

El entramado visual y una reiteración de la tradición visual occidental en la serie “PICTURE WINDOWS”

Juliana Robles de la Pava, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen: La relevancia de la tradición representativa sustentada en la construcción perspéctica del espacio se pone de relieve en múltiples producciones del mundo de la cultura visual, demandando un análisis que cuestione el propio estatuto y condición de posibilidad de aquellas imágenes. La serie fotográfica de John Pfahl “PICTURE WINDOWS” propone, desde este análisis, un acercamiento a la denominada episteme escópica referenciando su vínculo ineludible con la memoria visual constituida dentro de la historia del arte de occidente. Es una manera posible de visitar aquella narrativa del Naturalismo que ha permanecido en diversidad de formas productivas atravesadas a su vez por nuevas modalidades de la imagen.

Palabras clave: episteme escópica, naturalismo, picture windows

Abstract: The relevance of the representative tradition gets highlighted with a number of productions in the world of visual culture, demanding an analysis that question the own statute and condition of possibility of those images. The series of photographs by John Pfahl “PICTURE WINDOWS” proposes, from this analysis, an approach to the so-called scopic regime, referencing its inevitable link with visual memory constituted within the history of Western art. It is a possible way to revisit the narrative of Naturalism that has remained in a diversity of productive ways fell across by new types of images.

Keywords: Scopic Regime, Naturalism, Picture Windows

“I often wondered why I was attracted to certain landscapes and not others and why my photographs and depictions by other artists looked the way they did, Archetypes imprinted on my mind started me on a search (...)”
John Pfahl

El mundo de la cultura visual ha puesto a disposición para la Historia del arte y los Estudios Visuales innumerables fenómenos y manifestaciones que traen aparejada en su constitución misma una situación problemática de origen. Esto significa que son varios los factores que intervienen en la conformación de un producto que en sí porta cualidades específicas, pero que resulta deudor de aquellas maneras de mirar que se fueron conformando a lo largo de la historia.

La teorización sobre la visión y la visualidad está vinculada con modelos, que como lo ha mencionado Jonathan Crary, plantean una continuidad ininterrumpida de la tradición productiva en el ámbito de la imagen. Fue de este modo como se estableció un hilo conductor entre la perspectiva quattrocentista y las construcciones de imágenes fijas y en movimiento que surgieron durante el siglo XIX. Este trabajo mantiene aquella noción pero sin querer determinar que la diversidad de imágenes resultante no fue transformándose en muchos aspectos a lo largo de la historia.

Martin Jay denominó “perspectivismo cartesiano” (Jay, 1988, p. 5) a aquel modelo visual hegemónico durante la modernidad en Occidente y, Richard Rorty resaltó que las representaciones ubicadas en la mente fueron las que sustentaron aquellas ideas sobre una racionalidad subjetiva que definió la soberanía del modelo visual moderno como una experiencia “natural” de la visión. Este paradigma de Occidente fundó su visualidad en la construcción de la caja perspéctica que Leon Battista Alberti definió en los siguientes términos en su tratado *De pictura* (1436), tomando como punto de referencia la labor del pintor:



Primero, dibujo en la superficie a pintar un rectángulo, tan grande cuanto me place, que es para mí como una ventana abierta desde la cual se verá la “historia”, y determino cuán grandes quiero que sean los hombres en la pintura. Divido la longitud de estos hombres en tres partes, que proporciono con la medida que el vulgo llama braccio (...). Luego divido con esta medida la línea yacente del rectángulo dibujado en tantas partes cuantas caben en ella (...) sitúo en el rectángulo un solo punto al que dirigir la mirada (...) Situado el punto céntrico, trazo líneas rectas desde ese punto céntrico hasta cada una de las divisiones de la línea de base (Alberti, 2007, pp. 84-85)

El devenir de la historia fue asentando y perfeccionando esa construcción de un modelo visual restrictivo, hasta la sistematización absoluta lograda por el dispositivo fotográfico durante el siglo XIX. Las limitaciones de este modelo estaban vinculadas con el rechazo a otros principios de conformación del espacio representativo que fueron largamente utilizados desde la temprana Edad Media (Romero, 2011, pp. 9-19) hasta los albores del gótico internacional. La perspectiva jerárquica y la utilización de diversos puntos de vista para esclarecer la propuesta narrativa, fueron algunos de los principios representativos más utilizados en talleres y *scriptoria*. Por su parte, la sistematización del modelo perspectico se radicalizó con el advenimiento del dispositivo fotográfico que fue antecedido por diversos aparatos de generación de imagen a lo largo del siglo XIX, basando su dispositivo óptico en las directrices del espacio artificial euclidiano. La irrupción de las vistas de Canaletto durante el siglo XVIII, tensionaron los planteos más ortodoxos de la visión albertiana y se apropiaron de modalidades de visión que luego culminaron en la materialización de la impresión de la luz sobre el papel.

Las fotografías de la serie “PICTURE WINDOWS” de John Pfahl, realizadas entre 1978 y 1981, se produjeron bajo la égida de un entorno que avalaba y motivaba la producción fotográfica. La importancia de la creación de departamentos y colecciones de renombre, como el departamento de fotografía del MoMA, creado hacia 1940, y la Eastman House que fue inaugurada en 1949, resultó paradigmática para este nuevo contexto de la producción fotográfica. Los Estados Unidos, conformaron para la década del 40 un ámbito de profusión en cuanto a la producción de imagen impresa sobre todo, a causa del perfeccionamiento de dispositivos de reproducción de imágenes.

En términos generales, las fotografías de Pfahl, fueron clasificadas hacia la década del 90 por autores como Deborah Bright y Daniel L. Collins dentro de la categoría genérica de paisajes. Establecidas dentro de una modalidad histórica de la expresión pictórica, estas fotos entraron en un diálogo ineludible con uno de los géneros más predominantes en la producción plástica de Occidente, apuntando a revalorizar aquella premisa que Peter Galassi conjugó en el concepto de “tradiciones estéticas” (Galassi, 1981). Esta clasificación aclama, sin embargo, algunas precisiones. La imposibilidad de comprender a esta serie dentro del género de paisaje consagrado en la pintura del siglo XVIII resulta evidente, si bien las fotos retoman una construcción morfológica existente en la continua duración temporal de nuestra tradición figurativa (Kubler, 1962). Esta tradición fue aquella que se estableció con los parámetros de contención espacial de los primeros pintores sobresalientes en el Trecento italiano, tal como Giotto y, Masaccio en los inicios del 1400. El establecimiento de las figuras dentro de un espacio mensurablemente homogéneo conformó un punto de partida para las investigaciones de corte científico posteriormente desarrolladas por Brunelleschi. Tal postura señala la pervivencia de una tradición representativa que se reconfigura dentro de las prácticas expresivas dispuestas por el medio fotográfico y que tiene como antecedente, en tanto género, a las *vedute* venecianas en donde la visión constituye un asunto materializado dentro del procedimiento pictórico.

Las vistas de Venecia elaboradas por Giovanni Antonio Canal –Canaletto– durante el setecientos italiano conformaron un género propio que se equiparó con la determinación descriptiva de la categoría de paisaje. Sin duda, estableciendo un paralelo con las vistas fotográficas consagradas a lo largo del siglo XIX, estas pinturas de Canaletto están totalmente imbuidas de una experiencia individual que, no en vano, derivaron en el denominado *capricci*, el cual alimentó el mercado turístico veneciano durante décadas (Beddington, 2010).

Estas vistas, en algunos casos con referencias concretas al entorno natural o en ocasiones como resultado de una inventiva del artista, constituyeron una variación de la ortodoxa caja italiana en

donde se definía el espacio pictórico en términos euclidianos. La multiplicación de los puntos de vista y áreas de fuga postularon una variación representativa que, no sólo estaba en deuda con la tradición flamenca del siglo XV sino a su vez, con toda la deriva del paisaje holandés del siglo XVII. Por más que algunos autores retienen la noción de la obra de Canaletto como una crónica de la Venecia del siglo XVIII, la tensión con la visión intimista se deja ver en tanto no hay una correspondencia compositiva, materialmente, con la naturaleza de la visión, ni con el artificio que como Alberti, pretende emularla a través de la conformación de un postulado científico-matemático (Lamina I). Es por este motivo que los paisajes urbanos de Canaletto tal como lo menciona Tatarkiewicz, representan la realidad entendida como concepto que no solo involucra a la naturaleza sino también a la cultura en tanto creación del ser humano (Tatarkiewicz, 2010, p. 325).

Esta manera de leer la importancia de la tradición representativa, desde una perspectiva que revaloriza la condición de la mirada, es una cuestión fundamental para la comprensión de este trabajo. El mismo, pretende desentrañar el entramado visual contenido en la serie fotográfica de John Pfahl, además de buscar caracterizar lo que José Luis Brea denominó como el “régimen escópico” (Brea, 2007; Metz, 1982; Jay, 1988). Es por lo tanto que intentaremos describir aquellos regímenes representacionales contenidos en esta producción fotográfica y explicitar las posibles estrategias de conformación de sentido que se vinculan a la determinación de un significado “original” de la concepción de la visión. El cual, se transformó de manera variable a lo largo del tiempo, pero retuvo una lógica ordenadora en la producción de imágenes durante los distintos momentos de nuestra historia.

Hans Belting estableció que “las imágenes fotográficas simbolizan tanto como las mentales nuestra percepción del mundo y nuestro recuerdo del mundo” (Belting, 2007, p. 265). El autor, desde una perspectiva antropológica, ha buscado reconstituir una historia de la imagen que exceda los campos tradicionales de la historia del arte y la estética. De esta manera ha planteado una noción de la misma como concepción y producto, restituyendo un valor específico a la diversidad de imágenes a las que hacemos referencia en la vida diaria y, en los discursos científicos. Siguiendo la propuesta de Belting, es el carácter simbólico el que denuncia la condición cultural del régimen de lo visual, sometido a la configuración, la historicidad y la relevancia de los conceptos y categorías que lo atraviesan.

La problemática que traza esta serie fotográfica de Pfahl permite pensar características definidas desde una determinación icónica debido a que pone de manifiesto el problema de una semejanza atemporal. Pero el problema del símbolo, no queda desdeñado en tanto los productos visuales funcionan, simultáneamente dentro de diversas modalidades de producción signica (Eco, 2007). De este modo, se presentan como símbolos e iconos al mismo tiempo, respondiendo así a una noción de imagen que en términos semióticos se ha entendido como textos hipocodificados (Eco, 1977, pp. 210-214) es decir, producidos por una concepción inventiva a partir de un “vínculo motivado entre expresión y contenido” (Pérez Carreño, 2002, pp. 86-91), instaurando sus propias reglas y definiendo sus términos contextuales específicos.

La condición simbólica de la imagen, de acuerdo a la perspectiva semiótica, ha sido cuestionada en el ámbito de los estudios al respecto de la fotografía, sobre todo, y siguiendo el análisis de W. J. T. Mitchell, por la diferencia insalvable de la fotografía respecto a los esquemas metodológicos de análisis del lenguaje. Debido que la fotografía ha sido caracterizada como mensaje sin “código” y concebida como una transcripción puramente visual de la realidad, este postulado se hace presente como una “paradoja fotográfica” (Barthes, 2009, pp. 11-15) determinando los dos estatutos de la imagen; en tanto denotación de una realidad sensible y, en tanto connotación de una interpretación intelectual. Resulta indiscutible que hay elementos que permiten hablar de la fotografía como lenguaje y a la vez como no lenguaje. Entender la serie de John Pfahl en tanto convención y huella, es una premisa de análisis que encausa el objetivo de deconstruir sus modalidades narrativas.

Las determinaciones del carácter indicial del dispositivo fotográfico han sido ya bastante desarrolladas sobre todo en los trabajos de Susan Sontag, 1977; Rosalind Krauss, 1977; Philippe Dubois, 1983; Jean Marie Shaeffer, 1987; Jacques Aumont, 1990, entre otros. Si bien esta es una condición ineludible por la naturaleza física del dispositivo fotográfico, este trabajo se interesa en

dar cuenta de las referencias históricas y visuales a las que remiten las fotos de Pfahl. Entendiendo, que es en su cualidad de signo icónico donde residen las premisas para la elaboración de imágenes que la visión occidental ha exaltado como modelo predominante en las producciones estéticas de los últimos quinientos años. Así, encontramos en los conceptos de Eco un camino para inquirir sobre ese entramado de significación en la obra de este fotógrafo.

La lectura de la serie, a partir de su estructura compositiva o visual nos devela la presencia de una correspondencia de unidades perceptivas y culturales codificadas, o bien, como menciona Eco, de unidades pertinentes de un sistema semántico que depende de una codificación precedente de la experiencia perceptiva, vinculada con el orden efectivo de lo visual. Apropiándose de la tradición representativa que habilita la conformación de un espacio mensurable, la selección de Pfahl constituye una metaimagen en tanto resulta ser “un discurso sobre la visión y la representación” (Mitchell, 2009, p. 64) que demuestra cambios evidentes, así como permanencias en su dimensión representativa. Aquella diferencia e irreductibilidad foucaultiana de la imagen al lenguaje, nos ha posibilitado, tal como lo dice Mitchell ver “la representación como un campo dialéctico de fuerzas, en lugar de cómo un “mensaje” determinado o un signo referencial” (Mitchell, 2009, p. 63). En este caso, las composiciones con rectas y diagonales que se conjugan en un punto, además de los objetos dispuestos en diversidad de planos, nos traen a la memoria la infinidad de modelos de construcción de imágenes que han sido frecuentemente interpretados como “actitudes naturales”, eludiendo el problema del artificio en la conformación de la imagen.

Materialmente, obtenemos respuestas que nos devuelven la realidad de aquellas fotos. La insistencia en toda la serie en la definición de un marco común, oscuro, nos podría llegar a remitir a ese espacio interior del aparato fotográfico en donde la vista se refleja como resultado de la apertura del obturador. Esta definición, de un espacio interior nos ofrece un “escape al paisaje” que concretiza no solo una dimensión metavisual, definida como la vista de una vista, sino además la imposibilidad del aparato fisiológico de realizar cualquier emprendimiento de encuadre. Victor Stoichita revalorizó el papel de la pintura holandesa del siglo XVII como paradigma de una propuesta metapictórica dentro de una proposición de conformación metódica para la elaboración de cuadros (Stoichita, 2000, pp. 155-157). Este estudio ha dado cuenta de una tradición perenne en occidente de “encajar un cuadro dentro de otro cuadro” que sin duda configuró uno de tantos recursos dentro del campo representacional.

El tema de la composición en las producciones visuales es un punto de referencia definitivo a la hora de discernir sobre sus características constitutivas y, más aun, es el punto clave que posibilita su clasificación dentro de tradiciones de la visualidad encarnadas en una materialidad específica. De tal manera, en la serie PICTURE WINDOWS se erige gran parte de la codificación precedente de la experiencia perceptiva occidental, en cuanto pone al descubierto un discurso sobre la visión y lo que se conoce de la misma a través de los procedimientos de elaboración estética que han configurado artificios de construcción de la imagen en algunos casos con fines precisos y en otros como postulados individuales.

Esto se vuelve indiscutible cuando se realiza una descripción minuciosa de cada una de las fotografías de la serie y se ubican en diálogo con producciones visuales anteriores.

Las 41 fotografías responden al principio de construcción matemática del espacio homogéneo. Este principio fue ampliamente estudiado por Erwin Panofsky (1973) para la caracterización de la construcción perspectiva exacta surgida en los albores del Renacimiento florentino. Casi podríamos pensar a las fotografías de Pfahl como una “forma simbólica” (Cassirer, 2013) a través de la cual una determinada concepción sobre la representación se identifica con cada una de las imágenes de esta serie, manifestando lo que Aumont definió como una cierta concepción de lo visible (Aumont, 1992, p. 225) al interior de ellas. El punto de fuga central, en donde confluye una mirada monocular dispone la generación de un espacio en profundidad que se extiende más allá del límite del marco de la ventana. Nos recuerdan aquellas pinturas elaboradas por muchos artistas italianos del Quattrocento como podría ser el caso de *Viejo con un niño* de Domenico Ghirlandaio (Lamina II) o de *La muerte de la Virgen* de Andrea Mantegna (Lamina III). Algunas de las fotos, nos enfrentan a un límite preciso que imposibilita el escape al paisaje otras, conforman la generación de un espacio exterior que se

funde con el horizonte. Al igual que lo describiera Alberti, la ventana es un espacio abierto al mundo o a la historia y, las vistas de Canaletto una específica variación de esos postulado que, posteriormente, constituyeron un género delimitado como fue el de la *vedute* el cual insistió, cabalmente, en la penetración de un espacio en profundidad. Este recurso consistió “en recortar en una de las partes en superficie de la composición, una ventana en el interior de la cual se coloca una vista abierta sobre la naturaleza” (Francastel, 1960, p. 64). Tal modo de construcción de la imagen no significó una “identidad de ángulo visual” (Francastel, 1960, p. 64) sino un artificio que encontró sus matices al interior de distintas soluciones estilísticas. En vínculo con esto, François Soulages plantea que las condiciones de posibilidad de la fotografía determinan su no objetividad, argumentando al respecto que la imagen de la fotografía no es natural, ni neutra, heredada de técnicas, prácticas y teorías determinadas históricamente (Soulages, 2010). Podríamos entonces retomar aquella frase que denuncia que “lo que las fotografías ponen inmediatamente al alcance no es la realidad, sino las imágenes” (Sontag, 2006, p. 231). Aquella condición de la visualidad, determinada por el devenir de los acontecimientos. Las vistas de Canaletto se inscriben, así mismo, dentro de esta línea de producciones *contra natura*, que forzosamente quisieron ser interpretadas en términos de registro o documento histórico. Buscando ser descritas como un reflejo de la visión empírica del canal veneciano a partir de la utilización, en algunas composiciones, de la cámara oscura, la lectura objetiva de estas producciones resultó limitada en cuanto al análisis de sus estructuras morfológicas elementales. De tal modo entenderlas como deudoras de los modelos de composición espacial de puntos focales múltiples y de aquel recurso quattrocentista de la monocularidad de la visión, es el camino que conduce a una interpretación mas enriquecedora de las pinturas.

Sintetizando, existen varias cuestiones que demandan una clarificación en cuanto al procedimiento de las fotografías de la serie. En primer lugar el parámetro compositivo se reitera a lo largo de toda la secuencia demostrado un patrón específico de significación que se define en términos operativos como una estructura de orden. En segundo lugar, el formato rectangular se conforma por dos planos que determinan la identificación de dos espacios; uno interior, desde el cual se posa el objetivo y, otro exterior, que se proyecta hacia el horizonte. El objetivo de la cámara encuadra tanto los límites del amplio ventanal como el límite de lo que en cierta clave interpretativa constituirían los de la visión empírica. Sin embargo, de ninguna manera la totalidad de la composición podría entenderse en los mismos términos en los que se entiende la visión física. Los elementos puestos en marco presentan una precisión descriptiva que resulta completamente inverosímil homologarla a la labor perceptiva. Tomando como referencia la psicología de la percepción, la mirada es una práctica situada que define las operaciones de la visión en términos de una naturaleza óptica, química y nerviosa. Es por lo tanto acertado pensar, que esta selección de encuadre responde a la tradición representativa más arraigada en la cultura occidental; aquella que se conformó como puro artificio científico y que se naturalizó a lo largo de los siglos como la manera “correcta” de ver y mostrar el mundo. El experimento anotado por el filósofo francés René Descartes en *La dioptrique* (1637) buscó confirmar la hipótesis de que el ojo humano era el equivalente orgánico de la cámara oscura. Este fue un paso fundamental que continuó instituyendo la creencia en la condición natural de los dispositivos mecánicos, como modelos menos compactos y sofisticados (Terpak, 2001, p. 143).

La *perspectiva artificialis* configuró desde los estudios de Brunelleschi (Lamina IV) y la sistematización de Alberti, el paradigma artístico del siglo XV en adelante. Agrupadas en torno a la noción de paisajes naturales y paisajes urbanos, las fotografías de esta serie de Pfahl conforman una reelaboración de aquella tradición que se instituyó como determinante en la historia de la mirada de Occidente. Estos paisajes, abiertos por la mediación del vidrio del ventanal que se hace imperceptible, salvo por su marco; son una manera de materializar la *veduta* que Alberti reclamaba para la tarea de la pintura de su tiempo. Se trata de un modo de visión que se conformó como modelo inventivo y que desembocó en natural, al igual que las *vedute* de Canaletto devinieron en un registro original de la experiencia del paisaje veneciano.

Resulta interesante, por tal motivo, pensar el título de la serie de manera concluyente. Si tomamos la literalidad de “PICTURE WINDOWS” esto significaría hablar en español de ventanal;

es decir de una ventana lo suficientemente grande como para contemplar un fragmento del ambiente natural. Pero si hacemos caso a la palabra “PICTURE”, particularmente, es certero que se trata de imagen; es decir, que ese marco de la ventana limita aquella imagen construida que se extiende en una profundidad hacia el horizonte visual. El mismo, captura de manera instantánea dando cuenta de sus limitaciones en cuanto a las sutilezas que manifiesta la condición perceptiva humana.

Un punto importante a tomar en cuenta, en estas producciones, es la frontera del espacio exterior con aquella que pertenece al espacio del observador. Nos aventuraríamos a exponer que es, en algún punto, la manifestación de ese lugar impuesto por la fábula del *naturalismo*, desarrollada a partir de la cimentación de la *perspectiva artificialis*. Es indudable que tal desarrollo no se trata de una pura convención, pues, como lo mencionó Ernst Gombrich, jamás se ha insistido lo suficiente en la idea de que el arte de la perspectiva apunta a una ecuación correcta: “pretende que la imagen aparezca igual al objeto y el objeto igual a la imagen” (Gombrich, 2000, pp. 254-57), de este modo resulta clara la extensión en el tiempo de una manera de mirar (Goodman, 1975, pp. 28-29) que es manifiesta en esta serie fotográfica y que tal vez nos demuestra que en algunas situaciones particulares percibimos el mundo como en la historia se ha figurado.

Las propuestas que refieren a la problemática de los modos de representación han sido constantes en múltiples expresiones vinculadas a la caracterización de la mirada, vale nombrar el caso de René Magritte, con *Les trahison des images* (1929) la fotografía de Jeff Wall *Picture for Women* (1979) y porque no decirlo el muy trabajado caso del Dibujo de Alain “Egyptian Life Class” (1955). Esta reiteración devela un deseo de conocimiento que pone el acento en aquellas prácticas que han aumentado el repertorio visual occidental de manera notable en más de veinte siglos de historia. No es una labor menor emprender la acción de hacerse cargo de la tradición y mucho menos si se trata de un procedimiento, muchas veces entendido como el mejor calificado para representar veraz y fielmente la realidad. Es sugestivo para este caso adentrarnos en la frase de Nelson Goodman cuando plantea que “si representar es cuestión de clasificación de los objetos más que de su imitación, de su caracterización más que de su copia, en modo alguno es cuestión de un informe pasivo” (Goodman, 1975, p. 30). Entonces, ¿se podría sólo denominar en términos de fotografía de paisaje a la serie “PICTURE WINDOWS”? o ¿valdría mejor, como posibilidad, pensar la serie como un emprendimiento fotográfico de la tradición pictórica *quattrocentista*, y de la puesta en evidencia de la cualidad constructiva de la fotografía? ¿Es ésta serie una expresión que nos permite develar la naturaleza de nuestro conocimiento visual?

En definitiva se trataría de un caso ejemplar para hablar del régimen de la visión y de regímenes de representación en el marco de un diálogo con el propio procedimiento fotográfico. Estas preguntas serían posibles modos de abordaje a producciones de esta naturaleza, en donde ciertas lecturas parecen insuficientes en el marco de una reflexión crítica.

Las cualidades de la imagen que definen las lentes de las cámaras fotográficas son una referencia indispensable para la discusión al respecto de una episteme escópica. Dentro del universo de artefactos que posibilitan la impresión lumínica sobre el material fotosensible, es de destacar el objetivo como el sistema óptico que determina las cualidades físicas del negativo obtenido. Si bien el objetivo se ha entendido en la lengua española como una lente o un sistema de lentes de un instrumento óptico. Dentro de la fotografía se extiende su significado en tanto herramienta de información técnica y estética. Las múltiples variables que logran inducir estos sistemas conforman la base representacional de la fotografía en tanto determinan el tipo de imagen que se imprime sobre el soporte. Es así, como el sistema óptico definido por los oculares transforma aquellas cualidades distintivas de la foto. En una tarea descriptiva observamos que hay una modalidad específica en la conformación de la imagen. Para esto, tres casos de análisis resultan particulares. El primero de ellos titulado: *1223 North 1st Street, Yakima, Washington, August 1979* (Lamina V) se entiende como una superficie bidimensional conformada por dos planos vinculados en términos de una profundidad de campo, acentuada por el valor bajo del plano que define al espacio interior desde el cual se ubica el objetivo de la cámara. Los límites que define la ventana, conformada por tres vanos, los laterales polarizados flanqueando el central, de mayor tamaño, abren una vista que se dirige al horizonte a pesar de estar interpuesta por una figura equina rampante a modo de estatua, en la cual

convergen las rectas que se dirigen al punto de fuga. La foto *814 South Spring Street*, Los Ángeles, California, April 1981 (Lamina VI) configura una estructura compositiva conformada de manera similar a la anterior, en tanto se define igualmente el espacio interior y los tres vanos; pero a diferencia de la misma no cuenta con la polarización de los vidrios laterales y además la vista hacia el horizonte se encuentra anulada por el edificio ubicado justo en frente del lugar desde donde se tomó la foto. El único escape de la mirada se da levemente hacia el costado izquierdo del observador, que muestra lo que podría ser la continuación de una calle perpendicular. La última de estas tres imágenes *65 Townsend Road*, Wanaque, New Jersey, January 1979 (Lamina VII), responde a lo que podría entenderse como una vista abierta al paisaje en donde el horizonte no lo constituye la línea de visión de una lejanía sino, un árbol en un plano adelantado que mitiga la sensación de profundidad.

Esta descripción da cuenta de la existencia de un problema que pone en suspenso varios presupuestos en torno de la fotografía, entendida en términos de simple procedimiento químico de impresión. Claramente esta es una instancia determinada por la condición física del aparato, pero la conformación de la puesta en imagen es el resultado de una *memoria visual* (Arnheim, 1986, pp. 109-112) que deviene objeto de reflexión. De este modo, se evidencia la presencia de determinados arquetipos, que funcionan como base de una indagación estética que encuentra sus modelos en el reconocimiento de una episteme visual inscripta en nuestra tradición figurativa.

Con el tiempo, los asuntos de las artes visuales devinieron efectivamente identificados con una ciencia de la observación mostrando que la acción de la mirada no se encuentra separada de la consciencia humana. Ciertas producciones como esta serie llevan a una búsqueda de esa consciencia, pretendiendo para sí el acceso a aquella dimensión propiamente constructiva de la experiencia humana donde el arte, en general, es el paradigma de aquella práctica perceptiva. Se trata de un caso que pone al descubierto aquellos códigos determinantes de nuestra cultura, los mismos que rigen los esquemas perceptivos, estipulando además la propia manera en que nos acercamos al mundo empírico. Retomando un poco las reflexiones de Foucault, pretendemos ver el mundo como observamos estas fotografías de Pfahl, pretendemos reconocer nuestra mirada, en ese modo de ver que configura un espacio que se comprende monocularmente a partir de la convergencia de rectas en un mismo punto del plano. Este podría ser un caso de la *aemulatio* (Foucault, 2008, pp. 37-38) en donde no hay un nivel claro de encadenamiento ni proximidad en términos temporales, pero en donde se produce primero una semejanza a modo de simple reflejo que luego es abierta a la visibilidad y donde “lo semejante comprende a lo semejante” (Foucault, 2008, p. 38). En estas fotografías se mantiene, en cierta medida, aquella fuerza simbólica originaria, transformada partir del instrumento que interviene en ella. Se trata de la puesta en marcha de un *pensamiento plástico* (Francastel, 1988, p. 109) ordenador de la experiencia que toma consciencia de sí, por su manera de proceder. De manera análoga las composiciones de Pfahl dan cuenta de este principio que instituye la imagen y que reaviva mecanismos históricos, posibilitando la discusión sobre aquellos enunciados, lejanos, pero que permanecen y cobran nuevas significaciones dentro del panorama de la producción del siglo XX.

El aspecto genérico dentro de la obra de Pfahl es un punto que ha sido desarrollado en algunos trabajos de la historia de la fotografía norteamericana. Fue el caso de Deborah Bright (Bright, 1992, pp. 60-71.) que en su trabajo, *The Machine in the Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic aesthetics*, comenta que las fotografías de Pfahl se inscriben al interior de la tradición bucólica pastoral, colmada de cuestiones vinculadas a la dimensión moral determinante en la consciencia posmoderna sobre el medio ambiente. Si bien no es un aspecto que se discute en este trabajo, es innegable que tal línea de análisis ha resultado una constante en los trabajos sobre éste fotógrafo. En este punto, retomar la noción de Eco de hipocodificación ofrece posibilidades de comprender, en un sentido más cabal, el objetivo de esta propuesta, dejando de lado la clasificación genérica y abriendo la posibilidad de generar discusiones en cuanto al estatuto histórico del que hacen parte estas fotografías. Bajo necesidad, aclaramos que la hipocodificación, tal como la desarrolla el autor en su trabajo, se entiende como una operación en donde es posible adjudicar, de ciertos textos, fragmentos pertinentes de lo que él denomina como un código en formación. Estas unidades tienen la

posibilidad de transmitir contenidos no completamente solidificados pero si con un grado de efectividad relevante para la interpretación. Esta es la manera para Eco de comprender las imágenes producidas por una civilización lejana, pero también como una manera de reflexionar al respecto de la permanencia de determinados modos de significación y configuración de las propias imágenes y sus posibilidades de ampliación constante en un plano de trascendencia. Tal definición nos permite hablar de la serie PICTURE WINDOWS como una heredera legítima de la teoría euclidiana y al mismo tiempo como deudora innegable de los modelos de la pintura del siglo XVIII.

Es conducente decir que hay una diversidad que atañe al concepto de naturaleza que se hace presente desde las definiciones proporcionadas por Aristóteles en su *Física*. Una de aquellas acepciones, que resulta operativa, establece que la expresión Naturaleza, refiere tanto a la materialidad de las cosas como a lo que determinó su forma tal como menciona Tatarkiewicz “su esencia en tanto fuerza que dirige a la naturaleza” (Tatarkiewicz, 2010, p. 327). Esta acepción, que se distancia de aquella que entiende a la naturaleza como proceso natural y producto de ese proceso, es la que determina una idea de la persistencia a pesar de las condiciones cambiantes. Aquí, ya no se trata entonces de ver a la naturaleza como el mundo visualmente evidente, sino de aquellas fuerzas, que siendo evidentes solo a la mente, suponemos que configuraron el mundo. En este lugar, radicaría esa narrativa del naturalismo que nos presenta la serie de Pfahl como un postulado vigente de la sensibilidad estética de los últimos tiempos y que se hace visible en tanto compartimos una supuesta idea de cómo es esa naturaleza. Por tal razón es la apelación a nuestro horizonte de expectativas el que se activa en el reconocimiento de estas producciones de la década del setenta.

Dentro de la historiografía han abundado los trabajos al respecto de los momentos históricos que marcan una reorganización de la visión en el marco del modernismo decimonónico (Crary, 2008) y los desarrollos que refieren a la ruptura de los modos de visión renacentista. De ninguna manera deseamos continuar en una línea que comenta acriticamente un proceso continuado de tales modos perceptivos. Creemos que la especificidad de innumerables dispositivos de observación, incluyendo la fotografía, modificó en gran medida tales preceptos denominados por Jonathan Crary como *clásicos* y no solamente a nivel de la representación, sino que en el ámbito general del conocimiento manifestaron modificaciones profundas. Pretendemos dar cuenta de la relevancia de una noción de análisis que versa sobre una selección motivada por el conocimiento de nuestros propios regímenes de visión. Un movimiento que indica la reelaboración de composiciones presentes en la memoria de nuestra cultura y que funcionan como sustento de futuras elaboraciones en el campo de la cultura visual. Las fotos de Pfahl reconfiguran las premisas de las fórmulas de los pintores del 1400 y otorgan un nuevo sentido al *vedutismo* veneciano. Este trabajo sería uno de tantos casos que ha buscado restituir un posible lugar de discusión a las producciones fotográficas, aquello que Rosalind Krauss denominó, imperativamente, como “espacios discursivos” (Krauss, 2009, pp. 145-163). Como lo resaltaría en su momento Peter Galassi (Galassi, 1981), esta serie de Pfahl hace parte de la tradición pictórica occidental pero constituye una modalidad de interpretación del mundo que nos distancia de los hombres del Quattrocento y de aquellos que se deslumbraban con los suvenires en el siglo XVIII.

Láminas

Lamina I



Lámina II



Lámina III



Lámina IV

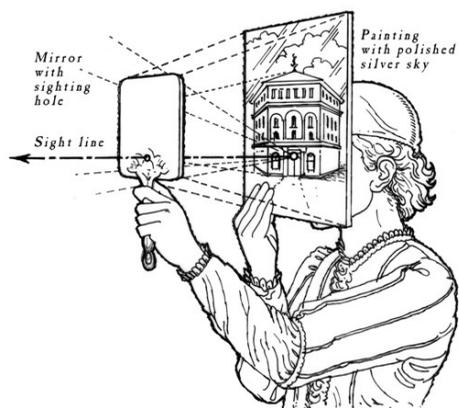


Lámina V



Lámina VI

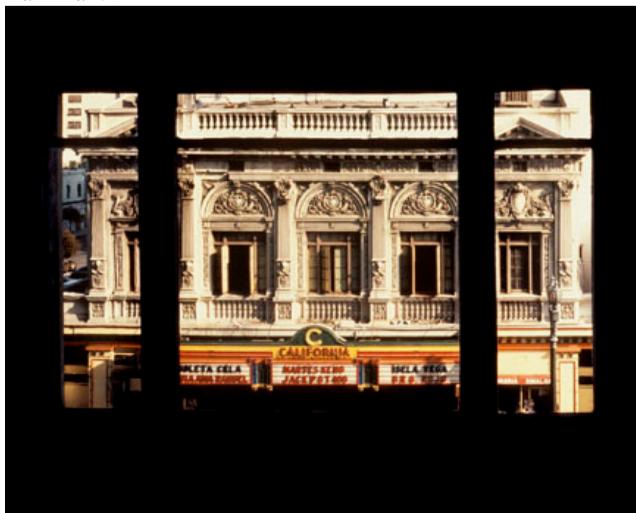


Lámina VII



REFERENCIAS

- Alberti, L. B. (2007). *De la pintura y otros escritos sobre arte*. (pp. 84-85). Madrid, España: Tecnos.
- Arnheim, R. (1986). *El pensamiento visual*. (pp. 109-112). Barcelona, España: Paidós.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. (p. 225). Barcelona, España: Paidós.
- Barthes, R. (2009). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. (pp. 11-15). Barcelona, España: Paidós.
- Beddington, C. (2010). *Venice: Canaletto and his rivals*. Londres, Reino Unido: The National Gallery.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. (p. 265). Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image. *Revista Estudios Visuales*, (4), 146-163.
- Bright, D. (1992). The Machine in the Garden Revisited: American Environmentalism and Photographic aesthetics. *Art Journal*, 51(2), 60-71.
- Cassirer, E. (2013). *Filosofía de las formas simbólicas, II: El pensamiento mítico*. México D. F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, España: CENDEAC.
- Eco, U. (1977). *Tratado de semiótica general*. (pp. 210-214). Barcelona, España: Lumen.
- . (2007). Perspectivas de una semiótica de las artes visuales. *Criterios*, (25-28), 221-233.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (pp. 37-38). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- Francastel, P. (1960). *Pintura y sociedad*. (p. 64). Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- . (1988). *La realidad figurativa. I: El marco imaginario de la expresión figurativa*. (p. 109). Barcelona, España: Paidós.
- Galassi, P. (1981). *Before Photography: painting and the Invention of Photography*. Nueva York, Estados Unidos: The Museum of Modern Art.
- Gombrich, E. H. (2000). *Art and Illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. (pp. 254-257). Washington, D. C, Estados Unidos: Bollingen Series XXXV.
- Goodman, N. (1975). *Los lenguajes del arte: una aproximación a la teoría de los símbolos*. (pp. 28-30). Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
- Jay, M. (1988). Scopic Regimes of Modernity. Hal Foster. (Ed.), *Vision and Visuality*, (pp.3-23). Seattle, Estados Unidos: Bay Press.
- Krauss, R. (2009). *Los espacios discursivos de la fotografía. La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. (pp. 145-163). Madrid, España: Alianza.
- Kubler, G. (1962). *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Metz, C. (1982). *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.
- Mitchell, W. J. T. (2009). *Teoría de la imagen*. (pp. 63-64). Madrid, España: Akal.
- Panofsky, E. (1973). *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona, España: Marginales.
- Pérez Carreño, F. (2002). Umberto Eco: del icono al texto estético. Valeriano Bozal. (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Volumen II*. (pp. 86-91). Madrid, España: La balsa de la Medusa.
- Romero, J. L. (2011). *La Edad Media*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. (p. 231). México D. F., México: Alfaguara.
- Soulages, F. (2010). *Estética de la fotografía*, Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora.
- Stafford, B. M. y Terpak, F. (2001). *Devices of Wonder. From the world in a box to images on a screen*. Los Angeles, Estados Unidos: The Getty Research Institute.
- Stoichita, V. (2000). *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.

Tatarkiewicz, W. (2010). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética.* (pp. 325-327). Madrid, España: Tecnos/Alianza.

SOBRE LA AUTORA

Juliana Robles de la Pava: Licenciada y profesora en artes con orientación en artes plásticas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina.