

1

Como la función del espectáculo es producir que un mundo que no es directamente perceptible, sea visto a través de diferentes "mediaciones especializadas", es inevitable que haya situado el sentido de la vista humana en aquel lugar especial que una vez ocupó el tacto. La vista. El mas abstracto de los sentidos ,y el mas fácilmente engañado, es naturalmente el sentido mas fácilmente adaptable a la generalizada abstracción de la sociedad actual.

Guy Debord, "The Society of the Spectacle"

Las fotografías que he hecho en los últimos cuatro años (1991-1994), han sido realizadas imitando con la cámara, el movimiento de la brocha de un pintor gestual del expresionismo abstracto, siendo la luz la "materia" utilizada¹.

Con la cámara en una mano, apretando el disparador durante uno o varios segundos, el recorrido de cámara y brazo en el espacio deja en la película fotográfica un registro de la acción. He tomado pues, en esta acción mimética lo que de *performativo* tenía el expresionismo abstracto (habitualmente se llama gesto al trazo en el lienzo, cuando en realidad lo que queda es la marca del gesto). El título genérico de la serie es *camerastrokes*².

Así como en un acto pictórico la marca dejada en el lienzo es instantánea, en el procedimiento *camera-stroke* el resultado gráfico se produce como memoria ; no existe consciencia de lo producido hasta no verlo en la imagen impresa (estos gestos están vacíos de cualquier tipo de significación psicológica).

Hay algo de paradójico en este modo de utilizar la cámara, con respecto a lo que habitualmente se entiende como uso normativo del artilugio : es decir, congelar un instante teniendo en cuenta que las implicaciones cinestésicas del cuerpo humano que sostiene la cámara deben ser suprimidas durante su utilización. El uso del trípode o las velocidades de disparo altas, hacen que la película no tenga un registro físico de lo que sucede en uno de los dos lados del objetivo, o lo que es lo mismo , que la imagen no salga "movida". La experiencia sensorial y física del observador se sitúa en una relación "ideal" establecida entre el aparato y un mundo (mistificado como "objetivamente verdadero"), dado de antemano³.

El tipo de cámara usada en un principio fue una "Polaroid", por procurar ésta la manera de comprobar más rápidamente el resultado del gesto efectuado. Mas adelante a partir de los primeros resultados , utilicé también una cámara reflex con negativo.

Siendo mi movimiento en el espacio del "evento real" puro automatismo gestual, en la imagen resultante no hay una representación de un "objeto delante del objetivo", sino la disolución de la distancia virtual entre sujeto y objeto que el uso de la lente implica.

Los espacios en los que se han desarrollado las *performances* con la máquina fotográfica, corresponden a un espacio público frente a los ventanales del interior de una catedral gótica, y a otro doméstico delante de una pantalla de televisión.

2

El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa. La tecnología espectacular no ha disipado las nubes de la religión donde los hombres colocaron sus propios poderes desligados de ellos mismos ; el espectáculo no ha hecho mas que sujetarlos a una base mundana. La vida más cotidiana entonces se vuelve opaca e irrespirable. No proyecta ya en el cielo sino refugio a su propia contradicción, su paraíso falaz. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un mas allá; es la separación completada dentro del interior del hombre.

Guy Debord, "The Society of the Spectacle"

A la entrada de la catedral de Burgos hay un cartel que prohíbe tomar fotografías. Recuerdo el celo de los guardas del edificio, en hacer efectiva la prohibición. Cada vez que algún visitante hacía ademán de llevarse el visor de la máquina de fotos al ojo, era advertido sobre la veda de imágenes. No creo recordar haber tenido ningún impedimento, durante la realización de la serie de fotos que hice en la catedral, a pesar de la mirada a veces atónita de los vigilantes. Y es que para aquellos encargados del orden, el mover la cámara con la mano, espasmódicamente, o no era significado de sacar ninguna foto (incluso aunque oyesen el “click” prolongado de una exposición larga) o si se imaginaban la posible foto, aquella tenía que ser un desastre de foto; con lo que para ellos la prohibición se refería a sacar fotografías dentro de un supuesto “sentido común”.

En aquella sesión de trabajo mi interés se centraba en dirigir el objetivo sostenido en la mano, hacia una zona de ventanas allí en lo alto. Una vez seleccionada la fuente de luz, la articulación de cuerpo, brazo y mano desplazaba la cámara (con un movimiento automático muy rápido) a lo largo del campo de visión no estático. Este campo estaba ocupado por cuantas ventanas hubiese elegido de antemano (podía suceder que llegase a haber un rosetón en la lejanía, situado diametralmente opuesto a dos ventanas contiguas más cercanas a mí y que iban a quedar registrados en la misma fotografía).

En algunas ocasiones la elección de los ventanales y el desarrollo de la acción eran hechos con los ojos cerrados. En este caso una luminosidad tenue me indicaba la posición de los ventanales.

La luz percibida me hacía pensar en que esta es, físicamente, la misma que un hombre gótico pudo sentir. Este recinto de la catedral fue para un hombre gótico, el espacio donde se hacía manifiesto a través de la luz⁴, la mirada de un ojo divino que constantemente mira. Sin embargo, hay en la contemporaneidad de mi mirada, un *inconsciente óptico*⁵ (producto de las diferentes construcciones de la visión) que me hace experimentar la luz de diferente manera.

3

Cada vez más, el llamado “contenido” de la televisión se mueve en esta dirección: de ninguna manera se trata de una réplica de la vida, sino de su reducción a elementos abstractos y manipulables dispuestos para ser integrados en un caudal de otros flujos electrónicos.../... Aunque como tecnología de reproducción haya alcanzado nuevos parámetros de “fidelidad” mimética (holografía, TV de alta definición), se da un movimiento inverso de la imagen hacia pura superficie, de manera que todo lo que deambule a través de la pantalla del televisor o de la pantalla del ordenador es parte de la misma homogeneidad.

Jonathan Crary, “Eclipse of the Spectacle”

Las capacidades miméticas de la fotografía, el cine y la televisión se han correspondido generalmente, con un punto de vista estático o móvil situado en un espacio “real”. La aparición de cada uno de estos medios no ha hecho desaparecer al anterior, si bien puede haber modificado lo que en un principio el otro tenía como conquistas absolutas o intrínsecas. Así mismo, *las épocas en las que surgen diferentes invenciones, no son cuadrículas análogas entre sí, en las cuales los “inventos” ocupan las mismas posiciones relativas*⁶. La posición y función de cada medio puede variar con el cambio de la estructura social y con una nueva articulación de lo visible. Cada uno de ellos coexiste simultáneamente con los demás y el posible desplazamiento producido por un medio nuevo que usurpe funciones anteriores, hace que la función precedente cambie.

Desde la ventana de Alberti⁷, pasando por la cámara obscura, hasta llegar a la

televisión, se han sucedido una multitud de cambios en los que “el que mira” es el producto de una serie de convenciones. Nuna ha habido una mirada humana no mediada y transparente.

En las fotografías de la serie que subtitulo “TV set”, la cámara está situada enfrente de una pantalla de televisión. El proceso de realización es similar al utilizado en la serie de la catedral gótica. Lo único que varía en este, es que la fuente de luz corresponde a una sola ventana. En cuanto a la cualidad de la luz, ésta es electrónica y produce un destello que hace que las imágenes de naturaleza intermitente, aparezcan ante los ojos como un continuo. Siendo imperceptible para un ojo humano, el parpadeo se manifiesta en la película impresionada en forma de pequeñas imágenes múltiples de un solo televisor. Estas siguen una trayectoria, que se corresponde con el movimiento de mi brazo sosteniendo la cámara durante el tiempo de exposición.

A diferencia de la serie “Catedral gótica”, la luz produce aquí un efecto de “figuración” (destellos instantáneos de iluminación paradójica). A pesar de tener ésta una cualidad mas abstracta, la fragmentariedad del rastro luminoso hace que las configuraciones del televisor (al congelar la imagen dinámica de la televisión) aparezcan como representaciones solapadas a modo de fantasmas.

En las dos partes de la serie camerastrokes realizadas hasta el momento, la distancia que separa al que mira de la corporealización de la mirada es el núcleo de mi experimentación.

Darío Urzay , Agosto de 1994

¹ Estas series de fotografías comenzaron con las últimas pinturas que hasta ese momento había realizado utilizando como motivo brohazos simultáneos (dobles ,triples, etc). Aquellas obras estaban pintadas con el lienzo situado en la bidimensionalidad de la pared utilizando un artilugio en el que se colocaban varias brochas que dejaban trazos simultáneos e idénticos. A diferencia de aquellas las pinturas posteriores , fueron realizadas en el suelo, en el espacio de los “eventos reales” , prescindiendo de brochas , pinceles u otras herramientas asociadas con dejar un rastro antropomórfico en un soporte.El movimiento del soporte , la materia fluida derramada y la fuerza de gravedad son los elementos procesuales de estas obras. Parejamente en la serie *camerastrokes* el movimiento del soporte fotográfico es parte fundamental del proceso, si bien las implicaciones son distintas.

² Se me ocurrió esta denominación, a partir de la palabra inglesa brushstroke, cuya traducción al castellano es “brochazo”.

³ No olvidemos que la separación Cartesiana de mente y cuerpo del siglo XVII está encarnada en el modelo de la cámara oscura. Aparece en este modelo, una cierta metafísica de la interioridad a través del proceso de individuación de un observador encerrado en un espacio oscuro , aislado del mundo exterior. Para Descartes , la percepción mental del mundo, requiere el emplazamiento del yo en un espacio interior, en el que el ojo de la mente desconfía de los sentidos por producir confusión y desorden en un conocimiento que solo es posible a través de la luz de la razón. *Jonathan Crary “Techniques of the observer” MIT press, 1990, Cambridge ,Masachusetts*

⁴ El hombre de la Edad Media creía que los objetos se hacían visibles por medio de los rayos que salían del ojo. A finales del siglo XVI, Juan Bautista Porta explicaba y demostraba el mecanismo de la visión, no por los rayos que salen del ojo, sino por la luz que desde los objetos impresiona el órgano visual. Al físico napolitano se le ha atribuido ser uno de los inventores de la cámara oscura.

⁵ Walter Benjamín hace uso de este término en el texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

⁶ Desde la aparición de las imágenes generadas por ordenador, muchas de las funciones históricas del ojo humano han sido desplazadas por prácticas en las *que las imágenes no tienen referencias a la posición de un observador en un mundo real percibido ópticamente*. *Jonathan Crary “Techniques of the observer” MIT press, 1990, Cambridge ,Masachusetts*

⁷ la invención de la perspectiva lineal en el siglo XV constituye un modelo de visión que se utilizará como normativo tratando de objetivar un equivalente de la “visión natural”. El efecto de realidad vivida que surgió como invento, se transformó en poco tiempo en un hábito del mirar.