

## Condiciones mínimas para una visibilidad errante

Verónica Tell

A veces, a primera vista no se ve nada. En la obra de Andrea Ostera, la representación mimética o realista suele ser desplazada en favor de imágenes simples cuyo interés estético o sentidos quedan sujetos a la disposición y a la reflexión del espectador. Fuertemente conceptual, su trabajo indaga sobre el medio, la materia sensible y la visualidad para develar los modos en que se construyen las imágenes y se erigen sus sentidos. Los artificios de la representación fotográfica y su historia son desmantelados en exploraciones guiadas menos por la pregunta sobre qué es una fotografía, que por aquella sobre la condición mínima necesaria para que algo lo sea. Para ello, Ostera despliega operaciones que comprometen cada vez el uso convencional de alguno de sus componentes –la óptica, la química, la cámara oscura–, tensionando sus límites e indagando en los modos en que, en cada instancia de representación, la fotografía también se expone y se representa a sí misma. De esta manera, el exterior, el referente, es apenas un pretexto para una actividad centrada en el proceso de producción. Por eso, hablar de la obra de Ostera requiere describir procedimientos, mediaciones, distintos momentos de intervención y manipulación, hibridaciones técnicas y, claro, explorar en la parquedad o la opacidad de la imagen empezando –por qué no– por la primera vez que, a simple vista, no hay nada que ver.

### I

Veintidós polaroids de un negro pleno, uniforme, conforman *22 vistas de la casa de noche* (1998). El dispositivo funcionó, la reacción química tuvo lugar, pero nada frente a la cámara reflejó la luz. La obra plantea un juego icónico-textual en tanto no vemos lo que esa imagen tendría que representar. Ostera silencia la referencialidad, lo icónico se esfuma, la imagen es pura abstracción. Estos pequeños abismos negros, enmarcados

por el recuadro blanco preconfigurado por Polaroid, conectan con cierta tradición no figurativa que lleva hoy más de un siglo –me refiero a *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, de Kazimir Malevich, un grado máximo de autorreferencialidad en pintura. La posición crítica que el artista ruso marcó respecto de la tradición pictórica anterior, aparece retomada, en su propio medio, por Andrea Ostera.

Por cierto, un estudio reciente de rayos X sobre una de las versiones del cuadro de Malevich develó que tenía escrito a un lado, “Dos negros peleando en una cueva”, título de una caricatura del francés Alphonse Allais producida casi veinte años antes. Tiene sentido señalarlo porque la obra de Ostera opera también desde la ironía. Si la pieza enraíza, a través del nombre –*22 vistas de la casa de noche*–, con una tradición pictórica que la fotografía recogió y alteró a su vez –la pintura de paisaje y las *vedute*–, lo hace a través de la paradoja. Pues de la acción de fotografiar resulta, más que la imagen de algo, su ausencia, y todo el sentido reposa en el estatuto semiológico de índice<sup>1</sup> (esquivo, por cierto, pues la casa sólo está en el título). Así, podemos imaginar a la fotógrafa en la oscuridad total, sin ver nada, fotografiando la casa, obteniendo en un minuto el positivo que tampoco logra ver o que ve mal en la escasa luz que la rodea. Frente a la casa –o en una habitación oscura dentro de ella, no lo sabremos– repitió la acción 22 veces y obtuvo 22 imágenes idénticas, únicas e irreproducibles. Así, a la vez que mediante la polaroid negaba la imagen múltiple, devenía Ostera misma, con su gesto reiterado, el instrumento para que la unicidad deviniera serialidad.

De esta manera, lo indicial, anunciado en el título y cuestionado en la representación visual, se corre hacia el acto fotográfico y hacia la imagen mental. Porque si tomamos lo indicial como el gesto de señalar, éste se

---

<sup>1</sup> Retomo aquí la noción de índice de Charles S. Pierce tal como la abordan en sus perspectivas Rosalind Krauss (“Notes on the index: Part 1”, 1977) y Philippe Dubois (*L’acte photographique*, 1980). El índice es entendido como un signo que pone en contacto directamente, “físicamente”, con el objeto. Recordemos que esta noción ha servido a Dubois particularmente para establecer una definición mínima de la fotografía (también empleará el término *huella*) y despejar el terreno respecto de la semejanza (ícono) y del sentido (símbolo) con que previamente la crítica se había aproximado a la fotografía.

hace independiente del hecho de que se vea o no aquello que es señalado. Ostera nos ofrece una imagen desvirtuada de su función primera, darse a ver, a la vez que nos señala el objeto de su interés: nos compele así a configurar, mediante nuestra experiencia del mundo, una –varias– imágenes mentales de aquella casa que no vemos.

Ese mismo año, hizo *36 vistas de la casa de noche* (1998), que consiste en esa cantidad de fotografías tomadas con un rollo de película 35 mm, que agotó fotografiando la oscuridad absoluta. En la superficie negra apenas interrumpida por los dígitos rojos predeterminados por la cámara que señalan fecha y hora de cada toma, se inscriben los tiempos pasados de la acción de Ostera repetida a intervalos variables. Ahora bien, si nos acercamos, encontramos que la hora que aparece en cada foto corresponde a un momento cercano al mediodía. De este modo, la hora que marca el fechador desmiente el título –o viceversa–, de manera tal que a través del código de mensura del tiempo (horas, minutos), la artista da un paso más en la dislocación entre lo textual y lo visual tal como aparecía en las *22 vistas...*

A la vez, una nueva dimensión temporal se hace visible: las copias fueron unidas entre sí, y cubiertas con un laminado brillante. Así, la incidencia de la luz ambiente genera brillos y reflejos móviles al compás de los desplazamientos del espectador. Las “vistas” no son exteriores sino que espejan la sala conforme nos movemos, de manera tal que la artista transfiere su acción performática al espectador. La obra encuadra, pero no recorta el tiempo; trasciende lo visual y deviene experiencia en el espacio de exhibición. Subrayando una condición de toda fotografía, el pasado encapsulado deja expuesta la fugacidad del tiempo presente.

En *Databack* y *Blue databack* (1998), una vez más el referente externo queda reducido a una superficie monocroma, que aquí es ampliada a una escala ajena al uso cotidiano de las 35 mm. Por otro lado, toda referencia es meramente temporal: una fecha es lo único que saca a la foto de su aparente silencio. Es un código, y además es un dibujo escrito en el formato y color preconfigurado por la cámara. Así, la autorreferencia

atañe al dispositivo en su conjunto (la óptica, la mecánica, la película) y nos recuerda que toda fotografía es escritura. Por si quedaban dudas de la construcción, en *Blue databack*, un monocromo celeste, la fecha señala un momento en el futuro, 11.11.11: nueva ironía, la de jugar a adelantar los relojes cósmicos (o sencillamente el calendario gregoriano o, más trivial aun, el fechador de una cámara) para sumergirse, encima, apenas unos años después, otra vez en el pasado. No hay escapatoria.

En seguida, Ostera produjo otras variaciones acercándose a los números del fechador, ampliándolos y centrándose en ellos, y reveló la materia de que están hechos, idéntica al resto de la superficie. En *Point of departure I, II y III* (2000), se percibe la estructura granulosa de la trama de papel, plástico y químicos. El tiempo pasa de ser un elemento significativo a perderse en la pura materia.

## II

¿Qué formas puede adquirir la materialidad fotográfica si no es sometida a la función de representación? Luego de haberla anulado en los monocromos, Ostera explora otro modo de contravenirla: hurga, literalmente, en las entrañas de unas Polaroids, aplastándolas con sus dedos (*Sin título*, 1997). Extirpar los químicos y pigmentos de su interior y dejarlos expuestos sobre su superficie sin referir de modo alguno al mundo exterior pero, en cambio, hacerlos salir hacia él, desencapsularlos, es explotar un potencial pictórico imprevisto. Es cuestionar la especificidad de la fotografía, anclada a la indicialidad, y hacer de ella un medio autónomo y una forma abstracta.

En la serie *Sin título (4x5)* y en *Sin título (horizonte)* (ambas de 2000), esa forma brutal e incisiva es sustituida por la lentitud y la perpetuidad del cambio de la sustancia ante la luz. En la primera de ellas, la artista forma dípticos con películas uniendo ambas caras por uno de sus bordes, haciendo coincidir las muescas que sirven para identificarlas. La película no está fijada, por lo que la cara sensibilizada cambiará con el paso de los días y semanas, mientras que el reverso no lo hará (o poco, al fin y al

cabo todo es susceptible al cambio). Si en *36 vistas...* nos habíamos enfrentado a la idea de que el tiempo experimentado por el espectador nunca es el mismo del de lo representado, ahora nos encontramos ante la evidencia de que, pese a todo, compartimos un tiempo vital. Y como en aquella obra, el proceso se hace visible por contraposición: el tiempo real y el tiempo encapsulado en dos pares de formas y materias diferentes.

Como deriva de estos horizontes genéricos, *Sin título (horizonte)* combina una foto color del mar con un papel fotográfico velado y sin estabilizar. Como un cielo real en un día apacible, la superficie monocroma en la parte superior cambia de un modo casi imperceptible a nuestros ojos. Los *Seascapes* (décadas del 80 y 90) de Hiroshi Sugimoto, los *Equivalentes* (1923-1935) de Alfred Stieglitz, el lentísimo, casi inapreciable acercamiento a la fotografía del mar, al final de *Wavelength* (1967) de Michael Snow, resuenan en estas obras. Sin dudas, los paisajes marinos de Gustave Le Gray, pionero en el empleo de dos placas para cielo y mar (acorde a la necesidad de dos exposiciones diferentes para congelar el movimiento de las olas y capturar un cielo nublado), son una de las ascendencias de esta pieza de Ostera.

Este horizonte fue recientemente revisitado para introducir una variación. Con medidas y una proporción de cielo y mar diferente en cada una, *Marina I* y *Marina II* (2017) comparten en cambio el formato, que replica el de la pantalla de un celular. Mientras este formato alude a la superficie sobre la que recibimos gran parte de las imágenes que consumimos en la actualidad, el nombre de las obras –*Marina*– remite a un género pictórico preexistente. Así, del mismo modo en que ocurría con la referencia a la *veduta* en las *22...* y las *36 vistas...*, la cita a la tradición invita a una reflexión sobre las formas de representación y su historia.

En *Inmersiones* (2015-2016), tal como ocurre con las marcas de las aguas tras las crecientes, la horizontal se impone. Esto les otorga cierta afinidad visual con *Marina I* y *II*, aunque aquí no subsiste nada de la toma fotográfica. Después de velar papeles, la acción se limita al laboratorio, y se concreta en la transformación de los papeles sensibles en la medida en

que son sumergidos en líquidos reveladores, detenedores y fijadores. Pura reacción química y materialidad fotográfica: mares, cordilleras o paisajes marcianos son ficciones tan (i)legítimas unas como otras.

En otra serie contemporánea a la mencionada en el párrafo anterior, *Repliegues*, una vez más el afuera tiene poco o nada que ofrecer, excepto luz. Una vez más, la duración (y no el instante) es un factor clave. Delgados papeles fotográficos sin estabilizar son plegados, comprimidos bajo un vidrio y expuestos a la luz. Días después, son desplegados descubriendo diseños abstractos y geométricos y, finalmente, son fijados para detener la acción de la luz. Como señala la artista,<sup>2</sup> el repliegue del papel sobre sí mismo es a la vez condición y efecto del repliegue – entendido como retroceso– de la representación.

### III

Extrañas a la figuración mimética, las composiciones de luz de *Repliegues* podrían evocar una representación de la propagación o difracción de la luz en clave cubista. Por cierto, con alguna afinidad con el cubismo, con la fotografía futurista y con la cronofotografía de Étienne-Jules Marey, las diferentes piezas de *Fotos con Holga* (1997-1999) coinciden en abandonar la unicidad del punto de vista e imprimen distintos tiempos en una misma superficie. Alterando el número de exposiciones, la fotógrafa hace avanzar la película a distintos intervalos, mientras camina o mueve su cámara. Obtiene como resultado una única imagen alargada (80 cm, la extensión de la película de 120 que copia por contacto) en la que fragmentos del espacio exterior se superponen creando diferentes densidades y niveles de nitidez. Ostrera fotografía de este modo horizontes (*Muelle, Saladillo*) o el cielo (*Cielo rosa, El cielo protector*), realidades que se acoplan particularmente bien a la imagen apaisada de reminiscencias fílmicas. En otras piezas de esta serie, la coexistencia de distintos tiempos

---

<sup>2</sup> Ver [en línea]: <https://andreaostera.com>. Señalemos que debido a la delgadez del papel, aun siendo expuesto del revés, los químicos en el anverso reaccionan.

y espacios toma forma visible en distintas partes de la casa, en sus plantas, o en jardines.

A contrapelo de estas obras que van al cruce de la unidad espacio-temporal y del registro de instantes discontinuos propio de la fotografía, la luz es un fogonazo que impacta sobre las superficies. Una vez más, Ostera interviene sobre el dispositivo para provocar el error. En las distintas obras de +5 (2010-2012), un flash feroz alcanza los objetos cercanos y traza las siluetas blancas de unos banderines que penden en un patio, de unas hojas de árbol, de una telaraña, de una niña o, aun, de unas calcomanías pegadas en un vidrio. La luz, esta vez excesiva, mal regulada, impacta y devora los matices y las líneas interiores de los objetos para hacerlos puro contorno. En el caso de las calcomanías, en particular, esta planimetría contrasta con el ambiente que se desarrolla detrás. Estas fotos, nocturnas como las *22...* y las *36 vistas...*, son el resultado de una operación casi opuesta a aquella, que comparte, no obstante, el exceso de luz –por presencia o de ausencia–: un fogonazo que suspende la acción en unos milisegundos vs. una apertura de diafragma de tiempo desconocido que no capta nada. Si toda fotografía implica una regulación de la luz y del tiempo en relación recíproca, en las obras nocturnas estos elementos son el material específico de la exploración de la artista.

En la serie *El Cíclope* (2001-2005), luz y oscuridad, contracaras esenciales del mundo visible, son abordados en la misma imagen. Es que fotografiar –y ver– es lidiar con las sombras, es capturar la luz que una cosa reflejó y la que esa misma cosa obstaculizó. El trabajo comienza con caminatas en mañanas soleadas durante las cuales Ostera elige los objetos que fotografiará con cámara analógica. Interesada en la conexión *necesaria* entre el objeto y su sombra (por esto fotografía con una luz que produce una sombra casi idéntica, en forma y tamaño, al objeto), no puede evitar registrar, con su cámara, el entorno al que ese objeto está vinculado. Alterará esto de manera digital, separando lo que hace al objeto y su visibilidad de cualquier otro elemento contingente. Cuestiona

de este modo la imposición de la fotografía, marcada ella misma por las convenciones de la representación visual occidental y moderna: la perspectiva y el formato rectangular, que no se corresponde en nada con el campo natural de la visión. Mientras la cámara no hace posible la selección sino sólo un encuadre, la intervención digital restituye algo de la mirada que, ella sí, focaliza y concentra según un interés puntual. Sin embargo, la fotografía no cede sin resistencia: pequeños objetos, trozos de papel, algún chicle pegado al asfalto, aparecen en el suelo donde se proyectan las sombras, lo que nos vuelve a situar, inexorablemente, en el terreno de lo incidental.

Las siluetas sin espesor aluden a ese ojo único que la cámara oscura inventa. Tres de estas figuras recortadas en vinilo adhesivo –*Sin título (biciletero I, II y III)*– fueron montadas en los rincones de una sala de exposición. Si la pared blanca del museo fue el soporte material y conceptual sobre el que se afirmó la pintura moderna, la esquina, allí donde se manifiestan espacialmente las tres dimensiones, es el lugar elegido para reponer la profundidad de sus figuras caladas.<sup>3</sup> Luego, al desmontar la muestra, la artista intervino una vez más sobre la planimetría y el volumen. A medida que despegaba el vinilo, fue haciendo una bola –*Sin título (el bollo)*, 2001–, que quedó como materia informe con los tonos oscuros de la imagen y el blanco puro del reverso. La imagen devino objeto. Podríamos agregar un nuevo eslabón a esta cadena de pasajes entre las dos y tres dimensiones: la reproducción fotográfica de ese ovillo en este libro. Una forma plana y abstracta trazada en blancos y pardos refleja poco, nada, del objeto y su sombra que la imagen representó alguna vez.

Ciertamente, la representación y las transformaciones y pasajes a distintas formas y materialidades, constituyen uno de los nudos problemáticos de estos trabajos. Quizás podamos atribuir a esas

---

<sup>3</sup> Para pensar las implicancias de la elección de la esquina es interesante leer la interpretación de Krauss sobre la pintura de paisajes, el muro del espacio de exhibición y la fotografía. Cf. Rosalind Krauss, "Los espacios discursivos de la fotografía", en *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, [1982] 2002.



búsquedas el hecho de que, en *Artefactos* (2010-2011), los cables de electricidad e Internet, que en nuestras ciudades penden de todas partes, hayan sido los únicos elementos que le interesó recuperar de sus fotos callejeras. Los archivos de imágenes captadas con cámara digital y procesadas en Photoshop son impresos en una película copiada luego por contacto en laboratorio. De manera afín a *El Cíclope*, el procedimiento apunta a hacer desaparecer todo aquello que no le interesa y dejar, en este caso, sólo esas líneas que transmiten no sabemos qué, hacia no sabemos dónde. El cableado pasa de ser vehículo a ser el tema. Esto condensa, en efecto, la operación propia de Ostera: primero, forzar los mecanismos internos de distintos aparatos, películas y papeles; posteriormente, explorar maridajes, traspasos e hibridaciones técnicas; lo esencial es el medio ("el medio es el mensaje", diría Marshall McLuhan).

En *Fin de Fiesta II* (2006), la intervención sobre las fotografías digitales deviene un recurso para el dibujo. El punto de partida son las fotos de la serie *Fin de Fiesta I* (2006): tomas directas de encuentros posibles entre sillas de distintos lugares o habitaciones de la casa. Después dibujó los volúmenes blancos de las sillas en Photoshop. En otros acoples dejó sólo las líneas interiores y exteriores del contorno e imprimió las imágenes en papel que empleó como negativo, copiándolo por contacto. Así, se produjo una progresiva reducción de la información: del color al blanco y negro, de la materialidad y textura interior a la silueta maciza, y finalmente, a una única línea externa. El resultado de este proceso de traslación a diferentes soportes por medio de distintas tecnologías implica pérdidas y, también, una ganancia, en tanto el papel fotográfico tiene una materialidad ajena a la información digital. Resulta difícil no pensar, en estas trasposiciones de sillas que conducen una interrogación sobre las formas de representación, en *Una y tres sillas* (1965) de Joseph Kosuth.

Si en estas obras la artista estaba atenta al referente y a los modos en que operan sobre él los distintos instrumentos asociados a la fotografía, una de sus partes fundamentales –la cámara oscura– será la referencia en

*Blue Boxes* (2000). A diferencia de algunas piezas de *El Cíclope* que incorporaban en su montaje a la caja museística (el espacio de exhibición) como problema que toca a la fotografía en su situación contextual, lo que la caja replica en *Blue Boxes* es el cuerpo del aparato fotográfico en sí. Ostera despliega cajas de cartón para poner en evidencia el pasaje de tres a dos dimensiones: sometida al propio proceso de aplanamiento que realiza la fotografía, la caja –su matriz conceptual y su sustituto–, queda reducida a una figura sin espesor. La silueta de la caja opera como metáfora del aparato y de la manera en que restituye la realidad exterior. Aquí, como en otras series, apela a las variaciones: fotografía varias cajas directamente o realiza a partir de ellas estenciles que apoya sobre papel fotográfico ya expuesto, que luego rociará con lacas. Como los daguerrotipos, estas obras tienen la característica de no hacerse visibles más que desde cierto punto de vista oblicuo. Ver y no ver es un problema de disposición del espectador, y como en *36 vistas de la casa de noche*, de él depende el encontrar alguna imagen en la superficie monocroma.

#### IV

Además de referir a la construcción en perspectiva y monocular, y el consecuente aplanamiento al que la fotografía somete aquello que representa, *El Cíclope* reenvía a los orígenes de la fotografía –el fisionotrazo– y a uno de los mitos del origen de la pintura –la doncella corintia que traza la sombra de su compañero antes de su partida a la guerra.<sup>4</sup> La impronta dibujística de la silueta y el *outline* son puestos en juego asimismo en *Blue Boxes*, aunque aquí se alude no a lo exterior sino al interior de la cámara oscura (el sistema de dibujo que fue antecedente fundamental en el desarrollo de la fotografía). Esta línea de contorno remite, además, a la cámara lúcida, el dispositivo óptico patentado en los

---

<sup>4</sup> Siguiendo a Robert Rosenblum, Geoffrey Batchen señala que esta historia tuvo un período de popularidad entre fines del siglo XVIII y principios del XIX, tiempo en que el fisionotrazo estuvo de moda y en que comenzaron las primeras ideas y experimentaciones en torno a la fotografía. Cf. Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, [1997] 2004.

primeros años del siglo XIX y empleado como herramienta para el dibujo del natural. En este recorrido, el fotograma, una de las primeras formas de la fotografía, no podría estar ausente, y ser, también para Ostera, uno de los primeros modos explorados.

En el fotograma, los cuerpos, la luz y la sustancia fotosensible tienen una relación recíproca diferente a la de la fotografía, pues no hay cámara que medie. En su versión pionera, *alla* Talbot,<sup>5</sup> los objetos son apoyados directamente sobre papel sensibilizado y, expuestos a la luz, dejan su huella sobre él. Según sean opacos o traslúcidos (dependiendo de la materia, el grosor y la disposición) serán atravesados o no por la luz. De acuerdo con esto, Ostera trabajó con diversos materiales: cuerpos macizos, papeles y líquidos de distinta consistencia, y experimentó combinando la sencilla técnica del fotograma con elementos e instrumentos que le son extraños.

*La Colección* (1994) consiste en 54 piezas con la impresión de objetos cotidianos sobre papel –anteojos, blister de pastillas, peine, casete, llavero–. Las imágenes son planas, o prácticamente no generan sensación de profundidad (solo la parte del objeto que está en contacto directo o muy cercana a la superficie sensible deja una huella de contornos nítidos). No hay perspectiva ni contexto; los objetos están solos y centrados sobre el papel. Son los mismos que puede haber en cualquier casa, discretos, menores, y que permanecen apoyados en una mesa o en un estante sin la oportunidad de dejar una huella... En seguida, Ostera introdujo variaciones sobre el fotograma, empleando película –en lugar de papel– para imprimirlos. Así, los hizo reproducibles y aptos a la ampliación, introduciendo el uso de materiales e instrumentos ajenos al tiempo de los fotogramas pioneros de mediados de la década de 1830. Sin embargo, quedaba aún algo precario en su tecnología: como su ampliadora no le permitía copiar negativos de gran tamaño, cortó cada película en nueve

---

<sup>5</sup> William Henry Fox Talbot fue el creador, en 1834, de los dibujos fotogénicos, que consistían en la obtención de la silueta de una hoja o planta sobre un papel emulsionado con nitrato de plata, a partir de su exposición a la luz. El papel se oscurecía allí donde el objeto no lo había protegido de la luz.

fragmentos que amplió por separado y reunió, llevando anteojos y peines, ahora sí, a una escala de gigantes.

Otros trabajos afectaron una cuestión esencial del fotograma: la contigüidad física entre el objeto y la superficie fotosensible. Ostera dispuso en la ampliadora papeles que aceitó previamente, para hacerlos más traslúcidos, generando un procedimiento híbrido entre fotograma y fotografía basado en un negativo alternativo –creado sin el uso de la cámara–, y en el que el componente óptico es provisto por la ampliadora. Si con los flashazos de +5 y con las sombras de *El Cíclope*, había apresado los contornos, con este recurso explora las transparencias. *Remedio para el corazón* representa en gran tamaño el prospecto de un medicamento. Los textos del verso y del anverso se confunden y todo deviene ilegible, replicando la dificultad de comprensión del vocabulario médico. En otras piezas, boletos de colectivo, sobres de azúcar y números de turnos, descubiertos a trasluz, no son solo el soporte de la escritura sino que revelan una materia compleja, una trama de fibras y pulpa. Pero además, los dígitos o las líneas de un dibujo son llevados a una escala ajena a la de esos papelitos utilitarios y descartables. En *La Espera* (1995), el número del turno ampliado queda fuera del alcance de nuestra mano, como el tiempo mismo; es un objeto cotidiano e insignificante llevado a la escala del poder que tiene: el de ordenarnos y regular nuestro tiempo. Es también el tiempo en que no hay nada que hacer, un tiempo muerto, detenido (una forma de pensar la fotografía). Por su parte, *City Tour I* (1995) consiste en una pequeña colección de boletos capicúas (objetos en sí coleccionables por su cualidad de ser portadores, quizás, de buena fortuna). En varios de ellos se llega a leer “serie”, algo relativo a la funcionalidad de estos papelillos, y que ciertamente constituye un componente fundamental de estos y de otros de sus trabajos.

Algunos de estos objetos son empleados para conformar obras individuales –por ejemplo los números de turnos–, otros son ordenados en grillas junto a otros semejantes para componer una pieza. Tanto en uno como en otro caso, se trata de elementos individuales existentes en el

interior de una serie o conjunto mayor. Analizadas a la luz de la unicidad del fotograma y de la Polaroid, de la reproductibilidad de la fotografía, y cimentadas en las búsquedas reflexivas (en los dos sentidos del término) de Andrea Ostera, estas elecciones no resultan menores. Lo unitario, lo idéntico y lo múltiple, la variación y la alternancia ocupan posiciones variables e inesperadas en la medida en que experimenta, altera y combina procedimientos.

Aunque de una manera bien diferente, ya que atañe al referente y no a la imagen como objeto, podríamos pensar en clave de unicidad y reproductibilidad otra serie de fotogramas. Se trata de los nueve trabajos (*Sin título*, 1997) realizados a partir de partículas y secreciones corporales. Aquí la artista se acercó conceptualmente a la microscopía al colocar fluidos como saliva y semen, uñas<sup>6</sup> o delgadas películas de piel sobre el portanegativos –que tuvo que adaptar para disponer en él objetos que no fueran planos–, generando un negativo alterno que luego haría ampliar a gran tamaño. La escala de la magnificación (dos por un metro) y el grado de abstracción de las formas resultantes, particularmente en los líquidos, hacen difícil reconocer que lo que cuelga de las paredes de la sala de exposición son –a excepción de unos pocos casos– fragmentos de nuestros cuerpos en su parte más superficial o exterior, partículas que se nos desprenden a diario, que caen sin que lo percibamos. Una vez más, la condición indicial de la fotografía,<sup>7</sup> es puesta de relieve: se trata nada menos que de la huella de un *resto*, del indicio de la presencia/existencia de un individuo particular y, por extensión, del género humano que podríamos develar en esas muestras.

## V

---

<sup>6</sup> Una obra anterior a ésta emplea las uñas para representar lunas: el calendario es puesto en relación con el cuerpo y el conjunto remite, de manera aquí bien directa, a la reproductibilidad natural.

<sup>7</sup> “El fotograma sólo fuerza, o hace explícito, lo que es un hecho en *toda* fotografía”, afirma Krauss, en “Notes on the index: Part 1”, *op. cit.*

Desde la vereda opuesta al sistema de clasificación binominal que define, por ejemplo, al *Homo sapiens*, Ostera inventará su propia taxonomía para ordenar, entre otras cosas, sus plantas. Reunidos en un retrato colectivo, en *Wintergarden* (2007-2008) los individuos son numerados según el orden de llegada a la casa. Sin importar la especie (o el tamaño o el color o cualquier otro criterio clasificatorio que en vano intentaríamos deducir), si varias fueron compradas o hechas de gajo el mismo día, repiten número. *Springgarden* y *Summergarden* presentan variaciones en las formas de clasificación: *Summer*, de hecho, sólo tiene un círculo blanco, sin más información, junto a cada planta. La constante es la ausencia de una clave o de un documento que contenga las referencias, lo que hace de este ordenamiento un ejercicio personal, no comunicable.

Este afán ordenador comenzó con *Sin título (papelitos I, II y III)* (2006), fotografías color de una reja en la que habían sido pegados, y luego desprendidos, decenas de carteles de los que quedaron solo algunas esquinas y la cinta con que fueron adheridos. Como en *Wintergarden*, introdujo tipografía digital sobre las fotos para identificar y numerar de modo consecutivo cada fragmento. Estas obras conllevan una reflexión en torno a la arbitrariedad de los símbolos y las clasificaciones, que aluden, por extensión, a las convenciones que rigen la representación fotográfica, un tema recurrente en su obra.

Pero en su conjunto, el *Typographic Project* afronta otra cuestión central –que, por cierto, también aparecía en obras anteriores–: el problema de las equivalencias entre distintas formas de designación o representación. En *Cielo de septiembre* (2008), cada estrella es reemplazada por una letra en la tipografía Stars (que no representa letras, sino estrellas), y después, al lado, le fue añadido el símbolo de otro golpe sobre la misma tecla, esta vez con una fuente de uso corriente. Si las correspondencias están destinadas a la pérdida de sentidos (sino al fracaso), y la irreductibilidad entre texto e imagen es insoslayable, no hay razón para no desplegar una insubordinación mayor. Así, primero fue el

orden subjetivo, pero ahora se impondrán otras formas antojadizas. En las series *Incidentes* (2007) o *La plaga (del paraíso, del fresno, etc.)* (2008), las fotografías son intervenidas mediante el agregado de caracteres tipográficos: sobre el alfeizar de una ventana un gato mira fijo un pajarito; dos aviones se enfrentan a la inminencia de un choque; una nube de conejos puebla las ramas de los árboles; en *Puente* (2008), una vaca y un cerdo se enfrentan cada uno a un lado de un estrecho pasaje sobre el río. Ostera utiliza tipografías como Webdings o Wingdings para introducir iconos y componer imágenes con un grado de narratividad ausente en el grueso de su obra. Así, si el teclado sirvió para construir escenas, no fue por medio de la palabra, sino explotando los sistemas de codificación y equivalencias.

Con medios muy diferentes, el texto es además refrenado en una serie previa realizada a partir de la inmediatez de la Polaroid (*Sin título*, 1997). Fotografiar la ciudad es sumar otros códigos (lingüísticos y no lingüísticos) a aquellos de la representación fotográfica. Pero Ostera resuelve depurar la imagen y bloquear la escritura, ocultando pancartas y marquesinas de manera manual y evidente: imágenes no parlantes al fin.

## **VI**

La tensión entre distintos códigos y formas de representación que Ostera pone en escena en esas piezas, se redefine en el terreno de las pantallas, objetos a través de los cuales, cada vez más, nos comunicamos e intervenimos en el mundo. A partir de la comisión de la empresa constructora Fundar, en *30 años, 3 miradas* (2013), la artista se involucra con AutoCAD, el programa más usado para el diseño tridimensional. En el punto donde le interesa intervenir, la arquitectura no existe más que como proyección en la pantalla. Si el espacio virtual de AutoCAD es infinito, la pantalla, como el cuadrado o el rectángulo que configuran el encuadre en una cámara, es limitado. Por otra parte, como el Photoshop con el que está familiarizada, este programa funciona por capas, y elige inspeccionar la capa que contiene texto. Al hacerlo, descubre una

diferencia entre este programa y la imagen digital: las imágenes vectoriales, fundadas en fórmulas matemáticas –y no mapas de bits–, no se pixelan al ser ampliadas. Su falencia, en cambio, se revela al achicar la imagen de pantalla, cuando, a veces, una insuficiencia en el software bloquea el texto. Las palabras y los números se transforman entonces en diminutas figuras geométricas que ella fotografía con un lente micro, registrando inevitablemente también los píxeles del monitor. La pantalla pasa de ser vehículo de un diseño a ser constructora de la imagen de un texto ilegible, el agente de una deficiencia impensada que vino a sumar al lenguaje y a las búsquedas de Ostera en el terreno del texto como imagen. Ostera sólo preserva, como redención del texto, dos palabras: “aire” y “luz”, lugares desprovistos de gracia en un edificio, pero designados con dos términos bellos que elige magnificar. Quizás sea un pequeño tributo a la luz que atravesó la pantalla para hacer visible la imagen, y su propia materialidad.

Otra deficiencia descubierta de modo fortuito y explotada como recurso estético surge en la transmisión de datos vía Internet. En *Scrolls* (2016-2017) el punto de partida es una búsqueda de imágenes en la web, lenta debido a la debilidad de la señal. Las imágenes no aparecen inmediatamente sino, en su lugar, rectángulos monocromos de distintos colores y formatos. Ostera se desplaza sobre la pantalla en ese instante fugaz de tránsito, o trance más bien, de los datos, y hace una captura de pantalla. A diferencia del AutoCAD, la abstracción no resulta aquí de un bloqueo de texto, sino de imagen. Ésta existe en potencia, dependiente del flujo de datos, en una situación que no deja de evocar a la imagen latente de la fotografía analógica, que se mantiene invisible hasta la acción del revelador. Así, hay un momento de espera frente al surgir de la imagen que contraviene la velocidad de nuestra era, una espera que establece un vínculo imprevisto entre dos procesos –y dos tiempos históricos– tan distintos como el de la imagen argéntica y la digital.

Otras cuestiones temporales se ponen en juego cuando decide fotografiar fragmentos de imágenes previas, reactualizándolas. Con la



alegre expresión de *Joy* (2015-2016), la artista se sumerge en la pantalla para bucear en los recuerdos de un álbum familiar digital. Fotos turísticas, de paseos familiares, de encuentros, son el objeto del mismo proceso empleado con el AutoCAD, con la diferencia que aquí la imagen sí se pixela. Entonces, primero, Ostera reduce las fotos a un tamaño muy pequeño, como los *thumbnails* de previsualización, luego fotografía la pantalla con película blanco y negro, y finalmente amplía la foto. El resultado es la interferencia de la pantalla sobre la imagen original, un ruido que sólo es posible apaciguar si la foto es contemplada a la distancia. A pesar de sus importantes diferencias en la materia prima, en las imágenes resultantes y en los procesos y tecnologías empleados –muy primarias, en un caso, y mediando sofisticados programas en el otro–, hay una afinidad entre *Joy* y algunos de los fotogramas. Por un lado, en ambos la luz atraviesa la materia o la pantalla para hacer visible. Por otro, la ampliación conlleva el descubrimiento sustancial de la materia (sea saliva o una pantalla). Así, en la obra de Ostera la ampliación no es solo un cambio de escala, sino que sigue a un acercamiento inquisidor sobre la materia que conduce una imagen (en este sentido, surgen afinidades conceptuales con *Artefactos*). Como en *Point of departure I, II y III*, estas obras dejan al desnudo la condición material y significativa de los soportes o, en otras palabras, ponen de manifiesto que producir una imagen es, también, crear un objeto.

En su indagación sobre la materialidad de la pantalla y el tiempo de las imágenes, *Joy* se proyecta en otra serie contemporánea, *Capturas de Pantalla* (2015-2016). En ella, Ostera emplea un celular como único dispositivo para producir y copiar una imagen. Tras fotografiar los objetos de su interés –pilas de cosas, rincones de su casa, parte de su laboratorio, plantas o alguna persona–, avanza por sobre los usos convencionales del celular y lo emplea como emisor de la luz necesaria para imprimir la imagen de la pantalla sobre papel fotosensible. Así, desarticula el sistema técnico al que pertenece el *smartphone* (información numérica-

procesador-impresora) para producir un fotograma como los que, con otros medios, hizo en otras ocasiones.

Si en fotogramas como los que integran *La Colección*, hay un único tiempo de emisión de luz (se trata de imágenes únicas), las *Capturas de Pantalla*, al imprimir una imagen preexistente, fijan la luz de dos pasados distintos: el de la toma y el de la copia. El dispositivo que usa difiere ese segundo tiempo en favor de otros múltiples, los de la luz siempre actual que permite la visualización. En contraste, en las *Capturas de Pantalla*, el tiempo aparece bajo la forma expresa de su medida: sobre la foto que eligió como fondo de pantalla aparecen la fecha y la hora exactas en que el teléfono se encendió para dejar su huella en el papel. Ciertamente, en una época de sobreproducción de imágenes el gesto significativo no es sacar fotos sino seleccionarlás y darles materialidad y durabilidad. De este modo, resulta representativo que, a diferencia de algunas cámaras de película que imprimían la hora de la toma sobre las copias (como la que usó en su obra *36 vistas de la casa de noche*), el tiempo que importa, *ahora*, sea el de la impresión.

Sin dudas, *Capturas de Pantalla* representa un momento orquestal. Los tiempos relativos de la luz y su fijación, lo indicial, la materialidad, la mediación y la impresión son los componentes de las distintas formas de la fotografía con que la artista se involucró en los últimos treinta años para desandar los caminos predeterminados, poniendo en cuestión la lógica productiva de las imágenes.

Con excepcional agudeza y coherencia, Ostera buscó interpelar nuestras expectativas ante la imagen fotográfica para desarmarla, y desarmarnos. Cada obra suya es una pequeña insurrección que corroe, pero a la vez reinventa la fotografía.