

SOLARIGRAFÍA:  
Mirando dentro del espacio entre el cine y la fotografía  
Isabel Sonderéguer



A lo largo de la historia, el sentido de la vista ha jugado un papel protagonista. Quizá se ha modificado cómo vemos y cómo entendemos la mirada, pero se ha encontrado posicionada por encima del resto de las formas de percepción.<sup>1</sup> El apoderamiento de la vida cotidiana por la tecnología y dispositivos electrónicos ha transformado de manera radical la manera en la que percibimos nuestro entorno y nos relacionamos con él. Walter Benjamin ya nos había dicho que los sistemas de aparatos modifican la percepción humana.<sup>2</sup> Parece necesario hoy más que nunca reflexionar sobre cómo construimos y entendemos la mirada.

*Solarigrafía* es una propuesta de Diego López Calvín, Slawomir Decyk y Pawel Kula que surge en el año 2000. Utilizan cámaras estenopeicas, es decir, cámaras realizadas con cualquier objeto cerrado que tenga al interior un material fotosensible y al que se le hace un pequeño agujero para dejar pasar la luz. En este caso, los artefactos son depositados en distintos rincones de la ciudad, carpas de concierto u objetos en movimiento. Son fotografías de larga exposición que pretenden dejar un registro del recorrido del sol sobre el cielo, al mismo tiempo que realizan una reflexión sobre la percepción de la luz. Son, además, imágenes que no se fijan, que se encuentran en constante mutación y transformación. Cada instante que pasa se trata en realidad de una imagen nueva, ya que el papel fotográfico nunca deja de ser modificado por la luz. Las fotografías no duran más que un instante, aparecen y desaparecen de manera continua.

1. Existe una relación histórica entre la mirada y los fenómenos culturales y del lenguaje, los cambios de la primera están provocados por los cambios de los segundos y viceversa. Hay toda una serie de teóricos que reflexionan sobre la construcción de la visión y que afirman que ciertas culturas o épocas han estado dominadas por ella. Cf. Martin Jay, *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Ediciones Akal, España, 2007

2. Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Editorial Itaca, 2003, pp. 39-51

La imagen aparece por ennegrecimiento directo debido a la sensibilidad del papel fotográfico. No se revela ni tampoco se fija, es escaneada y procesada con un programa de tratamiento de imágenes para obtener un archivo digital.[...] Esta imagen, que se produce en negativo directamente sobre la superficie del papel, permanecerá sensible a la luz y solo puede ser vista en condiciones de luz controlada. La misma luz que las crea, las puede hacer desaparecer.<sup>3</sup>

Didi-Huberman nos recuerda que la condición de la imagen es aparecer y desaparecer en unos segundos, que dura sólo un fragmento de tiempo y que por eso nunca la aprehendemos en su totalidad, “cuando pasa algo, muy a menudo lo que aparece no hace más que pasar a desaparecer casi al momento”.<sup>4</sup> No logramos absorber por completo la imagen, nuestra mirada trabaja únicamente con la estela que queda tras su desaparición. El continuo aparecer y desaparecer de lo real, los objetos y las imágenes provoca una falta, nuestra mirada tiene que dejar ir para poder ver.

La condición misma de estas fotografías es una contradicción: intentan capturar aquello que no vemos, intentan poner un alto a la desaparición, sin embargo, ellas mismas están en riesgo constante de desaparecer. Así, vuelven evidente que nuestra mirada está marcada por una pérdida, por algo que se escapa, que dejamos ir: normalmente no formamos parte (de manera consciente) de los recorridos que hace la luz solar a nuestro alrededor. “Pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable—es decir, condenada a una cuestión de ser—cuando ver es sentir algo que se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí”.<sup>5</sup> Esto es algo que no ocurre una sola vez, las imágenes se encuentran siempre apareciendo y desapareciendo, en una continua acción y transformación, en perpetuo movimiento.

La imagen se encuentra entonces marcada por un vacío, y *Solarigrafía* podría entenderse como un intento obsesivo de luchar en su contra. Un acumulamiento infinito que pretende captar en un sólo lugar todo aquello que va más allá de lo que puede asir nuestra mirada. No sé si sea posible afirmar que lo logra del todo, ya que no vemos los objetos pasar, pero tampoco sé si eso sea lo importante. Lo que importa es ese deseo necio de visibilizar lo invisible. Así, las fotografías terminan reduciendo la realidad a los elementos básicos que la componen: la luz, el tiempo y el movimiento. Eso sí lo logran capturar.

3. Fragmento tomado de la página web del proyecto [http://www.solarigrafia.com/solarigrafia\\_solargraphy/Introduccion\\_Solarigrafia.html](http://www.solarigrafia.com/solarigrafia_solargraphy/Introduccion_Solarigrafia.html) [Consultada el 10 de septiembre del 2019]

4. Didi-Huberman, Georges, *Falenas. Ensayos sobre la aparición* 2, Shangrila Textos, España, 2015, p. 85

5. Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Argentina, 2010, p. 17

Uno de los proyectos se llama *El hilo que nos une al sol* y consiste en sujetar la cámara a barcos, bicicletas, coches o incluso plantas. Así, se crean imágenes que parecen mapas lumínicos creados por el hilo invisible que nos une al sol. Las exposiciones duran desde un par de horas hasta noventa días. En algunas de ellas, se alcanzan a distinguir los objetos a los que se encontraban unidas. A su alrededor, vemos una especie de vórtice de luz, que se descompone en distintos colores. Las piezas nos invitan a adentrarnos al paisaje y la naturaleza recorriendo otros caminos, al mismo tiempo que se sitúan fuera de los límites convencionales de la mirada, cuestionándola. Además, nos invitan a reflexionar sobre la manera en la que nos relacionamos con nuestro entorno, con la luz, el espacio y el tiempo.

Al interior de estas imágenes encontramos algo que no lograríamos ver de otra forma: el recorrido del sol, el paso del tiempo, el movimiento. El proyecto cuestiona nuestras maneras de percibir, poniendo en duda la construcción de la mirada y su posición privilegiada frente a los otros sentidos. “Lo que es real es el cambio continuo de forma; la forma no es más que una instantánea de una transición. También aquí, nuestra percepción se las arregla para solidificar en imágenes discontinuas la continuidad fluida de lo real”.<sup>6</sup> Si entendemos el tiempo como un flujo continuo, es entonces posible que éste sea mostrado en imágenes que, además, develen la falsedad de la percepción lineal que tenemos de él.

En estas imágenes, el tiempo no se detiene, no se congela. No entramos a un espacio en el que el tiempo dejó de transcurrir, entramos a un espacio en el que se acumula. En el que las horas, los minutos y los segundos son retenidos, amontonados y atesorados. Como un espiral de momentos que se escurren por los bordes del papel intentando llegar a nosotros, intentando tocarnos. El resultado es una imagen hipnótica que nos impide apartar de ella la mirada y que nos sumerge en una serie indistinguible de capas temporales. Es imposible distinguir un instante de otro. Caemos dentro de ella como Alicia en el agujero.

¿El tiempo se suspende cuando miramos? ¿Se detiene cuando la luz atraviesa nuestra retina? En un sentido estricto supongo que no, pero cuando nos encontramos frente a una imagen, esa es la impresión que nos da. Lo importante en estos casos es únicamente nuestra experiencia con el tiempo. Ya nos dijeron que estar frente a la imagen es estar ante el tiempo. Y estar viendo un fragmento temporal, un instante de historia, suspende por un momento la sensación del discurrir del tiempo. El acumulamiento de estratos temporales que ocurre en las imágenes puede entenderse como un deseo de representar esa sensación.

---

6. Didi Huberman retomando a Bergson en Didi-Huberman, Georges, *Falenas...*, p. 101

Esta acumulación provoca una tensión entre pasado, presente y futuro. Se vuelve evidente que resulta imposible continuar concibiendo al tiempo como algo lineal, que se puede contar y ordenar como si fuera un objeto sólido. En este espacio, distintas temporalidades se encuentran superpuestas y ya no podemos distinguir dónde estamos, qué había antes y qué vendrá después. “La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira”.<sup>7</sup> Existe también una tensión entre las imágenes aparentemente estáticas y la noción de movimiento. Esto nos revela que es necesario entender al movimiento como algo más que el simple desplazamiento espacial de los cuerpos.

Aunque estas imágenes parten de la definición más tradicional de la fotografía, entendiéndola como escribir o dibujar con luz, quizá se encuentren más cerca del cine que de la fotografía. O más bien se encuentran en ese espacio entre ellos, sin pertenecer realmente a ninguno de los dos. El intento de aprehender el tiempo termina por crear un fenómeno cinematográfico. Introduciendo este fenómeno en las fotografías, se las libera de las limitaciones espaciotemporales que les habían sido impuestas. Nuestras capacidades sensoriales se estiran, dilatan y potencializan. La vista es llevada al límite.

Es por eso que estas imágenes devienen en lo que Didi-Huberman llama una imagen crítica, “una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen—capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica—y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente”.<sup>8</sup> A la par, son imágenes-movedizas. Es decir, imágenes que perduran en el tiempo, que se prolongan y se sobreviven a sí mismas.<sup>9</sup> Son también imágenes que estiran la experiencia del tiempo, que se encuentran en estos cruces entre el tiempo y el movimiento.

Al no ser objetos sólidos y medibles, el tiempo y el movimiento no pueden en realidad capturarse, y es en esta aporía que reside la potencia de las imágenes. A través de ella, desarticulan estas categorías, mostrando sus contradicciones y evidenciando sus falsedades. Así, las fotografías dislocan las narrativas cinematográficas y fotográficas convencionales al mismo tiempo que subvierten las concepciones tradicionales de la mirada.

7. Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Argentina, Adriana Hidalgo Editora, 2015, p. 32

8. Didi-Huberman, Georges, *Lo que vemos...*, p. 113.

9. Didi-Huberman, Georges, *Falenas...*, p. 109