

Simulacro Urbano del Panorama

Por Valeria de los Ríos

Las fotografías de Carola Redondo llaman la atención del observador por su dimensión y formato. El tamaño de sus panorámicas —que varía entre 20x80 y 60x240— sumado a la insistencia en la forma apaisada, sugieren un simulacro del formato panorámico. En lugar de utilizar una cámara especializada para este tipo de tomas, Redondo emplea el procedimiento —a veces manual, [1] aunque más comúnmente digital— de componer la imagen a partir de la unión de una serie de fotografías individuales. El recurso del formato panorámico se relaciona por una parte con la tradición, al imitar esta tecnología mediática de fines del siglo XVIII y principios del XIX y, por otro, se inserta en el debate actual de las artes visuales, (especialmente de la fotografía), remecidas por la aparición de las nuevas tecnologías digitales.

El término griego "panorama" significa literalmente "visión total" y fue acuñado por el pintor escocés Robert Barker en 1792, para designar su representación de Edimburgo, empotrada sobre una superficie cilíndrica. Un año más tarde, se construyó en el Leicester Square de Londres un edificio semicircular especialmente diseñado para la exhibición las pinturas de Barker. Los panoramas proliferaron durante el siglo XIX por toda Europa, Estados Unidos y Sudamérica, apareciendo por ejemplo en Cuba en el año 1846.

Las pinturas panorámicas manipulaban la perspectiva. Iluminadas de un modo determinado, producían una experiencia inédita y —lo que es más importante—, configuraban y respondían a un nuevo tipo de observador. El espectador decimonónico del panorama poseía una percepción temporal y móvil, una visión múltiple y selectiva, distinta a la contemplación atenta y concentrada, asociada a la apreciación del arte pictórico tradicional. Esta nueva clase de observador —que se pasea a su antojo para apreciar el ilusionismo de esta novedad— surge a partir de los profundos cambios perceptivos provocados por la aparición de nuevas tecnologías en el campo de las telecomunicaciones, el transporte y la entretención. Este modo de representación se transformó rápidamente en uno de los primeros medios masivos, [2] estando siempre más cercano a la experiencia del parque de diversiones (otra innovación del siglo XIX), que a la del museo. Los panoramas representaban preferentemente paisajes naturales o exóticos y también batallas. A estos, se sumaron los panoramas urbanos, configurando la historia de un medio que registra no detalles ni individuos, sino vistas a distancia.

Al tomar el formato de la tradición decimonónica del panorama, Redondo recicló —aunque con nuevas connotaciones— el tipo de observador de este medio de representación. El gran formato invita a recorrer literalmente —y no sólo con la mirada— el espacio que ocupa la obra, provocando una diversificación de las perspectivas. La desfamiliarización de los espacios urbanos producida por las dislocaciones perceptuales y temporales de la modernidad decimonónica, son llevados a un extremo en la obra de Redondo, dando cuenta de una visión que coincide con la fragmentación, velocidad y circulación de las telecomunicaciones del siglo XXI. En el caso de "Valdivieso" y "Vista CTC", por ejemplo, estas características se manifiestan como específicamente periféricas, al integrar en distintos momentos, duplicados y por separado, a íconos del imaginario de la modernidad y posmodernidad santiaguinas. La dislocación no sólo forma parte de las facultades perceptivas del espectador, sino que es incluida en la propia obra. "Vista Vega", "Pasillo", "¿Quieres bailar?", "¿Con quién hablas?",

"Moviéndome", "V Panel" y "21:45", integran la movilidad, fluidez, intercambio y distorsión como elementos constitutivos del trabajo artístico. Las coordenadas espacio-temporales son congeladas, como en toda fotografía, pero el movimiento no es racionalizado y mecanizado al estilo de los experimentos de Edward Muybridge, sino que es más bien sugerido por la superposición de momentos fotográficos en una misma fotografía (de ahí por ejemplo, la duplicación de la propia artista en dos instantes distintos en "Moviéndome", de un personaje masculino en "GP", uno femenino en "Tarde en Los Vilos" y de un personaje masculino que observa a uno femenino en "¿Con quién hablas?"). Los reflejos de luces y la duplicación de individuos que aparecen como reales y espectrales a la vez, conforman una propuesta visual que cuestiona la autosuficiencia de una imagen única, celebrando la duplicación, el ilusionismo y el carácter artificial de la construcción fotográfica. La incorporación de distintas instancias espacio-temporales, genera además la posibilidad de una narrativa muda, característica inherente del medio fotográfico que en la obra de Redondo se hace explícita.

Trabajos como "En el baño", "Daniela y Maida", "Madrid" y "Pasillo" dan una vuelta de tuerca a la tradición del panorama, ya que se alejan de la representación paisajística para introducirse al territorio de lo privado. Con ello se cumple el dictum Barthesiano: en la era de la fotografía, lo privado se vuelve público y se consume públicamente. La perspectiva distanciada y espectacular (spectaculum) asumida por la panorámica, se convierte en estas fotografías en una visión voyeurística —y a veces hasta panóptica—, producto de una sociedad que implementa nuevas formas de vigilancia y de control para registrar la creciente movilidad de su población. Las distintas secuencias de "¿Quieres bailar?", "¿Con quién hablas" y "Cocinando", son ejemplos claros de esta disposición disciplinaria, que espía a la distancia y transforma en espectáculo el acto mismo de mirar sin ser observado. Los límites de este espionaje se manifiestan por la mediación del vidrio/ventana/espejo, que duplica la imagen y es a la vez el único y relativo contenedor de la penetración fotográfica.

Si por un lado las tecnologías digitales hacen posible la manipulación de la información y son capaces de generar falsificaciones de una manera fácil y rápida, también son capaces de hacer visibles sus propios modos de producción. En composiciones como "Tarde de domingo" el Photoshop permite la creación de una perspectiva imposible, mediante la sutura imperceptible de dos imágenes distintas. La reacción del observador ante tal visión es de extrañeza, lo que conduce al desciframiento de los procedimientos de la artista. Aunque Redondo no utiliza el Photoshop para crear sus imágenes —la superposición y duplicación al interior de la imagen son productos pre-digitales, basados en el aprovechamiento de los reflejos, y no consecuencia del trabajo a partir de capas o layers computacionales— sí lo emplea para unir las distintas fotografías, generando el simulacro del panorama. Este simulacro se restringe a borrar las huellas de la composición y no a crear los sujetos móviles o fantasmáticos que habitan sus fotografías.

"Madrid" y "La última puerta" son ejemplos en que los procedimientos digitales facilitan la creación de laberintos espacio-temporales. Estos trabajos ejemplifican lo que Victor Burgin —utilizando terminología psicoanalítica— implicaba al hablar de la imagen caleidoscópica de la ecología mediática contemporánea, insistentemente visual y llena de condensaciones y desplazamientos que asemejan espacios interiores de fantasía, sueño y alucinación. Al igual que en la improbable perspectiva de "Tarde de domingo", estos panoramas son simulacros —léase bajo el cristal de Baudrillard, como "copias sin original"— que paradójicamente cifran la desorientación espacial en un territorio que los mapas ya no pueden representar.

[1] En casos como "Madrid", "Tarde en Los Vilos" y "La última puerta", que datan de año 1998.

[2] Esta idea ha sido sostenida por autores como Vanesa Schwartz, Stephen Oetermann y Jonathan Crary.