

Centro de
Estudios
Visuales

número 2
diciembre
2018



ISSN 0719-7152

DOSSIER:
PROBLEMAS DE LA ESTÉTICA EN LA ÉPOCA DEL
APARATO DIGITAL

Vanesa Magnetto / La imagen fotográfica como testimonio de lo invisible: sobre los tiempos largos de exposición

La Imagen Fotográfica como Testimonio de lo Invisible: sobre los Tiempos Largos de Exposición

Vanesa Magnetto

CONICET - Universidad de Buenos Aires

vanesamagnetto@gmail.com

RESUMEN: Este trabajo se propone pensar el problema del tiempo en la fotografía. Nos interesa recuperar la potencialidad estética de los largos tiempos de exposición fotográfica. Con “tiempos largos de exposición” nos referimos a la baja velocidad de la máquina fotográfica que genera una acumulación de tiempo en la imagen fotográfica. Partimos de la idea de que la historia del dispositivo fotográfico tiende a identificar el desarrollo, y avance tecnológico, en función de la reducción de los antiguos tiempos de exposición; es decir, la valoración de la fotografía instantánea, de carácter icónica y realista. Actualmente la imagen fotográfica está cada vez más “apurada” por el contexto digital (pre)dominante; la reproductibilidad técnica corre a pasos agigantados. Resulta entonces peculiar la reutilización de los tiempos largos de exposición entendidos a modo de respuesta, y quizás resistencia, a los fragmentarios tiempos posmodernos.

Para pensar estos tiempos largos el artículo propone la configuración de tres ejes de análisis que sistematizan algunos de los estudios previos sobre la fotografía y el tiempo; luego se diseña un cuarto eje para operar sobre las obras producidas con largos tiempos de exposición. Finalmente, a partir de este último eje, se analizan tres series fotográficas contemporáneas del artista alemán Michael Wesely, en las que se da cuenta de la problematización de las categorías del espacio y del tiempo.

Palabras clave: Fotografía, Tiempo, Tiempos largos tiempos de exposición, Ontología, Michael Wesely

ABSTRACT: This paper develops around Time in photography. We are interested in recovering the aesthetic potential of the long time exposure. With “long time exposure” we refer to the low speed of the photographic machine that generates an accumulation of time in the photographic image. We start from the idea that

the history of the photographic device tends to identify the development, and technological advance, in function of the exposure times` s reduction, the evaluation of the instantaneous photographic, iconic and realistic character. Currently the photographic image is increasingly "rushed" by the digital (pre) dominant context; the technical reproducibility runs at a rapid pace. So, it's peculiar the reuse of the long time exposure, understood as a response, maybe as a resistance, to the fragmentary postmodern times.

To think these long times the article proposes the configuration of three axes of analysis that systematize some of the previous studies on photography and Time; then a fourth axis is designed to read the works produced with long time exposure. Finally, from this last axis, we analyze three contemporary photographic series produced by the German artist Michael Wesely to think on space and Time.

Keywords: Photography, Time, Long Time Exposure, Ontology, Michael Wesely

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone como un espacio para pensar el tema del tiempo en la fotografía.

A partir de un enfoque semiótico indagaremos sobre la utilización contemporánea de los tiempos largos de exposición fotográfica¹ que, lejos de configurarse como un impedimento, constituyen una potencialidad estética y técnica para reflexionar sobre la ontología del dispositivo fotográfico y problematizar la predominancia de una imagen instantánea, digital, en plena circulación.

Los tiempos breves de exposición (cronofotografías) tomados por Mu-ybridge y Marey, acceden a una instantánea imposible de ver para el ojo humano, donde las cuatro patas del caballo conviven en el aire, imprimiendo poses, traduciendo lo móvil en una sucesión de fotogramas inmóviles. Proponemos que los tiempos largos generan también sorpresas, acercándonos a una imagen invisible, dan cuenta de esta larga duración en su hacer materializando al tiempo en la imagen. Poseen la capacidad de desglosar el motivo a fotografiar, dilatarlo sobre el tiempo de la toma y espacializarlo en la imagen; generando una síntesis visual imposible de captar por la percepción humana habitual.

Deseamos recuperar la noción de imagen dialéctica de Walter Benjamin (1972), para entablar un diálogo entre Historia e Imagen. Pensar la imagen en tanto aparato conceptual que da cuenta de una construcción tecnológica e histórica. Indagar en la cesura como fuerza de inmovilización que da lugar a la aparición de una imagen e interviene en la linealidad y el progreso, presentándose de manera diacrónica a través de la larga duración fotográfica. En este sentido la

1 Con "tiempos largos de exposición" nos referimos a la baja velocidad de la cámara fotográfica, la apertura del obturador por un tiempo prolongado. Si bien no hay un tiempo mínimo que lo defina, podemos considerar que luego de los cinco segundos de apertura, e impresión, hacemos uso de este procedimiento.

hipótesis de este trabajo se basa en la posibilidad de la fotografía de representar el tiempo de manera simultánea; entendemos que en la prolongada exposición el tiempo cobra una dimensión material evidenciada a través de elementos plásticos que problematizan la dimensión icónica a través de la fuerza indicial que “hace visible” esa duración plasmando un transcurrir.

Queremos recuperar la fotografía de larga exposición y pensarla en función de su potencialidad conceptual, como un medio de carácter indicial para destacar el peculiar poder de descomposición y síntesis sobre el motivo fotografiado. Sostenemos que, en la fotografía contemporánea, la utilización de los tiempos largos de exposición produce un modelo que cuestiona el uso hegemónico de las imágenes técnicas; este uso particular del tiempo largo de exposición lejos de ser considerado un obstáculo funciona como un procedimiento estético que fuerza a pensar la dimensión temporal y el propio dispositivo fotográfico. En este sentido adherimos a la propuesta de Eduardo Cadava cuando dice que “no hay imagen, ninguna imagen individual, cerrada (...) la imagen como monstruo de tiempo” (Cadava, 2014: 142) para pensar y problematizar la imagen fotográfica en tanto copia de lo real.

Un tiempo apurado corre detrás de la idea de verdad fundada en la iconicidad de la imagen. En cambio las imágenes de larga duración obligan a detenernos. Nos brindan un respiro frente a la producción y circulación constante de las imágenes contemporáneas signadas por las nuevas tecnologías y medios digitales. En la obra fotográfica de Michael Wesely, la duración fotográfica que estudiaremos se piensa a sí misma (no en el sentido de un metalenguaje) sino en el sentido de un hacer. A partir del tiempo de exposición materializa su tiempo de enunciación, inscribiendo en la singularidad del acto de ver la condición de posibilidad de la imagen. Se remite al estatuto indicial (la huella del tiempo) y evidencia el dispositivo fotográfico que la (re)produce, refiriéndose a la capacidad de la máquina de acumular este tiempo. Complejiza el objeto percibido al devolvernos una nueva mirada sobre un motivo ya conocido.

TRES EJES DE ANÁLISIS: FOTOGRAFÍA Y TIEMPO

Para pensar el tema del tiempo y la fotografía hemos hecho un rastreo de los autores que han abordado el tema anteriormente; lo hemos sistematizado de la siguiente forma: un primer grupo que reflexiona en torno a la genealogía de la imagen fotográfica y la relación con su dispositivo técnico, si bien este grupo no aborda el tema del tiempo de manera directa lo atraviesa de todas formas porque la ontología del medio lo define; un segundo grupo que se ocupa del *arché* de la fotografía y su relación con el tiempo; y un tercer grupo basado en la instancia pragmática que genera la imagen y su referencia indicial.

El primer eje responde a la *genealogía de la imagen fotográfica y la relación con su dispositivo técnico*. Tradicionalmente los estudios semióticos comenzaron vinculando la imagen fotográfica a sus propiedades icónicas, luego, con la relectura de Charles Sanders Peirce (1974), se planteó la posibilidad de pensar la imagen fotográfica en relación con su modo de producción técnica. Jean-Marie Schaeffer, en *La imagen Precaria* (1987), propone un análisis del dispositivo fotográfico en relación a su especificidad físico-química, su estatuto de impresión, al cual deno-

mina el *arché* de la fotografía. Entiende a la imagen fotográfica como la grabación (producida siempre por un dispositivo) de una señal físico-química. Y destaca que la génesis de la imagen fotográfica genera una distinción con las demás imágenes; define el estatuto semiótico de la imagen fotográfica entre lo icónico - indicial. En este ensayo, Schaeffer hace hincapié en la ambigüedad de la fotografía: “Toda imagen fotográfica es a la vez signo informacional (índice icónico) y obra (buena o mala), es decir, que es a la vez registro de lo ‘real’ y una figuración” (Schaeffer, 1987: 100). Siguiendo esta línea, Philippe Dubois en *El acto Fotográfico* (2008) pone en cuestión el aspecto icónico, la asociación de fotografía y realismo, basándose en una serie de análisis que critican la noción de fotografía como espejo de la realidad, afirmando que la fotografía es una transformación de lo real que deriva en una huella de éste. El autor fundamenta esta definición indicial en relación al acto fotográfico (unido siempre a un tiempo y espacio, es decir, a una instancia de enunciación) que produce la imagen fotográfica.

En un segundo eje que denominamos el *arché de la fotografía y su relación con el tiempo* ubicamos el ensayo *Pequeña Historia de la Fotografía* (1972) y *La Obra de Arte en la Reproducibilidad Técnica* (1972) de Walter Benjamin. Figuran allí reiteradas menciones y reflexiones sobre las maneras en que se percibía el mundo a través de las ópticas lentas de los primeros equipos fotográficos. Estos tiempos, ligados al concepto de *aura* entendida como una categoría estructural histórica, refieren a la experiencia de la percepción. El autor reconoce una pérdida del *aura* a partir, entre otras cosas, de la instauración de tiempos breves de exposición generados por una óptica más rápida.¹

Roland Barthes ha dedicado varios ensayos a describir y pensar el lenguaje fotográfico en torno a la denotación y la connotación del mensaje fotográfico, nos interesa recuperar *El Tercer Sentido* (2002) donde da un paso más allá para desarrollar un tercer nivel de sentido que problematiza la noción de significado y significancia. Resulta interesante la lectura que realiza sobre el fotograma, leyéndolo como una cita del film, que se relaciona con éste a la manera de un palimpsesto. El fotograma no presenta montaje audiovisual y exige una lectura vertical de la articulación. Luego, el “último Barthes” en *La Cámara Lúcida* (2006) replantea la condición de analogon de la foto para arribar a la idea del *punctum* y el *studium*. Caracterizando a la fotografía por un tiempo interrumpido, por la plasmación del “esto ha sido”, propiedad indicial de la foto que deviene del dispositivo mecánico que la genera.

El *arché* temporal de la fotografía, planteado en Benjamin, es retomado por Gilles Deleuze en *La Imagen Tiempo* (2012) quien vuelve a la tricotomía en torno al objeto (propuesta por Peirce) en diálogo con *La evolución Creadora* (2010a) y *Materia y Memoria* (2010b) de Henri Bergson. Según Deleuze, la capacidad del cine para darnos una representación pura del tiempo como simultaneidad, amplía la noción de imagen que, siguiendo a Bergson, es inmanente a la experiencia y habilita a la presente investigación a explorar los alcances de estos conceptos en el estudio de la fotografía.

Encontramos algunos textos que plantean miradas opuestas en relación a la ontología de la imagen fotográfica. “Ontología de la Imagen Fotográfica” (1990) de

1 Retomaremos luego otros textos de Benjamin que, si bien no reflexionan puntualmente sobre la fotografía, utilizan la noción de imagen para pensar la filosofía de la Historia dando cuenta de un pensamiento de carácter visual.

André Bazin ejemplifica la cristalización del modelo fotográfico del siglo XIX. Entendiendo a la fotografía como la capacidad de embalsamar el tiempo fijando el objeto fotografiado de manera natural (a través del código icónico indicial) al generar una imagen real mecánica. En cambio, Susan Sontag en *Sobre La Fotografía* (1973) entiende a la disciplina fotográfica como surrealista, la fotografía no registra al tiempo, lo inventa, al trasmutar de golpe el presente en pasado, la vida en muerte. Al extender a toda la disciplina el carácter surreal, Sontag problematiza la reputación de la fotografía como la más realista y accesible de las artes miméticas. En resonancia con el planteo de Sontag incluimos el texto de Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo* (2002), donde se investiga el tiempo partir de sus cualidades interiores, morales e immanentes. El autor se corre de la idea clásica del tiempo como sucesión, lo plantea como una situación, una idea. El tiempo como un hecho que vive en la obra.

Definimos, por último, un tercer eje que reflexiona sobre *la instancia pragmática que genera la imagen y su referencia indicial*. Este eje recupera la instancia de enunciación sin la cual la fotografía no podría ser producida; y repiensa al concepto de fotografía leído desde el centro de la caverna platónica, donde somos víctimas de la ilusión que nos hace tomar los fenómenos por lo real y las fotos por los objetos por fotografiar. Francois Soulange en *Estética de la fotografía* (2005) parte de una concepción materialista de la foto. Expone la idea de que lo real es imposible de fotografiar y que, en esta imposibilidad y falta, consiste el valor de la fotografía. Define al dispositivo fotográfico como productor de huellas visibles basadas en fenómenos radicalmente invisibles para el ojo humano. Tornando visible lo todavía no visto. Indagando sobre la cuestión del realismo. Destaca (al igual que Dubois) el rol indicial de la imagen fotográfica. El concepto conductor del ensayo es la *fotograficidad* definida por el acto fotográfico (de carácter irreversible), la obtención del negativo y el trabajo del negativo (de carácter inacabable). Retomamos en este eje el pensamiento de Barthes a partir de la noción de *punctum* como fuerza de expansión metonímica, ese suplemento que añado a la foto. Percibo el referente pero la fotografía se sobrepasa a sí misma. “¿No es acaso la única prueba de su arte? Anularse como médium. No ser un signo si no la cosa misma” (Barthes, 1989: 82). Didi Huberman, en *Imágenes Pese a todo* (2004), reflexiona sobre el problema de la referencia y la representación en la imagen técnica, en el marco de los debates sobre la posibilidad o imposibilidad del arte ante la radicalidad del genocidio en todas sus formas y contextos. Pone el foco en la instancia pragmática que genera las imágenes y la relación con sus marcas de enunciación. Marcas indiciales sin las cuales la fotografía no podría concebirse.

LA CONSTRUCCIÓN DE UN CUARTO EJE DE ANÁLISIS: FOTOGRAFÍA Y LARGOS TIEMPOS DE EXPOSICIÓN

Hasta aquí hemos revisado, reunido y ordenado a un conjunto de autores que han reflexionado sobre la fotografía y, en algunos casos, el tiempo. Llama la atención la ausencia de antecedentes teóricos en torno a la potencialidad de la fotografía para construir un *tiempo otro*, un tiempo donde el espacio se constituya a modo

de acumulación temporal. Si bien como ya hemos mencionado, son varios los autores que se corren de la concepción clásica de la fotografía, en tanto reflejo mimético de *lo real*, y ponen el acento en el acto fotográfico, ninguno se detiene a pensar en torno a las posibilidades fotográficas por fuera del instante preciso². Todas las reflexiones parten de la fotografía como recorte temporal breve. En este sentido es que nos parece necesario producir un cuarto eje de análisis, que se centre en la fuerza dialéctica presente en las imágenes fotográficas producidas con el recurso de los largos tiempos de exposición. Deseamos recuperar *lo dialéctico* (Benjamin, 1972) en cuanto capacidad de interrumpir la Historia y desplegar otras historias posibles, historias fotográficas que espacialicen el tiempo y temporalicen el espacio. Para diseñar este cuarto eje, articularemos un conjunto de conceptos que nos permiten pensar a la fotografía como una posible acumulación, entendida como la visibilidad de una experiencia; estos conceptos provienen tanto del campo de la fotografía como de otros discursos cercanos, especialmente la literatura y el cine.

Para diseñar este eje partimos de la noción de traducción. Seguimos a Eduardo Cadava, quien en su texto *Trazos de Luz. Tesis sobre la Fotografía de la Historia* (2014) recupera algunas nociones benjaminianas para pensar en relación a la tarea del traductor (Cadava, 2014: 12):

Tal como propone Walter Benjamin (...) en "La tarea del traductor" (Die Aufgabe des Übersetzters) la traducción debe resistir el deseo de 'comunicar algo', debe resistir a su deseo de entregar al sentido del original (...) lo que justifica la traducción es un acto de traducción que permanece fiel a la movilidad, la extrañeza y la incomprendibilidad tanto del original como del lenguaje en general (...) el original le da a la traductora la libertad de ser infiel, la libertad incluso de inventar la lengua misma.

Es en este sentido que proponemos al lenguaje fotográfico como traducción, como redescrípción; y pensamos en torno a las formas en las que la fotografía (entendida como un signo: la traducción, una referencia segunda) puede dar cuenta de su objeto (en cuanto referencia primera). Siguiendo nuevamente la lectura de Benjamin por Cadava proponemos "la labor de la traducción como algo que roza al original sólo cuando se aleja, el contacto es íntimo y fugaz" (Cadava, 2014: 12). En nuestro caso, la traducción fotográfica producida por los largos tiempos de exposición problematiza la iconicidad de la imagen fotográfica ya que los motivos fotografiados pierden su semejanza formal, dando lugar a formas fantasmagóricas y huellas del paso del movimiento.

Ubicamos a la fotografía como un dispositivo técnico, partimos del enfoque de Giorgio Agamben (2014), quien siguiendo a Michel Foucault, define el concepto de dispositivo como una red, una formación que media; inscrita en un juego de poder y saber donde prevalece una función estratégica dominante. En el caso de la fotografía, fue el discurso científico quien moldeó y diseñó el horizonte de expectativa del dispositivo fotográfico; atada a una Historia entendida (y cons-

2 Esta idea resuena con la noción de *instante decisivo*, planteado por el fotógrafo Cartier Bresson; concepción canónica del uso del dispositivo en cuanto a la espera de "el instante" como una fracción de segundo, donde la fotografía es leída como el único medio de expresión capaz de captar este instante preciso y capturar la fugacidad del tiempo.

truida) como un discurso lineal y sucesivo, la fotografía opera como un recorte, fragmenta, inmoviliza algo de esa sucesión. Uno de los objetivos de nuestro análisis es describir la capacidad que posee la fotografía, en tanto experiencia, para plasmar la simultaneidad espacio-temporal, es decir, especificar cómo la fotografía elabora procedimientos para representar el tiempo como duración. En función de esto, y retomando la noción de dispositivo, recuperamos el concepto de *arché fotográfico* (planteado en el segundo eje de este trabajo) y sus repercusiones en el pensamiento de Dubois y Soulanges, en relación a la naturaleza indicial de la fotografía. La fotografía es entendida entonces como una huella de lo real; esta huella avanza a modo de trazo quitándole peso a la concepción icónica fotográfica, definida por su analogía formal. En esta línea, y dando un paso más allá, adherimos al planteo (ya mencionado) de Sontag, cuando afirma que “el surrealismo está en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural” (Sontag, 1973: 62).

Para terminar de configurar este cuarto eje de análisis es necesario subrayar, y recuperar, la particularidad del tiempo fotográfico respecto del que poseen otras artes. Es en esta singularidad donde encontramos dos niveles temporales: por un lado el *tiempo técnico* necesario para la realización de una fotografía, recordemos que la etimología de la palabra fotografía significa escritura hecha con luz, y remite necesariamente a un intervalo temporal técnico llamado tiempo de exposición; por otro lado, encontramos el *tiempo de enunciación*, producido por el tiempo técnico en diálogo con el espacio que motiva la fotografía.

La noción de tiempo se actualiza en una discusión de larga data. Es exhaustiva la lista de autores que, a partir de diferentes disciplinas y miradas, han debatido y pensado en torno al tiempo. Con miras a nuestro objetivo, repensar el modelo fotográfico para problematizar la instantánea fotográfica, nos interesa trabajar el concepto de tiempo a partir de Henri Bergson (2010) quien complementa la percepción habitual temporal, con la percepción atenta, definida como un movimiento horizontal siempre en el mismo plano. Esta amalgama genera una serie de circuitos que complejizan el objeto percibido. Retomamos también la idea planteada por Tarkovski (2002:89):

Pensar el tiempo en forma de un hecho, hecho que construye el artista (...) una imagen cinematográfica sólo será ‘realmente’ (entre otras cosas) si se mantiene la condición imprescindible de que no sólo viva en el tiempo, sino que también el tiempo viva en ella.

Traducimos esta idea al dispositivo fotográfico; y en este punto discutimos con Dubois y la naturaleza del corte fotográfico pensada y definida sólo en relación a la foto instantánea y la discontinuidad fundamental de la temporalidad (excluyendo en la misma definición la posibilidad de un tiempo no cronológico, dispuesto a acumular). Esta idea es retomada por Deleuze, especialmente en su libro *La Imagen Tiempo* (2012), entendiendo a la imagen cinematográfica como una imagen tiempo directa promovida por un movimiento aberrante. Parafraseando a Deleuze nos preguntamos ¿cómo sería una *imagen tiempo* directa fotográfica? Una imagen donde conviven, a modo de constelación benjaminiana, varios tiempos en simultáneo. Para pensar este aspecto el texto de Paul Ricoeur, *Tiempo y*

Narración (1995), se presenta como una referencia sustancial en lo que concierne a la reflexión entre tiempo y representación; el autor aborda el estudio del tiempo a partir de las *Confesiones* de San Agustín y la poética de Aristóteles, generando un choque de sentidos y construyendo una referencia de segundo grado a partir del diálogo entre los dos autores. Proponemos extender la figura de la metáfora, también de Ricoeur (1995), a la imagen fotográfica, entendiendo a ésta como un choque de campos, una impertinencia predicativa; una herramienta para re-describir una realidad inaccesible a la descripción directa y a la visión humana.

Antes de pasar al análisis del corpus de imágenes, queremos decir que los conceptos recién mencionados (Deleuze, Tarkovski, Bergson y Ricoeur) fueron los disparadores de la presente investigación. Reflexiones en torno a la temporalidad del cine y la literatura despertaron la atención y advirtieron la necesidad de pensar cómo, y cuándo, la foto se abre directamente al tiempo, de qué forma en el dispositivo fotográfico el tiempo suministra su propia materia.

LARGOS TIEMPOS EN ACCIÓN: TRES SERIES FOTOGRÁFICAS DE MICHAEL WESELY

Siguiendo el cuarto eje de análisis estudiaremos un corpus de obras contemporáneas producidas por el fotógrafo alemán Michael Wesely. La elección de las obras responde al uso que de los largos tiempos hace el fotógrafo; desde hace más de veinte años, Wesely experimenta con la visibilidad fotográfica como testimonio de imágenes imposibles para la percepción humana. Planteando un juego con el dispositivo, genera un uso impertinente donde cuestiona la hegemonía temporal de las imágenes técnicas respecto a la construcción del instante. Lejos de ser considerado un obstáculo la utilización de los largos tiempos funciona, en este fotógrafo, como un procedimiento estético que fuerza a pensar la dimensión temporal y al propio dispositivo fotográfico.

Las series *Portraits* (1998–2013); *Stilleben* (2001–2011); y *Archiv Utopía* (2003–2009) producidas por Michael Wesely (en el caso de la última junto con Lina Kim) comparten la particularidad de recuperar la noción de *aura* en tanto dan cuenta y rescatan la experiencia de la percepción. En todas estas fotografías, el *tiempo de enunciación* que advertimos en la imagen refleja al *tiempo técnico* con el que fueron producidas, es decir, a los largos tiempos de exposición. El tiempo de exposición (tiempo técnico) de producción de estas imágenes oscila entre cinco minutos (*Portraits*) hasta dos semanas (*Stilleben*); tiempo suficiente, en cada caso, para difuminar la iconicidad de la imagen fotográfica y acentuar el aspecto indicial. El “esto ha sido” barthesiano se hace visible en estas fotos de manera particular, porque se distancia de la percepción humana dando visibilidad a un acontecer que, sólo puede ser construido por el dispositivo fotográfico, que acumula tiempo en su interior.



Nancy Spriggs (14.13 - 14.24 hs, 28.9.2012)
2000, Michael Wesely

La serie *Portraits* retoma el uso de los largos tiempos propios del daguerrotipo y las primeras fotografías; en aquel momento los fotógrafos se veían obligados a la larga espera porque el material fotosensible tardaba mucho tiempo en reaccionar a la luz. A diferencia de estos retratos, en donde se pedía a los modelos que posasen sin movimiento alguno para lograr un retrato mimético, Wesely coloca la cámara y espera. El rostro de los retratados se difumina, las huellas de sus movimientos alteran su figura. En este sentido se construye una imagen atípica en cuanto al género canónico del retrato, tanto en el discurso pictórico como en el fotográfico. Más aún, si pensamos en el rol que ha cumplido la fotografía como dispositivo de control dentro del imaginario policial y estatal. La utilización de la fotografía carnet (4X4), a modo de identificación personal, se basa en su carácter icónico e indicial para asegurar la identidad del retratado.

Las fantasmagorías que advertimos en las imágenes contrastan con el fondo, generalmente vacío, estático y definido; cuestionan la noción de un sujeto estático que organiza el discurso. Vale emparentar esto con el recurso de la perspectiva geométrica, al igual que la fotografía, ésta ha sido producto del discurso científico que intentó fijar el mundo, en función de un sistema de representación asimilado y naturalizado con la visión humana. Pero que, si nos detenemos a mirar atentamente, guarda más diferencias que similitudes con nuestro modo de ver. La posición estática que nos solicitan cada vez que nos toman una foto (posición que repetimos siempre, automáticamente, al estar frente al cámara) dista mucho de la espontaneidad y los movimientos que realizamos habitualmente; la cámara irrumpe entonces en este devenir; y lejos de recuperar la naturalidad de la que tanto pretende dar cuenta, fosiliza. En este sentido es que deseamos recuperar la noción de instante benjaminiano, en tanto cesura y fuerza dialéctica (Benjamin, 1972) para pensar cómo en los retratos de Wesely se evidencia la ficción que

generan todas las fotografías; viendo estas imágenes reflexionamos y advertimos que hasta en la imagen periodística más “instantánea y precisa” lo real resulta imposible de fotografiar. Estos retratos de largo tiempo hacen espacio a una imagen que, a través de su *tiempo de enunciación* nos muestra un relampagueo simultáneo entre el pasado, el presente y el futuro de esos cinco minutos de duración en la vida del retratado.



Naturaleza Muerta (Stilleben) (2.10. - 21.10.2009), 2009, Michael Wesely

La serie *Naturaleza muerta (Stilleben)* cuya traducción literal del alemán (y del inglés) al español es “Vida Quieta” se enmarca y dialoga con el género de la naturaleza muerta, procedente del lenguaje pictórico. A lo largo de su historia, la fotografía ha producido gran cantidad de imágenes, canónicas y no tanto, que responden al género de la naturaleza muerta, especialmente dentro del discurso artístico y publicitario. Pensamos por ejemplo en la renovación del género hecha por el fotógrafo Wolfgang Tillmans, a partir sus composiciones caseras, en las que plantas, botellas y residuos, brillan con la luz natural de la mañana; también en el fotógrafo Alejandro Kuropatwa, que a través de un código fotográfico publicitario compone imágenes que dan cuenta de la problemática del virus de VIH en la década del noventa. Ambos producen su obra a partir de una imagen instantánea que problematiza y renueva el género clásico de la naturaleza muerta. El caso de Wesely es diferente porque, si bien compone una escena que a nivel composición y formas responde al género de la naturaleza muerta, el uso de los tiempos largos de exposición propone y problematiza lo estático del este género (“Vida quieta”). Es decir, a través de un uso no hegemónico del dispositivo fotográfico, alcanza una reflexión filosófica visual sobre la ontología del género de la naturaleza muerta evidenciando lo no quieto, lo movido, de esta escena. Cada toma fue realizada durante, aproximadamente, el transcurso de dos semanas, con una cámara diseñada por el fotógrafo³. Como resultado advertimos el movimiento en

3 La mayoría de las fotos de Wesely son realizadas por cámaras que él mismo diseña; no se trata de cámaras estenopeicas, si no de lentes con aperturas ínfimas de diagramas y soporte de muy baja sensibilidad.

Vanesa Magnetto / La imagen fotográfica como testimonio de lo invisible: sobre los tiempos largos de exposición

la descomposición de las flores, y frutas, de las diferentes imágenes de la serie.



*Naturaleza Muerta (Stilleben) (26.10. - 11.11.2011),
2011, Michael Wesely*

En todos los motivos fotografiados por este artista, el uso del procedimiento de los largos tiempos funciona como un procedimiento estético que fuerza a pensar la dimensión temporal. Especialmente en esta serie, el *tiempo técnico*, es advertido en la vibración que presentan las frutas en las se ve interrumpido cada límite por un borde fantasma que complejiza lo icónico de la imagen, plasmando con él el transcurrir temporal; en las flores las huellas del movimiento inundan el espacio (atado siempre al *tiempo de enunciación*) y dibujan diferentes trazos de tiempo. Esta espacialización temporal invita a pensar un *tiempo otro*, que flota en el espacio, a contrapelo de los tiempos breves, brevísimos, de producción y consumo actuales.



Congresso, Brasília, 2004, Lina Kim & Michael Wesely

La serie *Archivo Utopía*, realizada por Michael Wesely en conjunto con Lina Kim, entre los años 2003 y 2009, se propone como un proyecto de investigación y producción artística. Indaga y da cuenta de las imágenes de archivo (sobre el diseño y la construcción) de la ciudad de Brasilia; contiene también imágenes de esta ciudad, producidas por los dos artistas a partir, nuevamente, del recurso de los largos tiempos de exposición. En este caso cada fotografía fue producida durante el transcurso de un día, más precisamente, desde el amanecer hasta el atardecer. A diferencia de las dos series trabajadas que fueron realizadas en un espacio interior; esta tercera serie fue producida en un espacio exterior y problematiza, a nivel fotográfico, la relación entre el sol y la Tierra, evidenciando el movimiento de rotación de la Tierra.

Nuevamente, a través de la potencia estética de los tiempos largos de exposición, se revisa una parte del discurso histórico hegemónico, en este caso la construcción urbana. La acumulación del *tiempo técnico* da un tinte surreal a estas imágenes; la traza solar de la rotación de la tierra, la desolación de cada uno de los espacios, la luz y colores extraños, murmuran una imagen imposible. Este espacio enrarecido nos hace pensar en el binomio fotografía-ciudad moderna, producidas ambas en función de un discurso científico que apuntó hacia la fragmentación y manipulación temporal. Es en este sentido que volvemos a lo planteado más arriba, en el cuarto eje de análisis, respecto a la noción de dispositivo en cuanto aparato atado a un discurso de poder hegemónico. Tanto la concepción de ciudad moderna, como el modelo hegemónico fotográfico, responden a la idea de un progreso lineal, espacial y temporal, respectivamente. A través de un apilamiento en donde el tiempo se imprime a partir de la prolongada mirada de la máquina, los tiempos largos introducen una cesura, un corte. Invitando a pensar sobre este espacio y tiempo en función de una espera y un vacío. Se produce una imagen de *ciencia ficción*, que da cuenta de lo ficticio del discurso científico. Una imagen en donde el sol habita, en simultáneo, las diferentes zonas de la foto corriéndose y repensando las categorías occidentales del espacio-tiempo.

Por último, queremos señalar el contraste que ofrecen estas imágenes con las otras imágenes testimoniales que conforman el proyecto; las imágenes de archivo funcionan como un documento que, siguiendo la lectura de Cadava sobre Benjamin ilustran “la vigencia irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos (...) en la copia, en la reproducción, quitarle la envoltura al objeto” (Cadava, 2014:35). En cambio, entendemos que los tiempos largos de exposición restituyen la envoltura del espacio urbano fotografiado. Configurando también, un documento, pero poético, que problematiza y señala a lo real como imposible de ser fotografiado.

MÁS CERCA DE UNA LEJANÍA

A modo de cierre deseamos subrayar la potencialidad de estas imágenes por su capacidad de habilitar nuevas formas de experiencia y subjetividad. La vitalidad de esta traducción fotográfica infiel cuestiona el uso hegemónico del dispositivo técnico; estas imágenes revisan la gramática fotográfica canónica haciendo tambalear las categorías de espacio y tiempo lineal. Construyen formaciones estructurales que recuperan, algo, de esa lejanía benjaminiana que sobrevuela al *aura*. La puesta

en jaque de la iconicidad, similitud formal fotográfica, y la huella indicial del largo relato temporal se proponen como una alternativa a la tecnología, propia del paradigma sociocultural de esta época, que fomenta cada día más el culto a la instantaneidad. En las fotografías de largo tiempo de exposición pasado, presente y futuro relampaguean en una imagen dialéctica donde el tiempo reivindica su dimensión material.

BIBLIOGRAFÍA

1. AGAMBEN, G. (2014) *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
2. BARTHES, R. (2002). *Lo Obvio y lo Obtuso: Imágenes, Gestos, Voces*. Buenos Aires: Paidós.
3. _____ (2006), *La cámara lúcida, Notas sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
4. BAZIN, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
5. BENJAMIN, W. (1972). *Discursos Interrumpidos I*. Barcelona: Taurus.
6. BERGSON, H. (2010a). *La Evolución Creadora*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
7. _____ (2010b). *Materia y Memoria*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
8. CADAVA, Eduardo (2014). *Trazos de luz. Tesis sobre la Fotografía de la Historia*. Buenos Aires: Palinodia.
9. DELEUZE, G. (1994). *La Imagen Movimiento*. Barcelona: Paidós Comunicación.
10. _____ (2012). *La Imagen Tiempo*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.
11. DIDI - HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes Pese a Todo. Memoria Visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
12. DUBOIS, P. (2008). *El Acto Fotográfico y Otros Ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editora.
13. PEIRCE, C. (1974). "Ícono, Índice y Símbolo [1893-1902]". En: C. Peirce. *La Ciencia de la Semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp.45-62.
14. RICOEUR, P. (1995). *Tiempo y Narración I. Configuración del Tiempo en el Relato Histórico*. Madrid, España: Siglo XXII Editores.
15. SCHAEFFER, J.-M. (1990). *La Imagen Precaria: del Dispositivo Fotográfico*. Madrid: Cátedra.
16. SONTAG, S. (1973). *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
17. SOULANGES, F. (2005). *Estética de la Fotografía*. Buenos Aires: Editorial La Marca Editora.
18. TARKOVSKI, A. (2002). *Esculpir en el Tiempo. Reflexiones sobre el Arte, la Estética y la Poética del Cine*. Madrid: Ediciones Rialp S.A.
19. WESELY, M. & KIM, L. (2012). *Archiv Utopía-Archive Utopia*. Alemania: Kunsthallezuzkiel, Christian-Albrechts-Universität.

Centro de
Estudios
Visuales

número 2
Diciembre
2018



ISSN 0719-2125