varias señales televisivas mientras se acomodaban en los canales respectivos, imágenes y sonidos se acumulaban entre puntos destellantes hasta finalmente desplegarse en la imagen. La nube opaca es la metáfora de una experiencia de tiempo penetrante y

condensado que desafía el relato del tiempo cosificado, continuo y segmentado. Considero entonces que esa sensación de "vacío" e ilusión es equivalente a esa dislocación con el tiempo continuo, a un rompimiento de la ilusión del reloj de fichar por la ilusión de un tiempo poético: *Vacios temporales, lapsos, puntos ciegos, especificidades temporales no homologables que, por un lado, contribuirían a enriquecer el espectro de las temporalidades del presente, y por otro, podrían servir para derribar las ficciones del régimen cronológico occidental.* (Hernández, 2008, p.13).

MICRO RELIEVES DEL *e n t r e t i e m p o*

Penetrante, condensado, profundo; adjetivos que empiezan a figurar esta temporalidad; la describiría de esta manera: imagino el *tiempo histórico* expresándose en un plano cartesiano, de forma bidimensional y extendiéndose en una línea recta rápidamente; pensar lo impensable dentro de esa recta numérica es quizás olvidar que su objetivo es fugarse hacia adelante y, por el contrario, desmembrar microscópicamente esa línea, la mínima expresión sería un punto dentro de ese plano, un punto-entretiempo que alcanza a perforar el papel generando profundidad y alcanzándose a distinguir dentro de ella microrelieves, densidades temporales al interior; justo se relaciona con una definición de *Temporis Punctum* en latín, *Temporis*: tiempo y *Punctum*: "el agujero realizado al pinchar". Estos microrelieves del entretiempo, aún cuando no están condicionadas por una acción o una situación, representan la posibilidad de habitar, habitar la espera, habitar lo transitorio y desmenuzarlo en posibilidades. Para una dilucidación del entretiempo que concuerda con esta descripción es valioso el sentido que se puntualiza en el artículo *Entretiempos. Instantes precisos. Momentos transitorios*: Un momento transitorio:

Un punto de encuentro entre un antes y un después. El tiempo enrarecido entre la calma y la tempestad y, por lo tanto, el tiempo cuyas posibilidades son, a la hora de interpretarse, de una heterogeneidad inconmensurable. (Calvo, 2010)

El aparente régimen del tiempo - código fundamental del que hablaba, queda en entre dicho ante la evidencia de esos vacíos temporales, de esos microrelieves del entretiempos, de especificidades, de experiencias temporales variables que no se sujetan a la lógica de un modelo impuesto sino que se presentan como tensión y conflicto desafiando la ilusión de un tiempo único para mostrarlo múltiple, plural, dinámico, azaroso, contradictorio, discontinuo y heterogéneo; los microrelieves del entretiempos construyen de esta manera una geografía temporal contraria a la línea recta cartográfica en tanto heterogénea.

Quizá habría que responder que esa geografía del tiempo la proponen hoy los artistas, atendiendo a otras realidades que ya no son las del tiempo cartográfico occidental, sino de las del conflicto topológico de la heterocronía: tiempo múltiple, espacio móvil, experiencia... en construcción. (Hernández, 2008, p.16)

El arte tiene la capacidad de poner en evidencia esta tensión, de proponer experiencias temporales alternativas que reivindiquen la simultaneidad, resistencias que apelan a experiencias subjetivas. Considero que la imagen tiene la potencia de sumergirnos en esa otra sensación temporal, en la no acción, en la heterocronía temporal, en particular la imagen fotográfica.

F O T O G R A F Í A



LA EXPERIENCIA DEL TIEMPO FOTOGRÁFICO...

"No se trata ya de la supervivencia del hombre, sino –de una manera más general- de la creación de un universo ideal en el que la imagen de lo real alcanza un destino temporal autónomo. ¡ < Qué vanidad la de la pintura > si no se descubre bajo nuestra absurda admiración, la necesidad primitiva de superar el tiempo gracias a la perennidad de la forma!" André Bazin

Podría afirmarse quizás que la experiencia del tiempo fotográfico cambió por completo la percepción del tiempo como duración; la imagen fotográfica tiene la posibilidad de alcanzar ese destino temporal autónomo que Bazin menciona, es decir, la posibilidad de recrear, de idealizarlo a su antojo; cada vez que lo intenta, la imagen fotográfica señala una percepción distinta que cuestiona ese tiempo organizado, cosificado, apropiado en función de una vida práctica. En este sentido la fotografía es pionera en dibujar el fin del tiempo como relato unitario (Brea, 2004), invitando a experimentar y vivir otras formas temporales. Esto hace referencia a la posibilidad del arte para romper con el régimen de ese relato del que hablaba anteriormente.

Si analizamos el tiempo fotográfico desde la primera fotografía, aquella obturada por Joseph Nicéphore Niepce y otros referentes como Henri Cartier Bresson, Hyppolithe Bayard, Michael Wesley, etc; entendemos cada imagen instaure a su modo una representación temporal: "El instante", " tiempo extendido" y sus derivaciones.

... en el instante

El desarrollo técnico de la cámara permitió lograr tiempos más cortos de exposición acercándose cada vez a la noción de instante. Estas fotografías empiezan a evidenciar un corte temporal pero posibilitando que un instante específico logre permanecer en la materialidad fotográfica. El movimiento se manifiesta de manera paradójica en su "inmovilidad" porque se insinúa allí en la imagen, pero se ha congelado y ha sido capturado en un fragmento de segundo para ser rescatado por la película y el papel fotográfico.

El instante nos permitió acercarnos a realidades que no percibíamos en detalles fugaces que se escondían detrás de ese movimiento; lo menciona Benjamin en su *Pequeña Historia de la fotografía* cuando repara en cómo nos fijamos en el modo de caminar de alguien por la calle, pero el instante permite fijarnos en lo que sucede o en lo que podría alguien pensar en ese momento en que el pie toca el suelo. Este acercamiento a esos detalles que menciona Benjamin permitió por ejemplo que Edward Muybridge comprobara el momento en que el caballo alcanza a separar todas sus extremidades del suelo, el instante fotográfico demostró entonces que en un frame o en unos fragmentos de segundo, el caballo, es un caballo flotante .

Con la exploración del instante fotográfico se desarrolla el "instante decisivo" de Cartier Bresson; un modo de ver que sin duda es una constante en sus fotografías y que influenció a muchos fotógrafos incitando en cierta medida un tipo de fotografía documental. La posibilidad que Cartier Bresson entendió de la imagen en este tiempo decisivo es la conquista de un momento preciso : los gestos del rostro, el cuerpo, la composición lograda, el espacio y el suceso adquieren un gran valor. Por esto, la fotografía de instante se convirtió en un reto en el que una gran cantidad de elementos podían encontrarse y contarse en ese pequeñísimo e indivisible fragmento de tiempo, encapsulando a su vez

el carácter efímero del mismo. Si nos detenemos en la mirada espontánea del chico que enfrenta al fotógrafo, el trayecto que recorre y el contexto industrial en la fotografía de Bruce Davidson o el cuerpo suspendido del bañista en el París de los años cincuenta, entendemos claramente como todos esos elementos convergen simultáneamente en una fotografía que fue expuesta en no más de una de las sesenta fracciones de un segundo. Es así como Cartier Bresson obturaba instantes muy particulares; se trata del modo del sujeto fotografiado como momento justo en dónde todo se reduce a la expresión de un rostro -como lo decía Cartier: -"*¿Qué cosa es más fugaz que la expresión de un rostro?*"-, en dónde además la luz incide de manera perfecta y la composición es irrepetible.

Decía hace un momento que la fotografía de Cartier Bresson había influenciado un tipo de fotografía documental, ello es precisamente por la importancia que representa el suceso para esta temporalidad. Para Cartier sus fotografías revelan un acontecimiento; de manera que el reportaje (sin olvidar el rigor en las formas) como expresión de una realidad y no de una anécdota hace parte intrínseca de sus imágenes.

Para mí una fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, por una parte del significado de un hecho y, por otra, de una organización rigurosa de las formas percibidas visualmente y que expresan ese hecho. (Bresson, 1952)

Ese valor atribuido al suceso le permitió al instante subordinarse a la representación decimonónica de la fotografía como valor documental.

Figura 2. *Iena Bridge, Paris, 1945.* Fotografia de Robert Doisneau

Figura 3. *Child's Play (Welsh miners series), 1965.* Fotografia de Bruce Davidson



... deseo y nostalgia

En este punto considero preciso profundizar dos sentimientos en relación con el tiempo y la fotografía que he venido señalando dado que acompañan mi reflexión y la de algunos autores hacia la práctica fotográfica; deseo y nostalgia.

El deseo está fuertemente ligado a la práctica fotográfica, particularmente hacia una ambivalencia del tiempo y la representación que permite una unión afectiva hacia la fotografía, desde cada perspectiva, las necesidades de representación de nociones tan complejas como el tiempo impulsan el deseo de fotografiar; un impulso similar a las motivaciones de los profotógrafos o precursores y que de hecho trastoca la concepción de la imagen fotográfica: *Cultura y naturaleza, fugacidad y fijeza, espacio y tiempo, sujeto y objeto... Cada ejemplo antes citado articula estas parejas de contrarios en el mismo acto de la representación. También de este dilema epistemológico surgió el deseo de fotografiar.* (Batchen, 2004, p.103). Así mismo, la nostalgia como deseo de recuperar algo que se ha perdido en el pasado puede reinventar la fotografía, reactivando y reinterpretando la práctica fotográfica desde otra configuración:

Mi primera cámara personal fue un juguete de plástico que recibí como obsequio de un menú infantil, era amarilla y poseía todas las partes convencionales de una cámara, entre estas, un lente plástico pequeño. No fue hasta un campamento escolar que decidí usarla por lo que introduje el rollo de 35mm en el compartimiento y obturé las 36 fotos durante el viaje, ya sólo bastaba que el laboratorio las revelara. Cuando finalmente llegó la hora de ver las fotografías tan solo resultaron seis tiras de color oscuro que por factores que no comprendía entonces, habían borrado las imágenes; desde entonces y aún ahora la fotografía ha sido un reto para mí. Esta anécdota me permite hoy comprender una visión de la concepción fotográfica como parte de un proceso de entretiempos. Al descubrir

que quizás las distancias de la película movidas manualmente por una pequeña polea no habían sido del todo regulares, este accidente resultó en un entrecruzamiento y una sobreexposición de unas con otras imágenes; se visibilizaron factores e incidencias de luz que en un principio habían sido ignoradas. Quiere decir que existen entretiempos desde dos procesos. Uno se esconde al interior, entre obturación y obturación, un corte entre cuadro y cuadro en la película fotográfica, una línea que separa dos imágenes al interior del negativo y dónde se oculta lo que ocurrió allí, y sólo cuando el límite se diluye pueden ser descubiertos. El segundo sería entre la toma de la fotografía y su revelado, dando paso a la espera, la inseguridad, y la vacilación de la imagen.

Estos factores que inciden en la toma de una fotografía (lo que es ignorado y puede ser develado), y el proceso de recuperación de la imagen desde el negativo, otorga infinitas posibilidades, variaciones y factores. El conjunto de estas diversificaciones construye una heterogeneidad y al mismo tiempo una singularidad en la imagen; una heterogeneidad en el sentido de la multiplicidad de factores que convergen en la fotografía (luz, tiempo, encuadre, revelado) inciden de una u otra manera diferente, y una singularidad porque precisamente por dichas variaciones cada foto es irreplicable. Desde esta perspectiva, el movimiento afectivo o deseo hacia mi práctica fotográfica se vio orientada hacia esa heterogeneidad, hacia la multiplicidad.

Por el contrario, la fotografía instantánea, permite una ejecución masiva, inmediata y eficaz de la imagen*; aunque promueve aún más la democratización y acceso popular a la fotografía, también cede comúnmente a la homogeneización de la imagen cuando suprime precisamente los entretiempos y las variaciones de elaboración impidiendo ver una multiplicidad y generando una imagen común.

* No pretendo desvirtuar la fotografía instantánea, sino focalizar una reflexión crítica hacia un aspecto de la misma dentro de un marco de reproducción y consumo común de la imagen fotográfica.

La reproducción, el consumo y la homogeneización de la imagen han interiorizado y reducido así el instante fotográfico al punto en que éste ya no genera reflexión alguna como temporalidad; el instante es una convención que se da por hecho en la fotografía dejando de lado ya cualquier desplazamiento que esta representación temporal generó en sus orígenes; de la mano de la fotografía instantánea la práctica fotográfica se ha vuelto en su mayoría unitaria y su técnica y forma de producción se han insertado en el sentido común. **Además, si en la fotografía se sublima el deseo, no es gratuito que se torne a su vez hipertécnica e hipereficaz sublimando el deseo del reloj de fichar y estableciendo el instante como concesión, como única representación;** de hecho existe una consolidación entre el instante fotográfico y el tiempo del reloj de fichar al dar prioridad a lo inmediato y a lo eficaz; por una fijación hacia la **miniaturización del tiempo**. El instante en la fotografía reafirma la fragmentación hacia la mínima expresión de tiempo por la tecnología de captura, es decir, el tiempo es contraído y poseído al igual que en la tarjeta del reloj de fichar, una fotografía de instante podría ser comparable en este sentido con uno de los agujeros de la tarjeta que se marca en este mecanismo.

Pero quizás se entienda que la instauración del instante se debe precisamente al mecanismo del dispositivo fotográfico, y en cierta medida lo es, pero como lo menciona Jeff Wall (2003), también existe una conciencia histórica del medio, una confianza en la verosimilitud tecnológica de la cámara que no permite dilucidar que cada fotografía es una representación temporal y que por ende, siempre va a ser simbólica: una construcción cultural. El significado de símbolo se expresa en el DRAE de esta manera:

Símbolo:

1. m. Representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada.

La manera a través de la cual percibimos y expresamos la temporalidad son simbólicamente contruidos, son representaciones, y según el significado anterior, la temporalidad es una representación sensorialmente perceptible y condiciona la experiencia. La instauración del instante o la construcción de un tiempo impuesto condiciona y limita la experiencia temporal quedando reducida y limitada por una convención o un consenso cultural y social; en este caso un relato único del tiempo. Una representación temporal diferente a la del instante, teniendo lo arriba señalado en cuenta, sería un desplazamiento simbólico:

La fotografía puede entonces significar algo diferente de lo que ella misma es; la cuestión sería más bien saber si se le puede atribuir una función propia. Es al mismo tiempo símbolo e imagen, es decir, imagen que también simboliza, a través de su modo de representación, lo que explícitamente no tiene por finalidad expresar. (Castel, 1965, p. 332)

Al realizar una confrontación con la imagen instantánea, confrontación permitida por el juego de los códigos temporales y espaciales en la imagen fotográfica que desvirtúa su referencialidad a un tiempo ya conocido, se genera un desplazamiento que permite la potencialización de la reflexión y la experiencia de tiempo, es decir, cuando en una misma imagen existe una paradoja temporal que desafía el instante, cuando existe incertidumbre hacia una temporalidad diferente a la sobreentendida en otro tipo de fotografías ya codificadas, es en esta situación cuando se genera inquietud en el espectador, es ahí cuando se empieza a pensar la imagen y el tiempo fotográfico; se amplían las posibilidades representativas y se potencializa la reflexión y la experiencia de tiempo.

Un ejemplo que se podría dar de esto es el corpus fotográfico de Jeff Wall, algunos *cinemagraphs* de Jamie Beck y Kevin Burg y el trabajo de Phillip-Lorca diCorcia. Estos artistas evidencian estas problematizaciones del tiempo o confrontaciones al interior de la imagen.

En el caso de Jeff Wall, su trabajo desarrolla fotografías que bien podrían ser expresiones de "instante" fotográfico debido a propiedades como el gesto, el suceso (incluso cierto carácter documental que adquirió la fotografía) o el congelamiento del movimiento que insinúan que aquella fotografía fue tomada en un fragmento de segundo; sin embargo, el proceso artístico podría asemejarse al de David Hockney o incluso a la fotografía de puesta en escena; su obra lleva a cabo un tiempo fragmentado y reconstruido que se hace pasar por instante a manera de collage o puesta en escena. Wall es minucioso en cada detalle y aunque sus fotografías son construidas a partir de fragmentos de fotografías, o bien son puestas en escena que apropian la composición y el color de pinturas en la historia del arte; logra mediante esta contradicción entre proceso e imagen resultante, reinventar el problema de la representación del tiempo evidenciando el carácter simbólico de la fotografía de instante que predispone al espectador respecto a la manera en que se captura y se procesa este tipo de fotografía.

Figura 4. *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*,
1993. Fotografia de Jeff Wall

Figura 5. *Yejiri Station, Province of Suruga, 1832.*
woodblock color print. Katsushika Hokusai



Los *cinemagraphs* por su lado, son usados en fotografía de moda desde el 2011 y fue un concepto que desarrollaron Jamie Beck y Kevin Burg. Estas imágenes recurren al movimiento generado por la secuencia en *gif* pero de una manera particular: se recorta una parte al interior de una fotografía instantánea, y se interviene de manera disimulada con un *gif* animado o con video, resulta contradictorio introducir una secuencia de movimiento en un fragmento al interior de una fotografía que es naturalmente un instante. Estas imágenes se usan para ser dispuestas en Internet, para ser entrevistas como imágenes instantáneas pero que a una observación más minuciosa logra identificarse un incipiente movimiento. Particularmente, el *cinemagraph* que mejor representa esta confrontación temporal en mi opinión es una imagen que por el detenimiento de la fotografía instantánea logra el congelamiento de unos transeúntes en una plaza, algunos pasan tan rápido que alcanza a generar un barrido de las figuras; sin embargo dentro de esta imagen se halla la secuencia en movimiento de un hombre pasando las hojas del periódico. La confrontación entre instante y movimiento contradice la inamovilidad, y la obturación milimétrica de tiempo predispuesta en la fotografía hegemónica, desdibujando los límites entre fotografía y cine, entre inamovilidad y movimiento.



Figura 6. *Cinemagraph*™ © 2011-2012.
Jamie Beck & Kevin Burg

... en el tiempo extendido

La primera fotografía fue realizada por Joseph Nicéphore Niépce en un tiempo de exposición de 8 horas, fue nombrada con la inscripción "Vista desde la ventana de Gras". De manera contraria al instante, aquí el dispositivo fotográfico capturó en un mismo *frame* o en una misma superficie sensible un largo tiempo de exposición. Esta vez el movimiento y la luz no se han congelado si no que quedan inscritos en un largo periodo, en otras palabras podría decirse que existe una pluralidad; una única imagen de proyecciones, de prolongamientos, un tiempo extendido.

Este tiempo extendido surgió en un comienzo porque los tiempos de exposición que la superficie sensible necesitaba para capturar la imagen debían ser largos; de manera que la naturaleza muerta era el tema más sencillo y mas viable a fotografiar. Sin embargo el retrato se consolidó gracias a dos fenómenos a mi parecer bastante inquietantes: uno, en la fotografía post-mortem, y dos en el desarrollo de estructuras corporales para mantener la postura durante largos periodos. La razón por la que me resulta inquietante es porque si en el instante el sujeto dinámico se suspendía, como si el sujeto vivo se petrificara en la fotografía; por su parte en el tiempo extendido el sujeto debe estar muerto o simular su muerte, inmovilizarse, paralizarse para poder inmortalizarse en la fotografía, lo más interesante es que la relación del sujeto con el tiempo fotográfico es diferente en tanto que hay una experiencia de habitar el tiempo en la no acción, una especie de vacío.

Este tipo de experiencia del tiempo en la no acción es determinante, el sujeto habita el tiempo cuando se genera una distancia con la noción de continuidad, allí podría generarse esa ausencia-potencia, y de repente el habitar el tiempo podría entenderse como una performatividad que también se suma a la experiencia de quien ve la fotografía: *La imagen nos permite habitar en el momento fotográfico mientras*

estamos fuera del tiempo de un modo en el que raramente estamos fuera del tiempo de nuestras vidas.
(Baer,2005,p.).



Figura 7. *Autoportrait en noyé*, 1840.
Hippolyte Bayard

El habitar el tiempo se vuelve una preocupación de lo fotográfico desde la puesta en escena, Hyppolithe Bayard precursor de la fotografía al igual que sus contemporáneos (Niépce, Daguerre, William Fox Talbot y Hércules Florence), ya realizaba esta práctica al autorretratarse como un cadáver después de un supuesto suicidio y enviando la fotografía a los periódicos*. La conciencia fotográfica de Bayard con una técnica que apenas se había desarrollado es más que sorprendente, la conciencia del carácter ilusorio y representativo de la fotografía al inmovilizarse frente al dispositivo fotográfico, la reflexión sobre la imagen y la técnica que *parece descomponerse como el rostro y las manos del caballero*. Sin duda es un gran referente para ese habitar el tiempo y la fotografía misma; la primera manifestación que puso en cuestionamiento el carácter referencial, simbólico y documental de la fotografía.

* "Este cadáver que ven ustedes es el del Señor Bayard, inventor del procedimiento que acaban ustedes de presenciar, o cuyos maravillosos resultados pronto presenciarán. Según mis conocimientos, este ingenioso e infatigable investigador ha trabajado durante unos tres años para perfeccionar su invención. La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes, que él mismo consideraba imperfectas, las han admirado como ustedes lo hacen en este momento. Esto le ha supuesto un gran honor, pero no le ha rendido ni un céntimo. El gobierno, que dio demasiado al Señor Daguerre, declaró que nada podía hacer por el Señor Bayard y el desdichado decidió ahogarse. ¡Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanece en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero empiezan a descomponerse". H. B. 18 de octubre de 1840"

Aún cuando la tecnología que desarrolló el dispositivo fotográfico ya no necesitó de largos tiempos de exposición, la experimentación que continúa con exposiciones largas sobre todo a espacios, empieza a revelar percepciones desde la demostración de cambios y transformaciones ; la asombrosa fotografía de Michael Wesley quien fue escogido para obturar la construcción del MOMA es un ejemplo de ello. Wesley realiza fotografías con exposiciones de incluso dos años de obturación ininterrumpida, el resultado: son imágenes que muestran capas y capas en una profundidad de presencias y a su vez de ausencias; el espacio se transforma y la duración de permanencia de cada objeto se inscribe según el grado de transparencia o nitidez en la película.

Cuando el sujeto adquiere movilidad en el tiempo extendido como en el caso de Alexey Titarenko y Atta Kim, se evidencia una corporalidad simultánea; cada posición del cuerpo queda expuesta en la película, esta vez es el cuerpo en movimiento queda inscrito en la superficie sensible por ello vemos los fantasmas de una multitud o de una pintura en movimiento en el caso de Atta Kim .

Por su lado, en las fotografías de Tokihiro Sato el tiempo se materializa sin la presencia de un sujeto diferente a la luz misma; son las incidencias de luz en la película en exposiciones de una a tres horas; cada punto de luz tiene diferente duración y distancia de la cámara creando patrones, gradaciones de tiempo y espacio, evidenciando además una atmósfera alrededor que surge de tenues residuos de luz. Aunque la presencia de "sujeto" es decir la persona, no es literal en la fotografía; puedo pensar que Tokihiro Sato es un Pollock de la fotografía, pues se insinúa en la disposición de las luces, aquí y allí estuvo Tokihiro exponiendo luz sobre la superficie sensible , al igual que en las pinturas de Pollock es evidente la acción del cuerpo sobre el lienzo a través del gesto pictórico.

Figura 8. *Postdamer Platz, Berlin, 1997-1999.*
Fotografía de Michael Wesley

Figura 9. *City of shadows, 1992-1994.*
Fotografía de Alexey Titarenko.

Figura 10. *Sin título,*
Fotografía de Michael Wesley



4.4.1997 - 4.8.1999 Kavalierer Platz, Berlin



Figura 11.#354 Hattachi, 1998 (*Photo-respirations*).
Fotografia de Tokihiro Sato



RETRATO EN LARGA EXPOSICIÓN



Figura 12. Estudio fotográfico del siglo XIX, circa 1893.

La noción de instante es mas perceptible en el retrato, recordemos que la noción de instante se refleja en el gesto, en el cuerpo suspendido a pesar de su normal movimiento y a pesar de que somos seres dinámicos; atribuido además al suceso y a la tecnología de captura. Es por esto que un retrato en larga exposición resulta incoherente; un retrato en larga exposición es inconcebible en ésta era alucinada por la inmediatez, pues nadie estaría dispuesto a mantenerse inmóvil en frente de la cámara por más de un minuto cuando se sabe que se logra en mucho menos de un segundo. Aún así encuentro esa representación temporal del retrato un vehículo que permite una performatividad del cuerpo, recordándome a un modelo de dibujo o a las estatuas vivas en las calles que por su trabajo deben inmovilizarse. En el capítulo anterior introducía la experiencia del sujeto en el retrato del siglo XIX; de como debía paralizarse frente a la cámara y de como existía un habitar el tiempo en la no acción; reactivar esta dinámica permite una conciencia corporal junto a una experiencia de tiempo; el sujeto puede habitar el tiempo.

Pero es necesario aclarar que este *habitar* conlleva a una reflexión contundente: reconocer el tiempo como lugar; entendiendo < *lugar* > como relacionado con el habitar y no necesariamente con un espacio físico:

Al hablar así de lugar no se tiene en cuenta que el lugar no es solamente lo físico, sino el espacio de la memoria habitado por el ser humano. El espacio puede estar vacío, los lugares no. Dicho de otra manera, lo que define a los lugares es su carácter virtual, lo intangible derivado del habitar humano. Por eso los lugares tienen historia. (Molinuevo,2008. p.219)

En el tiempo del reloj de fichar se esfuma la conciencia sensible de tiempo, cuerpo y sujeto; en el retrato en larga exposición por el contrario, sujeto y cuerpo son testigos (junto con el dispositivo fotográfico) de un tiempo-lugar en tanto es habitado desde la experiencia, la conciencia y la memoria. Éste habitar no está condicionado por la acción y tiende a la discontinuidad; el tiempo positivo necesita de los dispositivos como el reloj y de las acciones que se realizan continuamente para ser identificado y manifestarse. En el retrato de larga exposición el sujeto es un punto inmóvil que pierde referencia del tiempo positivo y experimenta la irregularidad o la ficción del mismo.

*Figura 13. Parálisis, 2011(fotografía
color)*
Denisse Acevedo.



Por otro lado, cada imagen producto de una fotografía de larga exposición es condensación de luz, capas de formas, colores, como densidades de tiempo en un espacio determinado. La inclusión del paisaje como contexto del retrato en larga exposición evidencia aún más estas características, ello se debe a su carácter dinámico que se inscribe cambiante y móvil en el espesor de la superficie fotográfica; en un proceso casi pictórico, capas de luz y color se compactan en la construcción de la imagen reservando tiempo.

El arte y por supuesto la fotografía desde sus inicios ha representado el paisaje como excusa o como vínculo de tiempo y espacio en constante movimiento, es posible realizar desde esta noción, un paralelo entre las catedrales impresionistas de Monet, los dioramas de Daguerre muy populares y desde la fotografía contemporánea los horizontes de Hiroshi Sugimoto.

Monet realizó en su mayoría representaciones de paisajes, especialmente, las innumerables pinturas desde un mismo encuadre a la catedral de *Ruan*; realizadas a diferentes horas y días del año. Las incidencias de luz y los cambios atmosféricos transformaron por completo el color y la percepción de esta construcción desplazando la representación de la catedral misma y convirtiéndola en excusa para realmente dejar entrever la representación del tiempo. Esta representación se percibe en las variaciones de color, en el contraste, en la mínima insinuación de las sombras, en el volumen, en el espesor de las formas, o por el contrario, en su reticencia; Monet entendió la luz y el dinamismo atmosférico como el paisaje mismo.

De la misma manera, Daguerre construyó sus dioramas fotografiando paisajes en los que variaba el tiempo de exposición, este es el primer ejercicio exploratorio en la fotografía donde la vista secuencial y los diversos tiempos de exposición lograron un distanciamiento hacia la práctica referencial de la fotografía para evidenciar una temporalidad múltiple:

El 7 de septiembre del año anterior, Daguerre había presentado sus primeras demostraciones públicas del procedimiento del daguerrotipo, en las que realizó diversas tomas del Louvre con tiempos de exposición entre trece y veinte minutos. [...] Daguerre mostraba, en otras palabras, que la fotografía podía unir el presente y el pasado en una experiencia de visión, que la fotografía podía hacer que el tiempo se replegara sobre sí mismo. (Batchen,2004,p 137).

Hiroshi Sugimoto vendría a ser el exponente contemporáneo de estas exploraciones; extendiendo al máximo el tiempo de exposición de sus fotografías cada imagen de su serie *Seascapes* podría juntar en un mismo cuadro todas las fotografías de Daguerre, o juntar todas las pinturas de Monet en una sola, como si en un mismo cuadro se trasparan todos los frames de la película; todo se entreevee en el espesor de entretiempos y en la profundidad de la imagen fotográfica reivindicando lo que menciona Batchen(2004) en relación a los dioramas de Daguerre; *el tiempo se replega sobre sí mismo*.



Figura 14, 15, 16. *Lakescapes, 2013 (fotografía digital)*
Denisse Acevedo.



RESISTENCIA POÉTICA

Todas las reflexiones anteriores; encaminadas a comparar las dinámicas del retrato en larga exposición de la fotografía del siglo XVIII y las dinámicas en la fotografía de instante y tiempo extendido, así como el diálogo entre el relato del tiempo y el tiempo fotográfico y la búsqueda de un tiempo impensable; me permiten entender la importancia de apropiar el retrato en larga exposición, o realizar versiones contemporáneas del retrato al sujeto inmóvil del siglo XVIII, con el fin de reactivar y replantear las dinámicas del retrato fotográfico y la experiencia de tiempo en resistencia al tiempo positivo. Esta manera de fotografiar y la contradicción que representa el retrato en esa larga exposición, es la construcción de una imagen profunda y tiempo profundo, es expresión poética que resiste al tiempo hegemónico y al tiempo del reloj de fichar porque contradice su eficacia e inmediatez visibilizando el carácter inaprehensible e infinito del tiempo. Dicha resistencia poética la describe María Iovino (2010) en "El hallazgo del infinito":

Por fuerza, la observación atenta del mundo amplía hacia fronteras cada vez más insospechadas e invisibles la explicación de los fenómenos causantes de los eventos que llamamos realidad. De esa manera se ha llegado a comprender que cada manifestación por pequeña que sea, es resultado de la intercomunicación de millones de factores cercanos e inmensamente distantes que se entrecruzan en palpitantes, incontables e indiscriminables procesos, en los que dialogan fuerzas en contradicción. Desde esa lógica, realidad, tiempo y espacio han sido para el arte cuestiones que escapan de las explicaciones palpables para tomarse misterios inaprehensibles e incommensurables de los que sólo puede dar cuenta la expresión poética en el espacio íntimo que le corresponde. (p.217)

Las fuerzas en contradicción a las que se refiere el fragmento son las explicadas también en el capítulo

anterior acerca de las confrontaciones temporales al interior de la imagen fotográfica; confrontación que esta vez es retomada en relación con la larga exposición y su contraste con el instante, una confrontación permitida por el juego de los códigos temporales y espaciales en la imagen fotográfica que desvirtúa su referencialidad a la imagen preconcebida del instante; generando un desplazamiento simbólico que permite la potencialización de la reflexión y la experiencia de tiempo. Cuando en una misma imagen existe una paradoja temporal que desafía el instante, cuando coexisten larga exposición e instante, se genera inquietud en el espectador, es ahí cuando se empieza a pensar la imagen y el tiempo fotográfico, se amplía la mirada y se potencializa la experiencia de tiempo.



*Somos tiempos, diversas clases de tiempo, y también somos
lugar, diversas clases de lugares habitados por la memoria.*

José Luis Molinuevo

REFERENCIAS:

- BAER,U. (2010). La suspensión del tiempo del obturador: hacia una teoría democriteana de la fotografía. En *El tiempo expandido* (pp.217-227). Madrid: LA FABRICA editorial.
- BATCHEN, G. (2004) *Arder en deseos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- BAZIN, A.(1990). Ontología de la imagen fotográfica. En *¿Qué es el cine?*. Madrid:Ediciones Rialp S.A.
- BENJAMIN. W. *Sobre la fotografía* Pre-textos
- BERGER. J. (1974). *Un séptimo Hombre*. Murcia: Huerga & Fierro editores, 2004.
- BREA, J. L. (2004). El tiempo expandido- el fin del tiempo [como singularidad]. En *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (pp. 29-31). Murcia: Cendeac
- CALVO, Á. (2010). Entretiempos. Instantes precisos. Momentos transitorios. [Web log post] Obtenida el 22 de agosto de 2013, de <http://dardonews.com/dardonews/exposicion/entretiempos-instantes-precisos-momento>.
- CARTIER-BRESSON, H. (1952). *El instante decisivo*.
- CASTEL,R. (2003) *Imágenes y fantasmas*. En *Un arte medio* (pp.331-359). España: Editorial Gustavo Gili.
- FOUCAULT, M.(1966). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 1968.
- HERNÁNDEZ, M. Á. (2008). Presentación. Antagonismos temporales. En *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente* (pp. 9-16). Murcia: Cendeac.
- MOLINUEVO,J.(2008). Cambios de tiempo. En *En Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente* (pp. 197-229). Murcia: Cendeac.
- IOVINO,M.(2010). El hallazgo del infinito. En *El tiempo expandido* (pp.217-227). Madrid: LA FABRICA editorial.
- VIRILIO,P. (1997) *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós.
- WALL. J. (2003) *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

A N E X O S :

