

La condición poética del infinito

La distopía espacial

El tiempo, para la civilización maya, era cíclico. Para contarlos, creó varios calendarios más o menos complejos: el tun, un calendario espiritual compuesto por dieciocho meses de veinte días, que sumaban un total de 360 días, más cinco días revestidos de particular importancia religiosa; el haab, un calendario anual o secular ligado a las estaciones del año; el tzolkin, una serie de 260 días, los de mayor visibilidad de Venus como estrella de la mañana y de la tarde, que permitía a los mayas seguir el ciclo de las Pléyades; la rueda calendárica, que combinaba las fases de haab y tzolkin en una serie de 52 años, y la cuenta larga, un ciclo de 5.126 años. Cada uno de estos calendarios tenía una razón de ser profunda, no solo material; la dimensión espiritual de los eventos tenía tanta importancia como su manifestación concreta, y tal vez esa premisa sea la mayor diferencia entre el conocimiento que poseían estos pueblos y el que tiene la ciencia actual.

Los mayas previeron la conjunción planetaria que se produjo el 21 de diciembre de 2012, conocida por todos los astrónomos: una sincronización galáctica en la que el plano del sistema solar se alineó exactamente con el de nuestra galaxia, la Vía Láctea. Esa conjunción solo acontece cada 26.000 años, y está relacionada con la precesión de los equinoccios: la Tierra gira alrededor del Sol y sobre sí misma; al oscilar sobre su eje en este último movimiento, se asegura siempre la misma posición en relación al Sol. Pero las constelaciones van mudando de posición a través de los años, lo que hace que también vaya cambiando lentamente la inclinación de la Tierra sobre el plano de la eclíptica y en relación a ellas. Los mayas comprendieron que eran necesarios cerca de 26.000 años (25.800 según la astronomía actual) para que una constelación vista desde la Tierra volviese a aparecer en el mismo lugar del cielo. El concepto de las cinco edades solares coincide con esos 26.000 años, de manera que la última edad solar comenzó en agosto de 3.144 a. C. y finalizó en diciembre de 2012 (duró 5.126 años), altura en que el Sol del solsticio de invierno atravesó la franja negra que existe en su centro. El encuentro simbólico del «Padre Primero» (el Sol del solsticio) con la «Madre Primera» (la Vía Láctea) marcaría, según ellos, no el fin del mundo, sino el fin de este mundo, y la posibilidad de renacimiento en una nueva era con un modelo de civilización muy diferente¹.

¿Qué sabían los mayas, desprovistos de máquinas, que nosotros no conseguimos comprender ni con ellas? ¿O la antigua Babilonia? ¿O el aún más antiguo Egipto? Evidentemente, algo precioso se fue olvidando en la forma de acceder de manera natural al conocimiento. No podemos ser indiferentes al hecho de que, mientras que hoy no concebimos el acceso ni a lo infinitamente grande ni a lo infinitamente pequeño salvo por la ayuda de tecnologías que

prolongan nuestros sentidos (sobre todo la visión) y por la extensión artificial del espacio que nuestro cuerpo es capaz de alcanzar, otras civilizaciones sí que llegaron a la comprensión del mundo, al menos en aquellos aspectos que realmente importaban para entender el sentido de la vida, sin ese expediente. Quién sabe si uno de nuestros problemas no radica precisamente en las motivaciones de la búsqueda; al final, cuando el mundo responde a la pregunta que le formulamos, refleja el punto de vista que subyace en ella. ¿Qué buscamos en el espacio y por qué queremos viajar a él? ¿Concebimos estar solos en este inmenso universo? ¿O tenemos la necesidad de certificar lo contrario? ¿Nos angustia la limitación en el tiempo de vida que nos ha sido otorgado? ¿Tememos la destrucción irreversible del planeta y precisamos de una ficción expansionista? ¿O queremos simplemente descifrar las leyes de la vida y del universo? ¿Están las agencias espaciales patrocinadas por sistemas militares poderosos? ¿O tienen sobre todo motivaciones científicas y pragmáticas de otro tipo? ¿Podemos, a estas alturas, vivir sin el «en tiempo real» de las telecomunicaciones?

La reflexión inducida por preguntas como estas es relevante para la consideración del gasto que supone la aventura espacial; también para comprender la naturaleza de su impacto colectivo y los fundamentos de la fascinación que ejerce, aún ligada al enigma de lo desconocido y de lo remoto, y, a otro nivel, a la complicidad y a la «organicidad» mecánicas, a la cualidad estética y simbólica de las máquinas y aparatos implicados.

Sabemos que el milagro del progreso se alió con la utopía espacial. Pero también que la segunda mitad del siglo XX, en particular la posmodernidad, cuestionó la asociación entre las ideas de progreso y de futuro. Y también nos podemos permitir pensar en la utopía espacial como una distopía, como una perversión de nuestra condición (humana) consistente en traspasar límites y en realizar esfuerzos eventualmente injustificables.

El intruso invitado

El trabajo de Edgar Martins nos obliga a evaluar la geopolítica del secretismo y de la (in)accesibilidad. En las instalaciones de la ESA (Agencia Espacial Europea) visitadas por Edgar Martins en nueve países repartidos por tres continentes, la negociación fue una constante, a pesar del entusiasmo con el que fue acogido el proyecto, y el acceso no siempre estuvo garantizado. Esto subraya el hecho de que esas instalaciones, completamente inaccesibles para la mayoría, dibujan en el planeta una red de experimentación y decisión al más alto nivel, forzosamente política y secreta. El «documento» fotográfico es, o fue, en este caso, deseado y temido, facultado y evitado. El artista encarnó la figura ambigua del intruso invitado.

Las imágenes de esta serie tienen esa doble cualidad de llamamiento y distancia. Estar, por ejemplo, ante la forma de la mano y no ver una mano es una experiencia inquietante. No se trata de una escultura ni de una representación dibujada o pintada: el guante textil para astronautas que fotografió, sin brazo ni cuerpo asociado, se coloca, camuflado e inflado, sobre un fondo negro, como un fantoche animado, y nos introduce de forma ambigua (seductora y atemorizadora) en el mundo de la artificialidad técnica.

La sensación es parecida frente a Casco de un traje SCAPE2 o ante el armario de los astronautas: son contenedores vacíos, pero fuertemente indicativos. La inquietud se vuelve más compleja con la simulación, a partir de un traje presurizado, o de un propio traje SCAPE, de falsas presencias «corporales» erigidas y dotadas de volumetría.

Estos son los únicos indicios, los más directos, de realidad humana. No hay nadie en estas imágenes (tan solo un casco, lejano y anónimo), y el «cuerpo» de la máquina impone a los espacios fotografiados su magnitud y su alcance. Nos topamos entonces con el abismo circular de «pozos» profundos; de máquinas, en planos frontales o contrapicados, restrictivas, claustrofóbicas; de interiores abarrotados, donde proliferan hilos, mangueras, cables, dispositivos eléctricos y electrónicos, brazos articulados, baterías, contenedores, esquemas, simuladores, botones, módulos, aceleradores, generadores, antenas, ordenadores, cohetes, satélites, maquetas, piezas, robots... Componentes de laboratorio y objetos de un museo de ciencia. Vemos también imágenes de microsecciones, de simuladores acústicos (que recuerdan a las obras de Anish Kapoor, superficies blancas en las cuales hay cavada una depresión con curvas suaves) y hasta una roca de la Luna perteneciente a la NASA y expuesta en los Países Bajos: un pedazo de mineral bajo un foco de luz blanca que resalta, al mismo tiempo, su semejanza con cualquier otro mineral conocido en la Tierra y lo insólito de su presencia aquí, dada su procedencia. Y sin embargo, en un sentido amplio, esa procedencia es común: la materia de la que está hecho el universo.

El carácter aséptico de estos lugares nos excluye porque son casi inhumanos, pero despierta en nosotros el gusto inexplicable por la deshumanización de aquello que parece superarnos. Si la complejidad y la extrañeza de las máquinas sugieren enigmas, nuestra distancia en relación a ellas nos induce a una incómoda reverencia.

A veces se nos presentan espacios repletos de objetos en contraste con los grandes planos de piezas aisladas. Como afirmó Geoff Dyer a propósito de otra serie, «en ocasiones no hay sentido de la escala»³. Somos invitados y expulsados, atraídos y traicionados por lo que (no) nos es dado a conocer. La mano que el guante no esconde ilustra ejemplarmente ese doble movimiento. Y si, como afirma Edgar Martins, los lugares que más desconocemos son los más cercanos (entrevista con Sandra Jürgens, revista Arqa, 2009), los objetos y

lugares secretos de la ESA se vuelven cercanos, trastocando en un primer momento la condición de inaccesibilidad para, a continuación, negarnos su comprensión. Son, además, escenarios para una simulación: locales de ensayo a los que son invitados los verdaderos intrusos espaciales.

Sin gravedad

Recientemente, la película Gravity de Alfonso Cuarón, protagonizada por Sandra Bullock, presentó al público una versión elocuente de lo que puede ser la medida humana, emocional y tecnológica de la aventura espacial. A 600 kilómetros de altitud, fuera de la atmósfera y en ausencia de gravedad, algunos satélites y mucha basura orbital polucionan el sistema planetario y amenazan la vida de los protagonistas, hasta que (casi desde el principio), la científica se queda totalmente sola en la inmensidad oscura del espacio y frente a las máquinas que podrán traerla de regreso a casa.

La limitación de oxígeno es uno de los obstáculos más terribles con los que el personaje se enfrenta al principio, al final y en muchos momentos de la película. La movilidad y la propulsión alteradas por la ingravidez son otra de las constantes. Los afectos y el vínculo a la vida en la Tierra crean momentos puntuales de humanización narrativa en un escenario laberíntico de la más avanzada tecnología y de absoluta soledad.

El filme nos lleva de nuevo a dos ideas presentes en el trabajo de Edgar Martins. Una de ellas está relacionada con el registro fotográfico de los pocos objetos personales que los astronautas están autorizados a llevar consigo. Esos objetos son el hilo fino pero esencial que se extiende entre la Tierra y el lugar inhumano en el que los astronautas permanecen cuando marchan a una misión. La segunda es el cuestionamiento de esa inhumanidad: ¿vale realmente la pena?, ¿es comprensible su descarada magnitud contra natura?

La fotografía y el cine pueden ser tan perversos al maravillar al público como eficaces al sembrar dudas. La lectura de esta duplicidad exige distancia crítica, la distancia que en la citada película y en la serie fotográfica de Edgar Martins garantiza, en todo momento, una inevitable inquietud.

Incidentes teóricos

«Me gusta la idea de que todos los espacios se alteren para ti, y solo para ti, cada vez que los observas. Y si se pudiese ralentizar el tiempo por unos instantes, tal vez serías capaz de captar esa metamorfosis». Edgar Martins, en conversación con Gerry Badger, 2009

The Accidental Theorist (El teórico accidental) es el nombre de una serie de 2007. John Beardsley («Topologies of Place», 2008)⁴ subraya la conciencia teórica que Edgar Martins tiene de su propio trabajo como un elemento de la fuerza y el éxito de sus imágenes. El fotógrafo como teórico accidental es, de hecho, una condición asumida por Edgar Martins, que comprende que, además de la decisión y la elaboración (y de la importancia que atribuye a la dimensión conceptual de la obra) también hay una dimensión espontánea e intuitiva. Ese encuentro, según él, es potenciado por la forma como las «insuficiencias técnicas» de la fotografía lo conducen a la resolución de la imagen.

Cuando afirma, por ejemplo, a propósito de la serie de 2002 Black Holes & Other Inconsistencies (Agujeros negros y otras incongruencias), que «el agujero negro funcionaba como una metáfora de la razón al límite de sus capacidades» (Arqa, 2009) nos está describiendo ese momento de colapso en que la creación cede ante las fuerzas de otra inteligencia. A esa posibilidad se suma la de la nostalgia, la de la elaboración de arquetipos y la del testimonio de una vaga incomprensión del vacío cuando dice: «Sin artificios, sin premeditaciones, mis paisajes sacan a relucir la cuestión de la complejidad del inconsciente colectivo. Los paisajes representados en mis fotografías son los deseos de nuestras circunstancias. Son los paisajes que sobreviven a nuestra ausencia» (ibídem).

Edgar Martins sabe que la ausencia humana en estos lugares es perturbadora y él mismo afirma que «el observador ansía ver señales y síntomas de vida para aumentar el volumen visual y aportar al lugar su identidad social» (ibídem). ¿No será esta una idea extensible a la confrontación con el espacio interstelar, con todos los problemas que esa transposición causa y agrava?

En la afirmación: «Muchas veces me atraen los espacios en los que puedo dar prioridad a la memoria poética y no solo a las topografías» (Gerry Badger, 2008)⁵ resuena parte del título de la presente serie: La imposibilidad poética de abarcar el infinito. La poesía y la memoria no tienen el espacio-tiempo de la topografía, de la arquitectura o de la astronomía.

Sérgio Mah se refiere a la serie Dwarf Exoplanets & other Sophisms (Exoplanetas enanos y otros sofismas), 2007, cuando afirma (en 2010) que en el trabajo de Edgar Martins hay «un dominio necesariamente contradictorio entre la presencia de una representación y la ilusión de un reconocimiento». Margarida Medeiros (2010), subraya eso mismo: «Así, lo que Edgar Martins nos trae no es la realidad a través de la fotografía (...), lo que trae es la fotografía en sí misma, a través de la realidad». La referencia temática podría unir la serie de «exoplanetas» a la que ahora expone si no fuese porque las propuestas visuales son de naturaleza muy diferente. La presente serie se aproxima más a The Time Machine (La máquina del tiempo) (2011), un proyecto realizado en colaboración con la Fundación EDP sobre sus presas, lugares y

máquinas de generación de electricidad. Geoff Dyer, en el texto del catálogo, hace notar el «silencio poderoso» y el efecto de la ausencia (de personas, de narrativa) en esas imágenes. La negación del movimiento en las fotografías de Edgar Martins, la fantasmagoría y la artificialidad de la imagen (João Pinharanda, 2011) tiene su reverso en las ventajas de la quietud en la captura del silencio y de la esencia de los lugares. A propósito de la serie *Of Shadows and No-places* (Entre sombras y vacíos), de 2001, Becky Beasley afirmó reconocer en ella los principios de la vanitas, del memento mori y del pathos

En una nota de Edgar Martins a propósito de ese mismo trabajo, leemos: «Desde siempre mi intención fue hacer converger, en un trabajo emotivo y realista, una vertiente documental y otra conceptual, encuadrada en un análisis reflexivo sobre el medio fotográfico y sobre diferentes modos de representación visual». Nos interesa esta descripción: emotivo y realista, documental y conceptual. El primero de los adjetivos es aquel ante el que dudamos más. A pesar de las diferencias de intensidad en cada serie, las emociones no son obvias en el trabajo de Edgar Martins, sino que están aparentemente negadas por el carácter aséptico o minimalista de los lugares, por la ausencia de la figura humana o por la naturaleza fría de la tecnología presente en tantas de ellas. El realismo tampoco es una característica inmediata: la noche, la gestación de la luz, la intemporalidad y la abstracción espacial de muchos trabajos hace pensar antes en el universo del sueño, como escribe Jacinto Lageira (2010): «Se vuelven inmateriales, ya que parecen soñadas». La naturaleza documental de las imágenes es relativamente fácil de admitir, sobre todo porque se ha pretendido que sea obvia en esta serie (como en aquella que realizó para la Fundación EDP), aunque podemos dudar de la eficacia de estos «documentos» para conocer la realidad en cuestión. El carácter conceptual del trabajo es evidente, a pesar de la «simplicidad» inmediata de las imágenes. Hay evidencia e ilusionismo, fascinación y horror en muchas de las imágenes de Edgar Martins, según John Beardsley (2008).

En otra de las notas, el artista habla sobre la «paradoja de nuestra finitud». Habrá quien prefiera pensar en la belleza de nuestra infinitud, o en la del universo, que el título del presente trabajo evoca. La elección entre esas dos posibilidades está íntimamente unida a la naturaleza de cada uno de nosotros y a la naturaleza de estas fotografías.

Leonor Nazaré **2014**

1
Consultar, por ejemplo, Gerald Benedict, *Las profecías mayas: 2012, el mensaje y la visión del mundo*. Blume, Barcelona, 2010.

SCAPE (iniciales para Self-Contained Atmospheric Protection Ensemble). Este conjunto de casco y traje está diseñado para garantizar la protección de quien realiza el mantenimiento de satélites y trabaja con líquidos corrosivos o en los ambientes hostiles propios del ámbito aeroespacial.

3

Edgar Martins, *The Time Machine*. The Moth House, Bedford, 2011.

4

Este y todos los artículos que se citan en adelante pueden ser consultados en www.edgarmartins.com, en una lista ordenada por autor y año.

5

«How do I Know what I Know until I See what I See, The Enigmatic Photographic Works of Edgar Martins», BES Photo Award 2008. Banco Espírito Santo y Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2008.

Leonor Nazaré es comisaria del CAM: Centro de Arte Moderno de la Fundación Gulbenkian. Trabajó como crítica de arte para el periódico *Expresso*, así como para otras revistas de arte tanto nacionales como internacionales. Asimismo, coordina cursos y conferencias, escribe libros y artículos para catálogos, realiza entrevistas y trabaja como editora de arte contemporáneo.