

Andrea Ostera, de parte de las cosas

Graciela Speranza

Como el universo físico, el universo digital se expande en unidades de medida ya inconcebibles para la mente humana. Dobla su tamaño cada dos años, a un ritmo frenético que una página web registra en tiempo real, como un velocímetro incorporado de su carrera loca de megas y gigas. Basta asomarse al conteo para comprobar que el mundo se duplica en un mundo paralelo, misteriosamente oculto en nubes de datos, regido por sofisticados algoritmos; las cifras de posts, e-mails, tuits, videos y fotos que suben a la web segundo a segundo enloquecen el pulso de los contadores y, traducidas en íconos, proliferan e inundan la pantalla “en vivo”. La imagen sorprende, en seguida aturde y después da vértigo. Todo lo que es sólido se desvanece en el éter de la red y hay que fijar la vista en cualquier cosa –la taza de café sobre la mesa, un pájaro en la rama de un árbol detrás de la ventana– para certificar que el mundo denso de la materia todavía existe y aún podemos, como Francis Ponge, *tomar partido por las cosas*.

Ahora mismo, por ejemplo, en el último segundo, el contador asegura que se han subido 793 fotos a Instagram, entre las que habrá retratos, souvenirs de viajes por todo el mundo, instantáneas y sobre todo selfies, sumadas en un abrir y cerrar de ojos al fárrago promiscuo de alguna nube. En los 90, la fotografía migró del negativo a los píxeles y del papel a las pantallas con las primeras cámaras digitales, pero la verdadera explosión virtual llegó en la década siguiente con las cámaras de los teléfonos celulares; las imágenes se multiplicaron en la web como los panes y los peces del milagro. Todo ha sido fotografiado, a juzgar por el aumento exponencial del caudal, y se ha vuelto inmaterial, transmisible y apropiable. El *aura* benjaminiana, esa lejanía irrepetible que le daba a las imágenes su autenticidad y su autoridad, no sólo se ha desvanecido en la era de la reproducción, sino que un siglo más tarde ha sido reemplazada

por un nomadismo etéreo, que las replica al infinito. En lugar de aura hay ahora un *buzz* (la metáfora gráfica es de David Joselit), un zumbido prolongado como el de un enjambre de abejas, que ilustra el efecto perturbador de la sobrecarga. No es la imagen, sin embargo, lo que circula y se reproduce, sino un sucedáneo abstracto, un archivo de datos que requiere de una “performance”, como una partitura musical nunca idéntica a la pieza: la relación de la imagen digital con el “original” es incierta y cada “copia” tiene su “aquí y ahora” cuando con un click, como por arte de magia, se vuelve visible. La producción y el consumo de imágenes se han democratizado, sin duda, pero todo sucede en el universo opaco de las “cajas negras” de la tecnología contemporánea (así las llama Peter Sloterdijk), irónicas o desdeñosas con los usuarios de unos dispositivos cada vez más bellos, deseables y herméticos. Lo desconocemos todo de la naturaleza algebraica de las imágenes pero podemos tocarlas, y hasta hemos naturalizado un nuevo gesto con el que deslizarlas en la pantalla táctil, e incluso otro para acercarlas, antes de que se desvanezcan en los “hilos” informáticos. El “esto ha sido” con que Barthes definió alguna vez la fotografía se pierde como una gota atemporal en un océano de imágenes espirituales, eternamente presentes y a la vez fugaces.

Contra ese vértigo, sin embargo, el mundo virtual ha creado su propio antídoto. Podemos “capturar” una pantalla, detener el flujo y fijarlo en una nueva imagen, y también elegir una foto entre las miles que hoy guarda la “caja negra” del *smartphone* y prolongarle la vida en un destino más perdurable. Los álbumes fotográficos, con sus copias brillantes, sus esquineros y sus hojas de papel manteca ya son reliquias del pasado, pero late un resto de la foto redimida del *buzz* en el “fondo de pantalla”.

De esa doble vida de las imágenes habla una de las últimas series de Andrea Ostera, *Capturas de Pantalla* (2015-2016), una suerte de breve historia de la fotografía y una singularísima “performance”, desplegada en fotogramas impresos en papeles ya inservibles en la era de los píxeles, como un inventario de gestos, materias y géneros rescatados del olvido,

en diálogo fecundo con sus herederos digitales. El proceso es técnicamente sencillo pero pródigo en iluminaciones visuales y conceptuales. Ostera dispuso una foto tomada con el celular en la pantalla de inicio y después, desandando siglos en la historia de la fotografía hasta los experimentos pioneros de William Henry Fox Talbot, dejó que la luz de la pantalla imprimiera la imagen en un papel fotosensible ya vencido. Ocho segundos más tarde la foto digital del fondo renació extrañada en una nueva imagen, capaz de fijar el tiempo, rizarlo y devolverlo transformado en un híbrido inédito de fotografía analógica y digital, *selfie* anacrónica de la propia cámara. Una sandía cortada al medio y un tronco de árbol pelado, unos cajones de verdura junto al cordón de la vereda y unas sillas apiladas, un plato con frutas frescas y un cartel que dice PARE, una sobremesa familiar y un cielo iluminado por fuegos artificiales son los mismos y son otros en las imágenes invertidas, viradas a un delicado sepia que diluye el escándalo multicolor de las pantallas ultra HD de los celulares, y a un leve velado o un negativo, que en algunas recuerda un Man Ray y en otras un Richter, cuando no los abismos de un Velázquez, si en la imagen se espeja otra pantalla o una pieza de arte. Ajena a los rizos temporales y los procesos dilatados de Talbot, la luz del celular marca la hora cierta, invertida en el papel, y deja que presida el cuadro como una leve ironía sobre el tiempo sin tiempo del mundo hiperconectado. Las veinticuatro piezas de la serie, si se quiere, componen un reloj intempestivo, que desafía la tiranía del tiempo lineal con horas antojadizas, y hasta a veces imprecisas: 6:12, 5:25, 23:17, 9:45; 9:11 [sobrescrito 9:12], 19:16 [sobrescrito: 19:17].

Dos tiempos, de hecho, se amalgaman en cada “captura de pantalla”, el “esto ha sido” de las fotos digitales del fondo y el “está siendo” de los ocho segundos que requiere el papel sensible para imprimir el fotograma, y por lo tanto también convergen dos tiempos históricos, el de la pre-fotografía por contacto y el de la superabundancia post-fotográfica. Pero no hay nostalgia en la recuperación de materiales y procesos obsoletos, sino más bien un puente tendido en la brecha, una tregua en la fuga hacia

adelante. Aunando las destrezas de los científicos del siglo XIX y las de los *geeks* del XXI, Ostera combina la “caja negra” de los *gadgets* digitales con viejas técnicas artesanales: el brillo y el tiempo de actividad de la pantalla del celular funcionan como un ingenioso diafragma, el reloj de la pantalla, como una resurrección *vintage* de los indicadores de fecha de las viejas cámaras, y el “Modo avión”, como un oportuno *unplugged* para suspender el tráfico de mensajes mientras se imprime la imagen. El tiempo, entretanto, se ensancha en un *delay* voluntario, se retarda. Si el click de los grandes maestros de la fotografía congelaba el instante, la paciente del fotograma suma dos imágenes y fotografía el tiempo mientras se dilata; si las fotos inmateriales pasan raudas en el álbum del celular o en las cataratas de Instagram, la captura detiene el flujo en la imagen elegida y la imprime en una copia perdurable, una práctica desterrada por el frenesí de las imágenes digitales. El aura perdida en los comienzos de la fotografía resurge en una pieza única, irrepetible, híbrido paradojal de píxeles y bits, luces y sombras reales.

Como el teléfono celular que está en el centro de la imagen, los fotogramas de *Capturas de Pantalla* son muy pequeños, pero las miniaturas se amplifican con la sutileza conceptual y la atención generosa al paso del tiempo. La serie *fotografía la fotografía* y a la vez compendia la obra anterior de Ostera en una peculiar retrospectiva. Retratos, paisajes, naturalezas muertas, instantáneas urbanas o familiares componen un inventario de géneros clásicos pero también una suma poética *sui generis*, o quizá más bien una *resta* minimalista, que resume los desafíos formales que persigue desde hace años, recreando a su manera escenas de la vida cotidiana. Los límites de la fotografía se amplían en animadas conversaciones con otros medios y las cosas del mundo, extenuadas por el asedio de las cámaras, renacen.

Ahora mismo, a las 4:23 pm, la página de contadores enloquecidos asegura que desde que empezó el día se han subido más de 48 millones de fotos a Instagram, a las que habrá que sumar las de Facebook, Tumblr y Flickr, transformadas en otras con una gama cada vez más profusa de filtros de nombres poéticos, o con alguna de las muchas aplicaciones que las trasmutan en collages, dibujos, óleos o acuarelas virtuales, y hasta en un Manet, un Mondrian o un Warhol. Ciento que las imágenes se multiplican, viajan y se transforman como nunca antes con un simple toque en la pantalla táctil, pero la libertad con que la fotografía desafió definiciones y límites la anima desde sus comienzos. Ya a mediados del siglo XIX se travestía con los más variados disfraces –heliografías, calotipos, cianotipos, dibujos fotogénicos, daguerrotipos–, y se abría a un juego incesante de metamorfosis. “En aquellos días –escribe Foucault– las imágenes viajaban bajo identidades falsas. No había para ellas nada más odioso que permanecer cautivas, idénticas a sí mismas, en *una* pintura, *una* fotografía, *un* grabado, bajo la tutela de *un* autor. Ningún medio, ningún lenguaje, ninguna sintaxis podía contenerlas; desde la cuna hasta su última morada conseguirían escaparse recurriendo a nuevas técnicas”. La historia misma de la primera fotografía, la *Vista desde la ventana de Le Gras* que Joseph Nicéphore Niépce registró con una cámara oscura en 1826 y estuvo perdida durante medio siglo, habla del destino itinerante y proteico del medio, desde la heliografía original a la fotografía, el dibujo y la acuarela con que fue reproducida para devolverla al original de Niépce, por no hablar de sus avatares digitales más recientes, convertida en partitura digital o googlegrama. Desde los 60, los límites entre los medios se volvieron aún más lábiles en el territorio ampliado que Rosalind Krauss llamó “campo expandido”, un espacio no amojonado que Duchamp había explorado mucho antes, en el que la fotografía ofició a menudo de *lingua franca*, fuente o soporte de las empresas conceptuales más variadas. “Nada parece más alejado de la fotografía que la pintura abstracta”, argumentaba Krauss en otro ensayo ya clásico, “Notas sobre el índice”, en la medida en que “la primera depende por completo del mundo como

fuente para sus imágenes y la segunda rehúye dicho mundo y las imágenes que pudiera proporcionar”, pero aún así, como demostraba en seguida, la fotografía se había convertido en los 70 en “modelo operativo de la abstracción”. Muy pronto, en la dirección contraria, la fotografía se dejaría habitar por la pintura, en imágenes que minimizaban el interés en el referente para invitar a una experiencia más claramente formal o abstracta, mediante la composición geométrica de la imagen figurativa o en grandes cajas lumínicas colgadas de la pared, únicas a escala de los grandes lienzos clásicos. En la obra de Jeff Wall, Hiroshi Sugimoto, James Coleman, Christopher Williams o los fotógrafos alemanes de la Escuela de Düsseldorf, el medio se reinventaba con los recursos técnicos de la publicidad o el cine y un diálogo renovado con la gran tradición pictórica.

También la fotografía de Ostera desafió los límites del medio por la vía conceptual desde sus comienzos, pero encontró otras formas de dejarse habitar por la pintura, el dibujo o la letra escrita. Tres series recientes, de hecho, invierten la dirección del diálogo que Krauss señalaba en los 70, pero llegan a la abstracción geométrica por caminos totalmente ajenos al “tableau fotográfico” con que la fotografía renació como arte en los 80. Buscando nuevos atajos a la luz de las pantallas o recuperando viejas técnicas, la fotografía se pregunta una vez más por su naturaleza, abandona su obstinada tarea de representar el mundo y se acerca al deseo de recrearlo de la pintura abstracta. La demora, el error o los tiempos vencidos pueden, también aquí, contrariar el frenesí de las pantallas. Si el tiempo ha perdido la dirección en un *scroll* inmersivo en el que ya no se pasan las páginas, si se mide en una pequeña rueda que gira como las manecillas de un reloj mientras se cargan las imágenes, la serie *Scrolls* (2016-2017) no se impacienta con el retardo, bucea en la espera, la congela y deja que la inteligencia artificial colabore en la creación de una inesperada composición abstracta. Google, a fin de cuentas, se ha convertido en una máquina filosófica que regula nuestro diálogo con el mundo (la hipérbole es de Boris Groys) y es allí precisamente, en una escena repetida de nuestra convivencia diaria con las máquinas, donde

puede suceder lo inesperado. En el buscador de imágenes, Ostera teclea el nombre de una artista rosarina, Claudia del Río, y descubre que, antes de que lleguen las versiones digitales de las obras que la conexión lenta retarda, un algoritmo las anticipa en cuadrados y rectángulos de colores plenos, como si en un rapto minimalista tradujera la rica gama cromática de cada imagen en un solo tono. Antes de que la aparición fantasmal se desvanezca, congela la grilla multicolor en una captura de pantalla y después la imprime, con el mismo formato alargado del *scroll* de imágenes. Compone así *Gama del Río*, y más tarde, tecleando el nombre de otro artista rosarino, Daniel García, *Gama García*, un tríptico “en colaboración” con los algoritmos arcanos de las máquinas, híbrido de fotografía digital y pintura abstracta. Por algún motivo predominan los marrones en *Gama Del Río* y los grises en *Gama García*, una correspondencia enigmática con los “originales” que dispara preguntas nuevas para interrogar a las imágenes digitales: ¿Qué relación guarda el color pleno de los cuadrados y los rectángulos con las imágenes? ¿Es un destilado de las obras de García y de Del Río o es el ur-text de las obras, su verdadera vocación cromática? ¿Los algoritmos piensan o traducen?

Atenta a las sorpresas que deparan las tecnologías digitales, Ostera mira hacia adelante y, a gusto en el formato Hasselblad de las fotos, ha recuperado la práctica cotidiana de la fotografía en una cuenta de Instagram. Pero como el *Angelus Novus* de Klee también mira hacia atrás, con un apego generoso a las ruinas que la revolución digital va dejando a su paso. “¿Qué hace un papel sensible solo, ahora que las imágenes han migrado a las pantallas?”, se pregunta frente a viejos materiales ya inservibles, y la respuesta la lleva a la abstracción geométrica por caminos insospechados. En *Repliegues* (2015-2016), el papel fotográfico se “repliega” literalmente y quizás por última vez se “revela”, doblándose y desdoblándose como un origami, hasta alcanzar una gama variada de ocres, marrones y sepias. La delicada serie abstracta que resulta de la exposición a la luz durante días enteros realza el deseo de autonomía del arte concreto: una cuota de azar en el proceso mitiga incluso la

deliberación racional en la composición geométrica y cromática. En *Inmersiones* (2015-2016), en cambio, es un revelador vencido el que dibuja formas en papeles velados, a medias sumergidos en una cubeta, pero el azar sueña aquí con el paisaje, y de la rara alquimia de los despojos resultan horizontes claros, atardeceres pampeanos, ríos barrosos, mares o sierras lejanas, en la misma gama de ocres, marrones y sepias. “El material se repliega pero la imagen surge victoriosa”, anota Ostera y el argumento recuerda a Walter Benjamin. La dimensión utópica que acompañó el nacimiento de una nueva técnica brilla por última vez cuando se vuelve obsoleta: liberados de la tiranía del uso y la promesa del progreso técnico, objetos caducos y viejas técnicas destellan con “el último rayo de una estrella agonizante”. Pero ya a fines de los 90 había extremado la aventura abstracta con las últimas luces de otra estrella agonizante. *22 vistas de la casa de noche* (1997) registraba la oscuridad total de la casa en una grilla de polaroids completamente negras, con la osadía anárquica del *Cuadrado negro* de Malevich. Clara ironía sobre la “transparencia” del medio, su relación tautológica con el referente y la instantaneidad mágica de una cámara que “copia” lo visto en 60 segundos, los cuadrados negros alcanzan un paradójico grado cero de la fotografía en una imagen sin imagen, puro soporte, que sin embargo documenta la “verdad” de la negrura nocturna con una cámara que la fotografía digital ha vuelto *vintage*. Un año más tarde, Ostera amplía la grilla y redobla las paradojas en *36 vistas de la casa de noche* (1998), con impresiones en papel color que documentan la misma oscuridad nocturna, apenas interrumpida por la indicación de la hora (y en una de ellas de la fecha) que la cámara analógica, con otro dispositivo ya obsoleto, ha grabado en cada toma. La única información de las imágenes se ofrece en otro código, pero incluso las horas consignadas en rojo no responden a ningún patrón, se repiten, o contrarían el título con horas diurnas. El “esto ha sido” que define a la fotografía se desvanece en la negrura de la grilla y su célebre verdad referencial se frustra en los datos incongruentes.

Porque a fin de cuentas, ¿es de noche o de día en las imágenes? ¿Miente la imagen o miente la letra? ¿Qué es la verdad en fotografía?

También los álbumes de fotografías familiares se volvieron entretanto trastos viejos y hoy las fotos se miran en las pantallas. Pero Ostera no se deja ganar por la nostalgia. En la serie *Joy* (2015-2016) prefiere detenerse en las imágenes pixeladas, ampliarlas hasta ver la retícula de la pantalla que las convierte en dobles geométricos de las escenas familiares y los souvenirs de viajes, congelados cuando están a punto de olvidar la caminata o el paseo junto al río y convertirse en nebulosos patrones cuadriculados. De la caminata, el paseo o el retrato quedan sólo pentimentos en el fondo de la imagen y en los títulos (*Río Luján, Villa Cañada, Caminata con niños, Barrilete*), como si las fotos obedecieran ahora al paso del tiempo y los oficios de la memoria que los han vuelto más vagos, más abstractos.

Pero la fotografía, piensa Ostera, puede también travestirse en dibujo, dejarse tentar por la economía de las líneas netas del lápiz o la carbonilla, sin perder por eso la huella indicial y hasta la localización precisa de las tomas. Sucede por ejemplo en *Artefactos* (2010-2011), una serie de filigranas negras sobre fondos blancos que podrían confundirse con dibujos de aves fantásticas o arquitecturas surreales, y sin embargo proceden de las marañas de cables de luz que se cruzan en algunas esquinas del centro de la ciudad de Rosario cercanas a su casa: Paraguay y San Juan, Urquiza y San Martín, Mitre y Tucumán... Ostera las fotografió con una cámara digital, luego borró la ciudad de los fondos y sólo conservó los cables, y más tarde, facetando una vez más los procesos digitales con los analógicos, imprimió los archivos en una película que copió por contacto en el laboratorio blanco y negro. En el trabajo paciente con píxeles, películas y papeles sensibles creó nuevos "objetos" (así los llama en los títulos) que borran *el color local* pero guardan un registro cierto de la precaria morfología urbana. En la tipología de laberintos de cables de las esquinas, los *Artefactos* de Ostera recuerdan por contraste la serie de estructuras industriales fotografiadas por Bernd y Hilla Becher,

gran venero morfológico de “esculturas anónimas” –torres de agua, gasómetros, torres de distribución– creadas sin ninguna intención estética. Pero si el inventario de los Becher registra la perfecta adecuación germánica de las formas industriales a su función, los “objetos” vernáculos de Ostera objetivan en cambio la acumulación y la chapuza de las ciudades de Sur, una morfología improvisada y caótica pero no menos rica en diversidad de formas.

La fotografía digital ha hecho posible la sustracción minimalista, parece decir Ostera, y una maraña de cables puede convertirse en un ave fabulosa sin traicionar por eso cierta fidelidad a la esquina del registro, pero también ha hecho posible la adición, el diálogo hospitalario con otros lenguajes. Puede, por caso, dejarse llevar por ese deseo mudo de taxonomía que esconde toda mirada interesada en la variedad y el detalle. Porque ¿quién no quiso alguna vez inventariar el cielo estrellado de una noche clara de verano? ¿El ojo no tiende ya a clasificar las estrellas por brillo o tamaño? ¿Y no agradeceríamos un catálogo detallado de las muchas especies de un jardín cuyos nombres se nos escapan? Es posible que todo eso ya esté sucediendo o suceda muy pronto con los nuevos *gadgets* de la *realidad aumentada* que agregan información no perceptible por los sentidos a las pantallas, pero mucho antes dio rienda suelta a las nuevas posibilidades que se abrieron para el medio, inventando taxonomías inconducentes en su *Typographic Project* (2006-2008). Restos de afiches callejeros en un alambrado, un vergel de macetas con plantas que varían según la temporada y hasta las ramas peladas de un árbol se numeran sin ninguna referencia, con la misma arbitrariedad taxonómica que Borges descubrió en una enciclopedia china o en el Instituto Bibliográfico de Bruselas y lo llevó a concluir que no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural porque, sencillamente, no sabemos qué cosa es el universo. A la disquisición borgeana sobre el capricho insalvable de las clasificaciones, Ostera le agrega una reflexión implícita sobre la arbitrariedad de todos los lenguajes artificiales, incluido el de las imágenes virtuales. Porque, a fin de cuentas, los números

naturales, las letras del alfabeto, los *webdings* o *los wingdings* que convierten las letras en aviones, conejos o estrellas, ¿son más artificiales que el código binario de las imágenes digitales? ¿Y qué es más “irreal” en todo caso? ¿Que unos conejos tipográficos salten como pájaros de una rama a otra de un árbol en *La plaga del fresno* (2008) o que una “partitura digital” de ceros y unos se traduzca con un click en las ramas peladas de un fresno? En *Cielo de enero* y *Cielo de septiembre* (2008), grandes impresiones de cielos nocturnos, el juego es todavía más artero. Ostera reemplazó cada una de las estrellas “reales” de ambas fotografías digitales con estrellas tipográficas y, para complicar aún más el baile de disfraces, le agregó a cada una un signo que resulta de presionar la misma tecla con una tipografía diferente. Del escrupuloso juego de máscaras resultaron cielos nocturnos “reales” a la distancia y “ficticios” en el detalle, constelaciones “ciertas” y a la vez “falsas”, aunque la abundancia de comillas de este párrafo deja entrever el embrollo semiótico y ontológico en el que el mundo digital ha sumido a las imágenes.

¿Pero es así realmente? “Stencil de lo real” para Sontag, “inclasificable” para Barthes, la fotografía se debate desde sus orígenes en su pretensión de “*analogon* perfecto” y se resiste a la fijeza de sus límites. La obra de Osterá, una exploración conceptual y sensible de sus infinitas mediaciones y metamorfosis, ilumina su naturaleza irreductible y proteica. Toda definición de la fotografía es arbitraria y conjetural, podría decir parafraseando a Borges, porque sencillamente no sabemos qué es la fotografía. Renace y se reinventa con cada aventura conceptual y cada audacia técnica.

A las 11.40 pm la carrera loca sigue firme en la página del conteo en vivo; ya son casi 68 millones las fotos que se han subido a Instagram y más de 265 millones los usuarios activos de Pinterest. Se han vendido

533.435 computadoras en el día, más de 4 millones de *smartphones* y casi medio millón de tabletas, pasaportes a un mundo cada vez más impalpable en que las cosas han sido reemplazadas por sus dobles fugaces y etéreos. La fotografía, sin duda, es el gran surtidor de ese mundo de espectros y ni siquiera en 3D podrá devolverle a las cosas su peso, su textura y su consistencia. Pero todavía, piensa Osteria, puede realizar la singularidad de sus formas, la contundencia firme de sus siluetas, las figuras que inventan a la luz del día duplicándose en las sombras. La fotografía bien puede atender a la callada elocuencia de las cosas, extrañar la percepción habitual para que se muestren de nuevo, oficiar de interfaz entre el que mira y las cosas redescubiertas. "Lo mejor que se puede hacer, por lo tanto –pensaba Ponge– es considerar a todas las cosas como desconocidas, y pasearse o tenderse bajo los árboles o en la hierba y volver a tomar todo desde el comienzo".

Osteria viene intentándolo desde sus *Fotogramas* (1994-1998), un viaje al interior de las cosas tomadas "desde el comienzo", prescindiendo de la cámara y confiando apenas en la luz que las atraviesa y "vulnera la materia". Las cosas comunes, cotidianas, próximas –literalmente *cualquier cosa*–, invisibilizadas por la cercanía y la costumbre, pierden el color en el blanco y negro del fotograma pero ganan misterio en la mirada que las atraviesa, como si les espiara el alma: un blíster de aspirinas vacío, un saquito de té, un cepillo de dientes, un prospecto de remedios, un casete, un envoltorio de palitos chinos. En otra serie inspirada, +5 (2010-2012), Osteria las sorprendió con disparos potentes del flash hasta encandilarlas, y después, combinando procesos digitales y analógicos, las volvió planas, protagonistas deslumbrantes de las escenas que, en el contraste con los matices de los fondos, ostentan la exuberancia de sus formas: matas de plantas frondosas, una telaraña inverosímilmente perfecta, copos de nieve en el aire, una guirnalda. A veces, encandiladas, las cosas se vuelven otras y alientan *trompe l'oeils* o juegos de palabras: un rosal *Iceberg* que se trepa como un manto blanco en una pérgola hace honor a su nombre en *Iceberg* y un auto cubierto de polvo es de pronto *El monstruo*. En la

Comentado [hc1]: *Fotogramas* no es el título de una serie ni de una obra. ES el título de la entrada del blog. No sé si en ese caso tiene que ir en bastardilla.
[Pareciera que Speranza lo interpretó como título de una serie. Habría que en todo caso reemplazar por todos los títulos de las series a las que ella considera "un viaje al interior de las cosas...", obras que son de 1994 a 1998 y están en esa entrada. En ese caso entiendo que habría que poner: ...desde sus obras de 1994 a 1998 (*La Colección*, 1994; *Remedio para el corazón*, 1995; *La Espera*, 1995; *City Tour I*, 1995; *Meses*, 1996; *Lunario*, 1996, *Sin Título*, 1 a 8, 1997; *Conciso Sucinto Preciso*, 1998), un viaje... GDC]

serie *Fin de Fiesta* (2006), en cambio, basta un fondo negro y las muchas sillas coloridas de la propia casa para redescubrir la inadvertida variedad de sus estilos, sus diseños y sus materias; en el juego atrevido de aparearlas, se humanizan en insólitos encuentros amorosos y se funden en pares dispares que el lenguaje replica en los neologismos de los títulos: (*comedordormitorio*), (*estudiogalería*) (*aulacocina*) (*huespedesyjardín*). En otra serie vecina, *Fin de Fiesta II* (2006), basta incluso con sus siluetas en blanco y negro, mementos minimalistas de sus romances fugaces de fin de fiesta. Bien miradas o aliadas con las sombras que proyectan en la serie *El Cíclope* (2005), las cosas más remanidas de cualquier recorrido urbano –un buzón, una baliza, un basurero, un caballete, un bicicletero, una cabina telefónica–, se enamoran de su reflejo como Narciso, y se recrean en una cosa nueva, única, nunca vista.

La larga historia de la fotografía también se espeja en la obra de Ostera. En 1839, en uno de sus primeros escritos, Talbot definió a la fotografía como “el arte de fijar una sombra”. “La cosa más transitoria, una sombra”, escribió, “emblema proverbial de todo lo que es fugaz y momentáneo, puede ser amarrada por el hechizo de nuestra ‘magia natural’ y fijada para siempre en esa posición que parecía poder ocupar solo por un instante”. Han pasado casi dos siglos desde entonces y lejos de claudicar en alguna de sus muchas muertes anunciadas, la fotografía persevera; el hechizo se prolonga con nuevos pases de magia o viejos trucos renacidos al calor de las pantallas. “¿Cómo redescubrir la locura, la libertad insolente que acompañó el nacimiento de la fotografía?”, se preguntaba Foucault en los 70. Ostera lleva varias décadas inventando asombrosas respuestas.

Referencias

Internet Live Stats, la página de contadores estadísticos en tiempo real, se puede consultar en: <http://www.internetlivestats.com/>. El ensayo de Eduardo Cadava “The Itinerant Languages of Photography” (en Eduardo Cadava y Gabriela Nouzeilles, eds., *The Itinerant Languages of*

Photography, Princeton, Princeton University Art Museum, 2013) fue particularmente oportuno para pensar el carácter proteico e itinerante de la fotografía desde sus comienzos. También se citan o se aluden: David Joselit, *After Art* (Princeton, Princeton University Press, 2013); Peter Sloterdijk, "Illumination in the Black Box. On the History of Opacity" (en *The Aesthetic Imperative*, Cambridge, Polity Press, 2017); Roland Barthes, *La cámara lúcida* (Buenos Aires, Paidós, 1989); Michel Foucault, "Photogenic Painting" (*Critical texts*, Vol 6 No 3, 1989); Rosalind Krauss, "Notas sobre el índice. Parte II" (en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996) y *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Londres, Thames and Hudson, 1999); Jeff Wall, "Señales de indiferencia'. Aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual" (en *Jeff Wall. Ensayos y entrevistas*, Salamanca, Centro de Arte de Salamanca, 2003; Boris Groys, "Modernidad y contemporaneidad: reproducción mecánica vs. Digital" y "Google: el lenguaje más allá de la gramática" (en *Arte en flujo*, Buenos Aires, Caja negra, 2016); Francis Ponge, *Le parti pris des choses*, citado en Jean-Paul Sartre, *El hombre y las cosas* (Buenos Aires, Losada, 1960); Henry Talbot, "Some Account of the Art of Photogenic Drawing" (1939), citado en Geoffrey Batchen, "Ectoplasm: Photography in the Digital Age" (en *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*, Cambridge, MIT Press, 2001).