



## DIBUJOS CON LUZ PARA EXTRAÑAR LA MIRADA

Verónica Holman<sup>1</sup>

En uno de los ensayos del libro "Fotografía e império. Paisagens para um Brasil moderno", Natalia Brizuela presenta la invención de la fotografía como una trama tejida en torno a la potencia del deseo y de una serie de (im) posibilidades que tiene como protagonistas el explorador francés Hércule Florence, la luz y el universo sonoro de los trópicos. Florence, como dibujante en una expedición científica financiada por el gobierno imperial ruso, queda particularmente deslumbrado con un aspecto que aún no integraba el inventario existente del mundo natural: la variedad de "ruidos"

<sup>1</sup> Doctora en Ciencias Sociales. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Geografía "Romualdo Ardisson", Universidad de Buenos Aires. [vhollman@conicet.gov.ar](mailto:vhollman@conicet.gov.ar).

✉ Puan 480, 4 piso, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. C1406COJ.

Matías Kees.  
Fresno. 4 estenopos, 5 minutos de exposición cada uno. Diafragma 180. Papel Ilford RC.  
Ceibo. 4 estenopos, 9 minutos de exposición cada uno. Diafragma 180. Papel Ilford RC.

de esa naturaleza tropical. En efecto, todavía no existían los medios técnicos para grabar y reproducir sonidos. Florence intenta registrar ese barulho de la naturaleza a través de notaciones con la finalidad de darle un orden y lograr convertirlo a posteriori en sonido. La imposibilidad de imprimirlo funciona como el motor de sucesivas experimentaciones con nitrato de plata a fin de encontrar un método de copia con un elemento que en los trópicos se presentaba en abundancia: la luz solar. Tres deseos se encuentran en ese espacio-tiempo y suscitan un nuevo modo de representación: el deseo de escapar de la catalogación visual del mundo natural, construida hasta entonces con las imágenes cartográficas y pictóricas, el deseo de registrar el universo sonoro de la naturaleza y el deseo de imprimir esas notaciones para poder reproducirlas.

Si Florence sentía que la catalogación visual de la naturaleza disponible en la época le impedía ampliar las coordenadas del conocimiento sobre ella (BRIZUELA, 2012), dos siglos después los medios técnicos existentes -tanto de los dispositivos de captura, reproducción, intervención y circulación de las imágenes fijas y móviles- nos hacen sentir que “vivimos la imagen en la época de la imaginación desgarrada” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 263). Pareciera que ya hemos visto todo y ante ciertas imágenes preferimos renunciar a continuar mirando. Pienso que estas dos fotografías de Matías Kees nos ofrecen algunas pistas para volver a encantarnos con el acto fotográfico y sobre todo para re-situarlo como categoría de pensamiento “absolutamente singular” (DUBOIS, 2008, p. 54). Probablemente, esa búsqueda interviene en la (re)emergencia de un conjunto de prácticas fotográficas que podríamos denominar alternativas - en su producción, su circulación y en los modos de mirar que ellas proponen- como la técnica con la cual se han tomado estas fotografías.

Tituladas Fresno y Ceibo, estas dos fotografías provocan ante todo extrañamiento. En la imagen fotográfica el soporte es plano, rígido y regular. En cambio, estas fotografías sugieren volumen, movimiento e irregularidad. La imagen, fijada en una superficie con un formato de mayor extensión horizontal, brinda la doble sensación de que nuestro campo visual se expande más allá de los límites de nuestros ojos y se

ciñe en el sentido vertical. Se emula de algún modo una vista panorámica aunque, inscritas en la propia trama visual, encontramos fisuras o superposiciones en lo que nos da a ver. El punto de vista que ha elegido Matías Kees subvierte la clásica posición de los observadores, incluso si nos colocamos precisamente frente a las fotografías, y nos fuerza a mirar (e imaginar) de otro modo. En efecto, las dos fotografías nos ofrecen una visión hacia arriba, y de este modo nos obligan a imaginar que estamos recostados para mirar. Uno de los efectos de variar la posición desde la cual estamos mirando es que algo tan conocido y familiar, como la copa de unos árboles, se vuelve completamente extraño. No obstante, el extrañamiento no termina allí: hay algo que rompe el mimetismo entre los referentes, indicados por los títulos de las fotografías, y lo que la imagen nos da a ver. Dicho de otro modo, aún tratándose de una modalidad de fotografía que supone como condición una relación de contigüidad momentánea entre la imagen y su referente -la lógica de huella- en las dos fotografías existe una clara subversión de la idea de semejanza. Un conjunto de elementos nos envuelve en una sensación onírica: en cada fotografía podemos identificar zonas en las cuales existen superposiciones, menor nitidez y otras áreas en las cuales la imagen emerge o irrumpir con una fuerza insospechada. Estos extrañamientos se enlazan a una serie de transformaciones/creaciones que Matías Kees realiza antes, durante y después de la toma y sobre los cuales merece que nos detengamos.

Estas fotografías han sido realizadas con cámaras estenopeicas o también denominadas, cámaras pinhole. Se trata de cámaras sin lente que pueden hacerse de manera artesanal con cualquier recipiente que cumpla la condición de estar completamente sellado a la luz, excepto por un pequeño orificio del tamaño de la punta de un alfiler en una lámina de aluminio- denominado estenopo- que permite la entrada de la luz en una de las paredes del dispositivo. En otra de las paredes se fija un material sensible a la luz (película o papel) que funciona como la superficie de inscripción de la imagen. Cierto es que todo dispositivo fotográfico interviene en la imagen que se crea, sin embargo la construcción de una cámara estenopeica invierte este proceso: la imagen imaginada moldea la construcción de la cámara a través de una serie de decisiones que se toman al hacer el dispositivo tales como el tamaño de la cámara y del orificio de entrada de luz, la forma de la superficie sobre la cual se apoyará la superficie sensible a la luz, la cantidad de orificios, la modificación del plano focal, la relación entre la distancia focal y su negativo, la superficie sensible a utilizar. Luego, el conjunto de estas decisiones intervendrá en el tipo de fotografía obtenida, en lo que ella nos dará a ver y en cómo lo hará. Tal vez por ello gran parte de los fotógrafos que trabajan con esta técnica prefiere hacer sus propias cámaras a pesar de la existencia de circuito de comercialización de cámaras estenopeicas.

Volvamos a nuestras fotografías. Ellas han sido tomadas con una cámara estenopeica que tiene 4 estenopos. Con esta pequeña alteración (de un punto de entrada de luz pasar a cuatro) se renuncia a presentar el espacio desde un punto único y fijo. Es decir, desde la propia construcción del dispositivo la perspectiva lineal deja de ser el sistema que organiza el orden visual. La multiplicación de los puntos de visión desnaturaliza la perspectiva lineal, una "organización ficticia, imaginaria, que presuntamente imita la percepción" (ROUILLÉ, 2017, p. 86), entre tantas otras formas posibles y coexistentes.<sup>2</sup> Asimismo, la multiplicación de los puntos de observación

<sup>2</sup> Otro sistema de organización visual contemporáneo a la perspectiva lineal es la anamorfosis "[...] un sistema en el que el punto evanescente no se construye frente a la imagen, sino en el mismo plano que la superficie a ambos lados del cuadro. En consecuencia, es necesario que el espectador adecue el nivel de sus ojos al del cuadro y al lado para poder interpretar la imagen que, vista desde la posición habitual, no parece más que triangular" (MIRZOEFF, 2003, p. 79).

implica una ruptura con el modelo clásico de observador - estático y ubicado en un punto ideal. Estas fotografías, de modo semejante a las fotografías estereoscópicas, proponen un "observador descentrado" que construye una visión "discontinuada" o "tipo mosaico" a partir de "imágenes disjuntas o divergentes" (CRARY, 2008, p. 159).<sup>3</sup> Pero mientras que las fotografías estereoscópicas presentan dos mosaicos visuales en dos superficies de inscripción diferentes, cada una de las fotografías de Matías Kees combina más de dos mosaicos, los fija y los expone como parte de una misma trama en una única superficie.

El acto de imaginar la fotografía no termina en la construcción de la cámara, sino que continua en una serie de decisiones que el fotógrafo ha tomado durante la captura. Dado que estas cámaras no tienen visor óptico, hacer la toma supone encontrarse ante la imposibilidad de ver en el momento de fijar la imagen en la superficie de inscripción. En otras palabras, no es posible ver lo que quedará fuera o dentro del encuadre fotográfico. Entonces, el fotógrafo no hace una fotografía de lo que ha visto, sino de lo que imagina que se verá, de lo que intuye e incluso de aquello que no

<sup>3</sup> Jonathan Crary construye la argumentación de esta modalidad de observación a partir de las fotografías estereoscópicas que tuvieron gran difusión comercial a partir de 1850. Crary apunta que con estas fotografías el sujeto pasa a tener un rol fundamental como productor de formas de verosimilitud: "Más bien, lo que aparece ante él es la reconstitución técnica de un mundo ya reproducido y fragmentado en dos modelos no idénticos, modelos que preceden a la experiencia unificada o tangible que tiene lugar en su percepción inmediata o posterior" (CRARY, 2008, p. 169).

Dibujos con luz para extrañar la mirada  
Veronica C. Hollman

se ha imaginado y que el azar puede convocar dado que se trata de exposiciones largas. Así por ejemplo, el lugar en el que se coloca la cámara pasa a definirse por lo que el fotógrafo imagina e intuye a partir de la apreciación de un conjunto de variables como la luz, el movimiento, la distancia y los objetos que le resultan de interés. Finalmente, el tiempo de exposición de los estenopos, definido en función de la luz al momento de la toma y de la distancia existente entre los objetos y la cámara, también se convierte en una decisión clave. Ya señalamos que suelen ser exposiciones largas, sustancialmente mayores a las fracciones de segundos que estamos habituados con las cámaras digitales, y esto implica que lo que sucede en movimiento en el transcurso de ese lapso de tiempo se fijará solo en una imagen. En resumen, en estas fotografías el ingreso de la luz a través de cuatro estenopos y la exposición entre 5 y 9 minutos provocan menor nitidez en algunas zonas y a la vez, las impregnan de movimiento. El carácter onírico o fantasmal que toman las imágenes por un lado, trae a la propia escena fotográfica la intervención de la imaginación y de dimensiones perceptivas que exceden lo visual tanto en la construcción de la cámara y en la toma de la fotografía. Por otro lado, también sugiere al espectador la existencia de otros modos de percepción que exceden lo visual.


La mayor parte de los fotógrafos que trabajan con esta técnica realizan el revelado de la imagen latente en la superficie sensible a la luz y de este modo también controlan (de manera artesanal) un conjunto de procedimientos químicos que operan en su transformación. Entre otros podríamos mencionar el tipo de reactivo utilizado, el tiempo que se expondrá el papel o la película sensible a la acción del revelador y del fijador.<sup>4</sup> También los combinan con dispositivos y programas de tratamiento digital que permiten positivar el negativo. Esta digitalización de las imágenes facilita su circulación y exposición en soportes virtuales en colectivos que experimentan con esta técnica fotográfica y comparten no solo sus trabajos, sino también ensayos, errores, hallazgos y experiencias con este modo de hacer fotografías. La fotografía

<sup>4</sup> Algunos fotógrafos utilizan, ya sea por el costo de los productos químicos o por sus niveles de toxicidad, como reveladores sustancias como café, té o vino tinto y así se obtienen otras tonalidades para las imágenes.

estenopeica se inscribe así en una red que reconoce la potencia y poética visual que pulsa y atraviesa el acto fotográfico. Fue precisamente a través de una de estas redes que me encontré con la serie de fotografías de Matías Kees.

En estas dos fotografías, la imposibilidad de reconocer un parecido entre lo que vemos y un referente pulsa para instalar el interrogante sobre cómo se producen los documentos visuales. Un contrapunto interesante a lo que nos sucede con buena parte de las fotografías digitales que se empeñan en mostrarnos “más” y simultáneamente borran las preguntas sobre su proceso de producción. El hecho que desconozcamos todos los algoritmos que se ponen en funcionamiento cada vez que tomamos una fotografía con la cámara de celular o que utilizamos un programa de edición de imágenes, no significa que la fotografía haya dejado de ser el resultado de un conjunto de decisiones que intervienen directamente en eso que estamos viendo. Pero también, podríamos pensar estas dos fotografías como contrapunto de los modos de mirar lo espacial que se han sedimentado en la Geografía en tanto saber disciplinar. A partir de una serie de dislocaciones, estas fotografías estenopeicas nos ofrecen un modo de mirar que huye de la perspectiva como patrón de ordenamiento de lo que vemos y nos sumergen, desde la propia imagen, en otro tipo de experiencia espacial. ¿Por qué no incorporar o hacer fotografías como estas en nuestros trabajos de investigación? ¿No será hora de

Dibujos con luz para extrañar la mirada  
Veronica C. Hollman

que analicemos cómo la semejanza se ha vuelto un obstáculo epistemológico en la Geografía y en todo lo que se ha aceptado perder de la experiencia espacial al limitar la verdad de la fotografía-documento a su condición mimética? Estas fotografías nos movilizan a imaginar y experimentar otros modos de mirar lo espacial que por un lado, restituyen el acto fotográfico como categoría de pensamiento en toda su singularidad; por otro, nos aproximan a reconocer esas trayectorias múltiples y heterogéneas que Doreen Massey (2007) ha definido como co-constitutivas del espacio. 

#### AGRADECIMIENTO

Agradezco a Matías Kees la posibilidad de pensar con sus fotografías y la autorización de su reproducción en este ensayo.

#### BIBLIOGRAFÍA

BRIZUELA, Natalia. **Fotografia e Império**. Paisagens para um Brasil moderno. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CRARY, Jonathan. **Las técnicas del observador**. Visión y modernidad en el siglo XIX. Murcia: Cendeac, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Memoria visual del Holocausto. Barcelona: Paidós, 2016 [2004].

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico y otros ensayos**. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: La marca editora, 2008.

ITURRIAGA, Jorge. La estereoscopia en la historia. Empoderando al observador y relativizando lo natural. En: FAJNZYLBER, Víctor (editor). **La imagen táctil**. De la fotografía binocular al cine tridimensional. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 2013.

MASSEY, Doreen. **For space**. London: Sage Publications, 2007.

MIRZOEFF, Nicholas. **Una introducción a la cultura visual**. Buenos Aires: Paidós, 2003.

ROUILLÉ, André. **La fotografía**. Entre documento y arte contemporáneo. Ciudad de México: Editorial Herder, 2017.