

El espacio en la imagen

«L'immensité est en nous. (...) Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile.» Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 1957

Entre el primer vuelo al espacio de Yuri Gagarin en 1961 y los primeros pasos sobre la Luna de Neil Arms- trong en 1969, la década de 1960 estuvo marcada por una secuencia extraordinaria de esfuerzos y aconteci- mientos relacionados con la exploración espacial que alteraron radicalmente nuestra percepción sobre los horizontes del universo. Sintomáticamente, fue tam- bién durante este periodo cuando Michel Foucault pronunció la célebre conferencia de 1967 «Des espa- ces autres» (Sobre los espacios-otros) en el Círculo de Estudios Arquitectónicos de París, la cual comienza así: «La gran obsesión que tuvo el siglo xix fue, como es sabido, la Historia». Y añade: «La época actual será, tal vez por encima de todo, la época del espacio. Estamos en la época de la simultaneidad, es- tamos en la época de la yuxtaposición, la época de lo cercano y lo lejano, de lo contiguo, de lo disperso». Una época en la que «el mundo se muestra, creo yo, no tanto como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo, sino como una red que une puntos y enreda su madeja. Tal vez se podría decir que ciertos conflic- tos ideológicos que animan las polémicas actuales se desarrollan entre los devotos descendientes del tiempo y los habitantes decididos del espacio»¹.

En esta conferencia, Foucault acuña el término he- terotopía para describir esos lugares-otros que funcio- nan como contra-sitios, como utopías realizadas. Son espacios para las alteridades, simultáneamente físicos y mentales. Para ilustrarlo, da algunos ejemplos para- digmáticos, como es el caso de un espejo («un lugar sin lugar»), un teatro («en el que una serie de lugares se suceden»), un jardín, el museo («una heterotopía destinada a acumular y apilar el tiempo»), un tren o un barco («un fragmento flotante del espacio, [...] con vida propia, que está cerrado sobre sí mismo y que al mismo tiempo se abandona a la infinitud del mar»). Para el filósofo, la heterotopía se caracteriza por super- poner, en un solo espacio real, varios espacios, varios sitios que por sí solos serían incompatibles y, por consi- guiente, tienen más capas de significado o definen o instigan relaciones con otros lugares; y como tales, requieren una comprensión que no se puede confinar a la lectura de una sola mirada.

Es entre un cierto imaginario asociado a las con- quistas espaciales y las transformaciones modernas y contemporáneas que determinaron nuestro entendi- miento y experiencia de los espacios, donde podemos encontrar un eje de reflexión fértil y productivo para meditar sobre las imágenes del proyecto más reciente de Edgar Martins, La recreación del espacio y la im- posibilidad poética de abarcar el infinito. Con este trabajo, realizado a lo largo de 18 meses, entre 2012 y 2013, durante los cuales fotografió varias instalaciones de la Agencia Espacial Europea (ESA) situadas en nueve países de Europa, Asia y América

del Sur, se convirtió en el primer artista que obtuvo acceso a todas las instalaciones, programas, bases de datos y archivos.

La temática del espacio ha sido una constante en la obra de Edgar Martins. En realidad, su trabajo puede ser encuadrado en el contexto de un amplio conjunto de actitudes y prácticas contemporáneas de la imagen que se caracterizan por tomar como punto de partida un llamamiento para explorar los lugares concretos, sus diferentes aspectos físicos y materiales y, muy especialmente, sus resonancias culturales, ideológicas y poéticas.

Desde sus primeros trabajos, más centrados en el paisaje, Edgar Martins elige lugares reales (pero que son también tipológicos y simbólicos), como los límites urbanos (*Black Holes & Other Inconsistencies* (Agujeros negros y otras incongruencias), 2002), la playa (*The Accidental Theorist* (El teórico accidental), 2007), el aeropuerto (*When Light Casts no Shadow* (Cuando la luz no proyecta sombras), 2008), barrios y casas abandonadas o cuya construcción fue interrumpida durante la crisis hipotecaria en Estados Unidos (*This is not a House* (Esto no es una casa), 2008), lugares y edificios que ilustran la transformación del paisaje industrial en una región de Francia (*Reluctant Monoliths* (Monolitos reticentes), 2009), un escenario urbano utilizado para entrenamiento por la policía británica (*A Metaphysical Survey of British Dwellings* (Un estudio metafísico de las viviendas británicas), 2010) y centrales hidroeléctricas (*The Time Machine* (La máquina del tiempo), 2011).

Igual que las heterotopías explicadas por Foucault, las instalaciones de la ESA fotografiadas son intrínsecamente heterogéneas, sitios hacia donde convergen múltiples funciones e intenciones espaciales. En ellos encontramos características que sugieren una peculiar mezcla entre laboratorio y fábrica, centro científico e instalación militar, centro de control y zona de entrenamiento y de simulación. En su multiplicidad, todas estas configuraciones espaciales establecen una cadena de relaciones entre sí. Sin embargo, estamos ante una disposición muy calculada, como un inmenso dispositivo mecánico en el que todos los aspectos, procedimientos, distancias e instrumentos se supeditan a un objetivo concreto, cumpliendo su papel específico dentro de un gran sistema operativo y funcional.

Al ver estas imágenes, identificamos las características estéticas y técnicas que definen la obra de Edgar Martins. Una fotografía de base documental, que maximiza el potencial descriptivo, objetivo y realista de la representación fotográfica, es decir, que prima la precisión técnica, la construcción clara y nítida de la imagen, y rechaza cualquier tipo de expresionismo atmosférico y pictórico. De este modo, Edgar Martins confía en la fidelidad de la cámara fotográfica (de gran formato) para obtener una visión aparentemente imparcial y desprovista de cualquier aspecto sentimental o manierista. Son imágenes que recuperan el sentido de la fotografía, por la sencilla razón de que no quieren ser ni más ni menos que eso, fotografías,

porque asumen la extraordinaria capacidad y competencia de la cámara y de los dispositivos de tratamiento de la imagen para instigar e intensificar nuestra (in)consciencia de las cosas.

Este trabajo se configura a partir de un doble discurso. Por un lado, documenta y analiza los significados asociados a estos espacios y objetos; por otro, las imágenes expresan también una consciencia, una actitud sobre la naturaleza y el horizonte de los efectos duplicativos del medio fotográfico. En el interior de este doble discurso se define el proceso creativo de Edgar Martins: dirigir la atención hacia un asunto para trasladarlo a una superficie visual, de manera que aflore todo su potencial estético, material y discursivo; en otras palabras, partir de las convenciones de la imagen objetiva para buscar la mucho más plena y provechosa subjetividad.

Estas imágenes de Edgar Martins se caracterizan también por ser profundamente silenciosas, por suscitar una sensación de vacío. Son planos estáticos, en los que las acciones están ausentes o son mínimas. No hay narrativa, no existe antes y después. Las personas son un elemento inusual y, cuando aparecen, son figuras lejanas e indiferenciadas, como meros figurantes, pero que permiten discernir distancias, escalas y la naturaleza funcional de los espacios y de los equipamientos. Estamos lejos del espacio antropológico del que hablaba Marc Augé, el espacio necesariamente creador de identidad, potenciador de relaciones interpersonales, el lugar que «es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa»². Efectivamente, al recorrer estos espacios y estos dispositivos tecnológicos somos confrontados con un mundo aséptico y complejo, calculado y frío, un territorio extraño al que estamos habituados a reconocer cotidianamente (las excepciones son algunos objetos y un dibujo hecho por un niño). Pero la verdad es que, para quien no sea científico, físico o astrónomo, no importa mucho conocer en detalle qué se hace en estos espacios o con estos instrumentos, ya que la imaginación sobre el universo es una sombra que se cierne sobre ellos. Sabemos que la fascinación humana por el descubrimiento del espacio y por la inmensidad del universo es proporcional a su misterio, a su desconocimiento, a su incomprendibilidad. Pero esa escasez de conocimiento tiene la facultad de despertar la imaginación, ya que, como es sabido, los espacios nunca son genéricos y abstractos, ya que no existen lugares totalmente pasivos y vacíos.

Los espacios responden a realidades físicas y concretas, pero también pueden aludir a geografías mentales y virtuales, territorios fantásticos, míticos y morales que movilizan un gran número de afectos, creencias e impulsos narrativos, los cuales en un determinado momento se vuelven simultáneamente reales, ya que se introducen en nuestra experiencia y consciencia de la realidad. Por otra parte, hay en nuestra percepción del espacio una dimensión interna, más propiamente fisiológica y corporal, que debe considerarse. Hablamos de un nivel primario de la percepción, en el que existe una relación fenomenológica

con las coordena- das físicas: comprendemos que existe arriba y abajo, izquierda y derecha, delante y detrás, y que por eso vivimos y sentimos un espacio variable. Esa es la sen- sación que provocan las fotografías que Edgar Mar- tins realizó en el interior de simuladores de naves espaciales. Parecen pasillos a la espera de una repen- tina alteración de los parámetros de gravedad y, en algunas, suelo, techo y paredes son designaciones am- biguas y transitivas.

Globalmente, las imágenes son de una sencillez absoluta. Es como si el contenido se presentase por sí mismo, sin mediación artística. Sin embargo, recono- ceremos fácilmente que estas imágenes obedecen a una rigurosa y calculada arquitectura formal. En la mayoría de los casos, nuestra percepción es guiada me- diante perspectivas ortogonales, como una geometría plana. La geometría es un guion, una estructura for- mal. Es un tipo de fotografía que no busca una nueva apariencia, ni una apariencia alternativa o inusitada; por encima de todo, persigue una apariencia más atenta e intensa, a través de un uso de la composición que facilita precisamente ese nivel de atención e inten- sidad perceptiva. Esta tendencia es particularmente explícita en la fotografía de objetos, en la que se apre- cia una búsqueda de relación con el detalle que ya se había manifestado en trabajos anteriores, como las fotografías de chapas metálicas que parecían planetas en *Dwarf Exoplanets & Other Sophisms* (Exopla- netas enanos y otros sofismas) (2007), las imágenes de partículas de polvo en *The Inequalities in the Mo- tion of the Stars* (Las desigualdades en el movi- miento de las estrellas) (2008) y, de modo más parecido, en las fotografías de objetos e instrumentos de trabajo que integraron *The Time Machine* (La máquina del tiempo) (2011). Son fotografías en las que Edgar Martins aísla y acerca los motivos para que puedan ser percibidos y apreciados en detalle, guiando nuestra atención hacia las formas, colores, textura, superficie o tonalidad. De este modo, el con- tenido aparece comprimido en la imagen, de manera que acentúa sus características gráficas y plásticas a la vez que la cercanía confiere una propiedad táctil.

Todo este desplazamiento de variables que son de naturaleza visual convierte la relación con el objeto en potencialmente desconcertante y proyectiva. Ade- más, conviene no olvidar que nuestra mirada sobre estos espacios y objetos está en gran medida contami- nada por las imágenes científicas y por la intermina- ble plétora de referencias en el cine, la literatura y el arte. En este contexto, el talento del fotógrafo consiste también en su capacidad de impulsar el juego remi- sivo potenciado por las imágenes, de sugerir relaciones inesperadas e ilógicas, como una epifanía perceptiva destinada a indagar en una comprensión de la reali- dad diferente. Veamos, por ejemplo, la fotografía de la carcasa de un dispositivo de guía de ondas (p. 75). En ella aparece un objeto que forma parte de algo más grandioso y complejo, pero que, desprovisto de su contexto y función, es liberado para un juego de aso- ciaciones formales y simbólicas imprevisible; ¿será una escultura?, ¿tal vez una reliquia o un extraño artefacto de culto? Lo mismo ocurre con la imagen de una microsección de componente metalizado de agu- jeros pasantes (p. 77). Lo

que aquí se nos muestra no está nada claro. Es una pequeña (¿cómo de pequeña?) placa de resina, pero podríamos imaginarla como un detalle de la obra de Marcel Duchamp *El gran vidrio*, o como un componente de una de las delirantes má- quinas descritas por Raymond Roussel en el libro *Locus Solus* (1914).

El detalle puede ser considerado como un modo de proporcionar una apariencia plástica al objeto, pero también como una posibilidad de componer la imagen a partir de una superficie plana, una imagen cerrada, opaca, sin profundidad ni horizonte: el mayor ejem- plo sería la fotografía de un circuito impreso (p. 52), una especie de imagen-objeto inicial de todo este pro- yecto de Edgar Martins. No obstante, esta atención al detalle no debe ser solo entendida en el contexto de un proceso de ampliación. En realidad, podemos cambiar los términos de ese proceso perceptivo con la intención de potenciar el efecto de reducción y minia- turización de la realidad propiciado por la fotografía. Observemos las imágenes que documentan espacios y módulos de grandes dimensiones (ej. pp. 80-81), pero cuya escala ha sufrido un efecto de reducción especta- cular y radical, quedando todo comprimido en un rectángulo bidimensional. A través de un gesto auto- mático, lo inmenso y lo ínfimo, lo próximo y lo lejano, lo más y lo menos importante son colocados en un mismo nivel de relevancia y perceptibilidad.

La recreación del espacio y la imposibilidad poé- tica de abarcar el infinito no es solamente un trabajo sobre instalaciones de la ESA, sino que, al adentrarse en el imaginario relacionado con la exploración espa- cial, se convierte, significativamente, en un proyecto sobre nuestra relación con la tecnología, y también sobre la competencia de la fotografía en la represen- tación de una realidad determinada por la tecnolo- gía. De la misma manera que Albert Renger-Patzsch (figura principal en fotografía del movimiento artís- tico Nueva Objetividad) retrató los grandes espacios y la maquinaria de la exuberante industria alemana de los años 20 y 30 del siglo pasado, Edgar Martins halla en estas instalaciones de la ESA un territorio susceptible de mostrar una visión en la que la clari- dad, la nitidez y la legibilidad proporcionadas por la representación fotográfica están en absoluta conso- nancia con la apariencia, racionalidad y operatividad de este universo tecnológico. En primer lugar, esta congruencia proviene de la capacidad de la fotografía para hacer énfasis en ciertas características formales y materiales, lo que permite revelar propiedades estéti- cas inmanentes a ese dominio predominantemente técnico y estandarizado. En particular, podríamos destacar el recurso de la repetición, que remite doble- mente a la esfera de lo técnico: por un lado, enfatiza un modo de organización propio de la industria y la ciencia; por otro lado, asegura la obtención de imáge- nes equilibradas, objetivas, pero también geométricas. En otras palabras, todo objeto/forma que se repite, crea, por este efecto de multiplicación, una forma de construcción, un orden mínimo atribuible al propio objeto que permite al fotógrafo conseguir una cierta armonía formal sin haber intervenido casi, al menos en apariencia. A mismo tiempo, la

repetición se justifica por ser tanto una categoría estética como una característica fundamental de este mundo hipertecnológico. En estas fotografías encontramos este doble sentido de repetición en elementos arquitectónicos de espacios en partes de módulos y máquinas o en pequeños objetos y detalles. Por último, todas estas imágenes demuestran que la repetición sugiere una interesante ambigüedad entre figuración y abstracción.

Las oscilaciones que acompañan nuestra relación con las imágenes nos permiten comprender hasta qué punto es importante diferenciar la naturaleza ontológica y técnica de la fotografía de las propiedades estéticas de sus imágenes. Sabemos que la imagen nunca es una realidad sencilla. Las imágenes de la fotografía son, antes que nada, operaciones, relaciones entre lo visible y lo describable, maneras de jugar con lo identificable y con lo no identificable, con la semejanza y con la diferencia, con la identidad y alteridad de las cosas. Viene esto a propósito de las cuatro «imágenes negras» incluidas en esta serie, excepciones en un conjunto de fotografías en el que predomina una luminosidad homogénea, amplia y neutra. En estas cuatro fotografías vemos un guante de astronauta (p. 51), el casco de un traje protector SCAPE (p. 55), una maqueta de un módulo de servicios de la Estación Espacial Internacional (pp. 64-65) y una roca lunar encerrada en un triángulo de metacrilato (p. 43) que instintivamente nos trae a la memoria el prisma triangular reproducido en la cubierta del disco *The Dark Side of the Moon*, de Pink Floyd. Debido a una peculiar característica cinemática, estas imágenes parecen estar sometidas a una intrigante atmósfera melancólica, que les confiere una presencia introspectiva, impura y ambivalente. Parecen estar en un intervalo, en un espacio-tiempo que es tan real como virtual y mental. En este sentido, son imágenes profundamente dialécticas, ya que oscilan entre su valor de representación y de metarepresentación; es decir, por un lado, la reproducción de algo en concreto, de modo descriptivo y factual, y por otro, la representación de su potencial proyectivo y especulativo, la posibilidad de recrear las apariencias y de poner en marcha la capacidad generativa de las imágenes. Por lo tanto, son imágenes que no se detienen en lo que representan, porque cada instante fotografiado está impregnado de vida, la que ojo y mente experimentan cuando son confrontados a la inmovilidad. El estatismo de las fotografías de Edgar Martins puede ser entendido como una exploración de la transitoriedad de las imágenes, gracias a lo cual, además de su valor específico, cumplen una función heurística: la búsqueda de una comprensión diferente de la naturaleza de las cosas —del espacio, de la tecnología, del universo—, de un (no) saber que prioriza lo sensible y lo subjetivo.

Todas estas paradojas entre lo real y lo virtual, entre lo visible y lo invisible, son decisivas en un trabajo en el que las representaciones de los espacios y de los objetos son, efectivamente, puntos de partida que permiten transitar muchos caminos. Porque detrás de cada imagen hay otras que invocan otros conceptos, percepciones y afectos. En ese sentido, en su sugerente ambivalencia, funcionan como imágenes-pantalla, a la espera de su acontecer, como

un espacio donde algo va a ocurrir.

Sérgio Mah
2014

————— 1

Michel Foucault, Dits et écrits, tome 1: 1954- 1988. Gallimard, París, 1994, p. 22.

2

Marc Augé, Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad. Gedisa, Barcelona, 1993.

Sérgio Mah es comisario de exposiciones y profesor en la Universidade Nova de Lisboa y en Ar.Co: Centro de Arte e Comunicação Visual. Fue el director artístico de la Bienal LisboaPhoto entre 2003 y 2005 y de PHotoEspaña entre 2008 y 2010. En 2011, fue el comisario del Pabellón Portugués en La Bienalle de Venecia.