

*Este ensayo aborda la serie Theatres del fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto (1948) en relación a la historia de la fotografía, la teoría del color, nociones de arte conceptual y minimalista, y finalmente, a partir del discurso místico y el Budismo Zen.*

**{PALABRAS CLAVES: Hiroshi Sugimoto, fotografía contemporánea, teoría del color, arte conceptual.}**

*This essay addresses the series Theatres of the Japanese photographer Hiroshi Sugimoto (1948), in relation to the history of photography, the color theory, notions of conceptual and minimal art, and finally, with the mystic discourse and Zen Buddhism.*

**{KEY WORDS: Hiroshi Sugimoto, contemporary photography, color theory, conceptual art.}**

La primera vez que vi una imagen de Hiroshi Sugimoto fue en el historial de Facebook. “Heliografía, taller de fotografía inicial” postea el 18 de agosto de 2013 un ejemplar de la serie *Theatres: Tri City drive-in, San Bernardino, 1993*. A pesar de la fugacidad e intermitencia propia del acto cotidiano de revisar esta página social —y de tener al menos unas cuatro o cinco pestañas abiertas con otras cosas que estaba revisando en ese momento— al encontrarme con esta imagen me quedé, por un instante, completamente helada. Al igual que todas las que componen esta serie, justo al centro de la fotografía aparece un enorme rectángulo blanco y luminoso: la pantalla donde debería proyectarse la película. Frente a esta, con una delicadeza y una precisión conmovedora, se alcanzan a ver juegos infantiles típicos de plaza pero completamente vacíos e inmóviles.

Lo que probablemente más me llamó la atención de esta fotografía fue que ahí donde uno espera encontrar una imagen, no había nada, y donde deberían haber niños jugando o gente sentada en el suelo mirando la película, tampoco aparece absolutamente nadie. Apenas rastros de gente en la arena.

Inmediatamente puse “Hiroshi Sugimoto” en google para saber algo más de este fotógrafo y, para mi sorpresa, las fotografías tipo *drive-in* resultaron ser las menos comunes de la serie, la cual fue realizada entre 1978 y 1993. En su mayoría, lo minuciosamente retratado por Sugimoto son

salones de cine norteamericanos de los años 20, 30 y 40; verdaderos palacios ornamentados que, capturados solamente a partir de la luz emitida por la pantalla, muestran en detalle su superficie arquitectónica, elegantes butacas y otros elementos decorativos como enormes y pesadas cortinas, lámparas, estatuas o carteles de “salida”.

Miré varias, anoté el nombre del fotógrafo sobre un papel para aprendérmelo bien (no me gusta esa sensación de saber que un artista me interesa mucho pero luego no poder recordar cómo se llama), y a las pocas semanas estaba sentada en la primera clase de “Heliografía, taller de fotografía inicial”. Una de las dos profesoras, amiga y vecina mía, nos cuenta que, como metodología de trabajo, hacia el final de cada sesión iremos revisando autores. En eso aparece Sugimoto, y ahí es cuando me entero cómo es que este fotógrafo japonés hace su trabajo. Antes pensaba: se consigue con el administrador o con el dueño del cine entrar a las salas cuando están vacías; pide que se proyecte en la pantalla una imagen completamente luminosa; saca una foto con un rollo blanco y negro, probablemente con un lente especial para lograr conseguir tanta amplitud y nitidez. Todo esto, para mí, suficientemente interesante y provocativo. Sin embargo, mi sorpresa y admiración fueron mucho mayores al enterarme del verdadero procedimiento detrás de esta serie. Las fotografías fueron realizadas a partir de un cuidadoso y metódico trabajo con una cámara de amplio formato sostenida sobre un trípode, a la cual Sugimoto mantenía la obturación abierta durante todo el tiempo de duración de cada película exhibida: justo antes de la primera imagen hasta que los créditos terminaran de desaparecer.

Entre otras cosas, a partir de este procedimiento lo que Sugimoto estaba intentado capturar era nada menos que una película, la suma de todas sus imágenes. Todo esto, con un riguroso método matemático de medición: él mismo habla de un trabajo casi científico detrás del proceso que lo llevó a desarrollar la serie *Theatres*. En este sentido, estamos lejos de la típica imagen del



Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948), *Tri City Drive-In, San Bernardino* (1993), fotografía.  
© Hiroshi Sugimoto, cortesía Fraenkel Gallery, San Francisco.





**Pág. opuesta.** Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948), *U.A. Playhouse, New York* (1978), fotografía. © Hiroshi Sugimoto, cortesía Fraenkel Gallery, San Francisco.

Hiroshi Sugimoto (Tokyo, 1948), *Cinerama Dome, Hollywood* (2003), fotografía. © Hiroshi Sugimoto, cortesía Fraenkel Gallery, San Francisco.

Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône, 1975), *Vista de Le Gras desde una ventana*, (1826), fotografía capturada con betún tratado al óleo.



otógrafo como un cazador de eventos espontáneos que carga con una cámara al hombro para disparar apenas la oportunidad se le presente (Cartier Bresson hablaba del “instante decisivo”). Mucho más emparentado con el método desarrollado por Bernd y Hilla Becher, característico de la Escuela de Düsseldorf (de la que salieron Candida Höfer, Thomas Ruff y Andreas Gursky, entre otros), aquí nada, o casi nada, queda a disposición del azar. Las cámaras utilizadas son análogas, de gran formato y pesadas de transportar. Por otro lado, la medición del enfoque, la posición desde la cual se dispara, la utilización de un fuelle si es necesario para corregir la perspectiva, son parte fundamental de este y otros trabajos de Sugimoto, que en su conjunto, con mayor o menor insistencia, desestabilizan y ponen en cuestión la manera tradicional de hacer y de entender el acto fotográfico.

Así, aquí no se trata de la captura de un momento preciso, realizado durante un breve lapso de tiempo en el cual el obturador rápidamente se abre y deja entrar luz a la cámara. El tiempo de exposición —en el cual la cámara está recibiendo “información” del medio— no es medible en segundos ni en fracciones de segundo como es habitual. Como veíamos, contrariando los hábitos de la fotografía, la obturación es tan extensa como el tiempo de duración de cada película. En este sentido, existe cierta semejanza con los primeros experimentos que hacia 1830 estaba realizando Nicéphore Niépce (uno de los precursores de este proceso de captación y fijación de imágenes sobre una superficie), quien dejaba una placa bañada con bromuro de plata y otras sustancias expuesta frente a una ventana, una naturaleza muerta, lo que fuere, por un lapso de tiempo de entre cinco y ocho horas, hasta que una imagen —todavía difusa— aparecía como por arte de magia<sup>1</sup>. En todo caso, a diferencia de Niepce, aquí el alargamiento del momento de captura pasa por decisión y no por necesidad, y la nitidez de lo representado no deja lugar a comparaciones.

En el caso de *Vista de Le Gras desde una ventana* (1826 o 1827), el primer registro conservado de una fotografía realizada con una cámara oscura, sucede una superposición de representaciones por el hecho de haber sido tan largo el tiempo de exposición. Si se mira con atención la imagen, las sombras proyectadas sobre el tejado dan cuenta de las distintas posiciones del sol a lo largo del día.

Esta misma idea de superposición de representaciones está presente en todas las fotografías de la serie de Sugimoto, solo que el resultado es diametralmente distinto. Esto tiene que ver con otro desencaje que se produce a propósito de qué es lo fotografiado. *Theatres* no consiste en la captura de un referente específico que luego es revelado como tal (una escena memorable, un paisaje, un objeto particular). Al contrario, el centro de lo que se fotografía (la sucesión de todas las imágenes de una película), termina por ser nada más que una pantalla brillante en la cual ningún elemento es posible de discernir.

Para entender por qué se produce esta pérdida de la película, es necesario entender que dentro de la teoría de los colores existe un principio aditivo y sustractivo, el cual permitió afirmar que tres son los colores básicos a partir de los cuales los otros tres colores (y todos los demás) pueden ser generados. Una vez agrupados en distintos tipos, los colores (rojo, azul, verde, cian, magenta y amarillo) “están sometidos a dos tipos de manipulaciones: la primera corresponde a los colores transmitidos a través de la luz (fenómeno aditivo), la segunda se basa en la mezcla o superposición (fenómeno sustractivo)” (Brusatin, 121). En la primera, que corresponde a lo que ocurre con las fotografías de Sugimoto, al mezclarse luces de color rojo, azul y verde en su máxima intensidad, se termina por producir una luz blanca. Así, dado que la cámara registra un número de imágenes tan grande y variado —capturadas unas sobre otras<sup>2</sup>—, el resultado final es una pantalla completamente blanca.

Como escribe Janet Koplos en una reseña publicada en la revista *Art in America*, “time is a

1. “Heliografía” llamó Niépce a este proceso (mismo nombre del taller al que estuve asistiendo), que literalmente significa “escribir con el sol”.

2. Considerando que una película está compuesta por 19 imágenes por segundo, una película de 90 minutos de duración habría de tener alrededor de 102.600 imágenes.

central issue in all Sugimoto's work"<sup>3</sup> (84). En el caso particular de esta serie, el proceso llevado a cabo por el autor apunta también a invertir ciertas lógicas tradicionales de la experiencia de contemplación al reducir a una sola imagen fija más de una hora de proyección; en lugar de extraer un fragmento de la película, corresponde a su totalidad. Sin embargo, como veíamos, en este proceso de capturar una "rebanada" la película se pierde. Así, la experiencia de sentarse por más de una hora en una butaca de cine a recibir continua y casi pasivamente una sucesión de imágenes en movimiento, es anulada en su duración. Ésta es condensada en un solo instante que, contradictoriamente, logra dar cuenta de esta extensión temporal, pero no por saturación, sino que a partir de una limpieza y un minimalismo tan misterioso como conmovedor.

Una vez realizadas las fotografías, en el momento en que son expuestas en una galería, difundidas en un catálogo o en una página de internet, éstas exigen otro tiempo y otra instancia de contemplación a la que estamos acostumbrados, especialmente si se está al tanto del procedimiento que hay detrás de cada una de ellas. Por convención, el tiempo en que miramos una fotografía rara vez se extiende más allá de unos breves minutos. Sin embargo, a partir de ese vacío que emiten e iluminan las imágenes de Sugimoto, se produce una especie de arrastre que alarga y densifica el acto de mirar. Esto, como si la evocación de esa pantalla vacía exigiera también un mayor tiempo de contemplación, más aún si ésta aparece enmarcada por la gran cantidad de detalles propios de la sala o del estacionamiento del *drive-in*.

Otro asunto que me parece interesante es que al observar una fotografía de esta serie uno se queda especialmente atraído por todo aquello en que los "verdaderos" espectadores de la película no tenían puesta su atención: el lugar en el que estaban. Al detenernos en esta idea, se vuelve bastante claro que *Theatres* no consiste solamente en ver qué pasa al fotografiar una película completa, sino que existe también un particular interés en contraponer a ese enorme vacío el detalle de estos clásicos y solemnes salones. Al contrario de la pantalla que ha enmudecido sin dejar rastro de lo que hubo, iluminadas por ella aparecen estas pequeñas reliquias de la cultura norteamericana, en su mayoría saturadas de detalles e información casi arqueológica. El estilo de las butacas, los ornamentos de las paredes,

arreglos y decoraciones que no hacen sino hablarnos de una historia precisa: la "edad de oro de Hollywood", asociada a los grandes estudios de producción cinematográfica y la emergencia de figuras como Humphrey Bogart, Lauren Bacall o Audrey Hepburn. Lo mismo ocurre con los *drive-in theatres*, que también —me parece— logran evocar un momento y una práctica específica típicamente norteamericana, especialmente en boga en los años 50 y 60, pero que hacia fines de los 70 e inicios de los 80 (justo cuando Sugimoto comienza a trabajar en esta serie), se encontraba en directa decadencia por haberse convertido en un negocio poco rentable: los terrenos aumentaron su valor y comenzó el estreno masivo de la televisión a color, los reproductores de video caseros y las tiendas al estilo Blockbuster.

Central dentro de la obra de Sugimoto es la idea de que la cámara funciona como una máquina del tiempo, como un método que le permite preservar y convertir en imagen la memoria y el tiempo (Art: 21 S3 Episode "Memory"). Si consideramos esta idea, me parece que no es casual que Sugimoto escoja fotografiar películas en estos lugares y no en cualquier cine de barrio. De alguna manera, hay un sentido arqueológico detrás de esto, un ejercicio de preservación, bastante similar al modo en que Bernd y Hilla Becher iniciaron su gran proyecto de las torres de agua a propósito del anuncio de su demolición. Al igual que las del fotógrafo japonés, éste y otros trabajos de los Becher refieren a un momento y a un imaginario histórico, social y cultural específico: fines del siglo XIX y la transformación industrial que se produce en Europa y Norteamérica por esos años. Lo interesante, me parece a mí, es que miradas desde un momento contemporáneo estas fotografías todavía tienen una enorme fuerza evocativa, modulada desde una simpleza casi minimalista y siempre bajo los efectos y las lógicas de la repetición.

En relación a la desestabilización de la manera habitual de hacer y de entender el acto fotográfico, así como también a la inversión de ciertas lógicas tradicionales relacionadas con el tiempo de realización y contemplación fotográfica y el tiempo de exhibición cinematográfica, se pueden establecer algunos vínculos entre *Theatres* y el arte conceptual. Tanto éste como el minimalismo, pero también el surrealismo, el dada y especialmente la obra de Marcel Duchamp, tienen una importante influencia en el trabajo de Sugimoto. Si bien nació en Tokio —apenas tres años luego de terminada la Segunda Guerra Mundial—, donde se

3. "El tiempo es un asunto fundamental en la obra de Sugimoto" (la traducción es mía, al igual que todas las que siguen a continuación).

formó en filosofía occidental y ciencias políticas, tempranamente emigró a los Estados Unidos, país en el cual comenzó su carrera como artista: primero en California y luego en Nueva York, ciudad en la que ha desarrollado gran parte de su obra.

“A distinct Japanese take on the 1970s New York conceptualist and minimalist movements”<sup>4</sup> es como lo describen en una reseña de *The Washington Times*. Precisamente, en este ejercicio de cuestionar los modos tradicionales de representación hay un eco importante con Duchamp y el arte conceptual. “The question of what is art becomes a question of the context in which ideas, objects, and pictures are produced and perceived”<sup>5</sup> (Marzona, 11). Como hemos visto, esta pregunta está bastante presente en esta serie de Sugimoto. También la idea de no trabajar a partir de la creación de nuevos objetos o, más bien, de fotografiar algo novedoso: una escena específica, un momento irrepetible o un paisaje sugerente. En 1969, el artista conceptual Douglas Huebler escribió: “The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more. I prefer simply to state the existence of things in terms of time and/or place”<sup>6</sup> (Marzona, 17). Dentro de esta misma línea, y con la mirada puesta en el problema de las posibilidades y límites de la representación fotográfica, a lo largo de su carrera Sugimoto no sólo ha retratado películas, sino que también figuras de cera de personajes famosos de la historia, escenarios de distintos museos de historia natural, meteoritos, herramientas primitivas, fósiles y emblemáticos edificios modernistas. Es decir, en su mayoría escenarios o materiales artificialmente dispuestos; en los casos de las series en que trabaja a partir de las figuras de cera del Museo Madame Tousand o del Natural History Museum de Nueva York, planteando la pregunta por los límites entre realidad y ficción.

En el caso de *Theatres*, es importante detenerse en el hecho que lo capturado por Sugimoto es una película realizada anteriormente por otro. A propósito de esto, se produce un interesante ejercicio de apropiación en el cual lo apropiado es tanto presencia como ausencia. Sin la proyección de la película es imposible registrar todo lo que rodea y se enfrenta a la pantalla (y, por lo tanto, imposible la creación misma de la serie). Sin embargo, a pesar de su función vital, en su especificidad ésta desaparece por completo. Así, en ninguna fotografía que compone la serie es posible ni pertinente evidenciar qué película fue la que se capturó, es decir, cuál fue la imagen apropiada,

como sí ocurre, por ejemplo, en el trabajo de otros artistas también influenciados por el arte conceptual como Sherrie Levine, Richard Prince o Cindy Sherman.

También es posible establecer una relación con el minimalismo de algunos artistas como Carl Andre, Dan Flavin o Donald Judd. Esto, específicamente a partir del rectángulo completamente blanco de la pantalla, al cual se lo podría emparentar con la obra de Robert Ryman y sus planchas de PVC lacada, las *White Paintings* de Robert Rauschenberg y, de una manera particularmente especial, con *Primary Light Group: Red, Green, Blue* (1964/1965) de la artista Jo Baer.

Aunque todas las pantallas de la *Theatres* parecen exhibir un mismo intenso color blanco, para Sugimoto no todas son iguales: “Different movies give different brightnesses. If it's an optimistic story, I usually end up with a bright screen; if it's a sad story, it's a dark screen. Occult movie? Very dark”<sup>7</sup>. En ninguna de las fotografías que finalmente componen la serie aparece una pantalla “muy oscura”, sin embargo, al mirirlas detenidamente, algunas efectivamente son más intensamente blancas que otras. Un “estado de ánimo” más alegre ilumina más y, de paso, deja ver más detalles de la sala. Es como si, de alguna manera, la película se resistiera a desaparecer por completo.

No es que ésta fuera la *intención* detrás del trabajo de Sugimoto, pero visualmente el resultado tiene cierta similitud con algunas pinturas de Robert Ryman y Jo Baer, quienes durante los setenta se interesaron particularmente por demostrar la idea de que no existen pinturas blancas. Baer, científica de formación, desarrolló a partir de su obra un intenso trabajo en relación a los mecanismos del fenómeno óptico. Casi todas las pinturas que realizó durante los setenta tienen una estructura similar: un lienzo pintado con óleo y polímero sintético blanco rodeado por una banda de color negro que rodea el perímetro del cuadro. Interior a este, pintaba otro borde más estrecho generalmente de un color más claro, el cual “separa el marco oscuro del blanco corazón central” (Marzona, 36). La idea con *Primary Light Group: Red, Green, Blue* era que el color de los bordes influyera en la percepción de la superficie blanca. Se supone que cada una de ellas le entrega un matiz particular, y de una forma casi imperceptible, hace que cada lienzo tenga una luminancia distinta. De éstas y otras variables escribe en 1963 Josef Albers, en su ya clásico *La interacción del color*.

4. “Una distintiva captura japonesa de los movimientos minimalistas y conceptualistas neoyorkinos de 1970”.

5. “La pregunta sobre qué es el arte se convierte en una pregunta sobre el contexto en el que las ideas, los objetos y las imágenes son producidos y percibidos”.

6. “El mundo está lleno de objetos, más o menos interesantes; no deseo añadir ninguno más. Simplemente, prefiero establecer la existencia de las cosas en términos de tiempo y/o lugar”.

7. “Diferentes películas producen diferente luminosidad. Si se trata de una historia optimista, generalmente consigo una pantalla brillante; si es una historia triste, una pantalla oscura. Película oculta o mística? Muy oscura”.

Pocos años antes de este trabajo de Baer, Albers hacía prácticamente evidente el hecho de que el color es el medio más relativo empleado en el arte, por el hecho de que “en la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad” (15). La tesis de Albers consiste básicamente en que la manera en que percibimos dependerá tanto de la interacción de un color con otro como con su forma y ubicación en el espacio.

En el caso de Ryman, que trabajó con velos de PVC y lienzos de lino sin tensor, entre otros materiales, su color blanco tampoco era siempre el mismo. Distintas superficies absorben e irradian luz de manera diferente; en este sentido desarrolló parte importante de su obra. Desde lejos, colgadas de una pared, o miradas rápidamente al interior de un catálogo, tanto las fotografías de Sugimoto como algunas pinturas minimalistas de Baer y de Ryman, parecen ser todas igualmente planas, blancas y brillantes. Pero al acercarnos y sobre todo al reaccionar a una exigencia a la que estamos tan poco acostumbrados—la de detenernos—, inmediatamente comienzan a aparecer sutiles diferencias.

Decía hace un momento que no basta con entender estas fotografías solamente como un ejercicio de capturar una película. Lo mismo explica Sugimoto en una entrevista, a propósito del vínculo entre sus pantallas blancas y el minimalismo:

*Though, as Sugimoto acknowledges in an interview, these white rectangles reflect his interest in Minimal artists like Carl Andre and Dan Flavin, the white light is the very opposite of what it connotes—it is nothingness from surfeit of information. Sugimoto significantly adds that whereas a conceptual artist would stress the authority of the blank rectangle as such, he cannot accept a concept without a visual anchor: the ornate architecture of these shadow castles is as important as the blank screen at their center<sup>8</sup>. (Georgievska-Shine, 19)*

Si bien se puede leer este trabajo desde el arte conceptual o desde sus relaciones con el minimalismo, el “ancla visual” de estas fotografías, la importancia del decorado, del trabajo casi milimétrico con el enfoque y la perspectiva, lo alejan bastante de este tipo de producciones. Por otro lado, un asunto importante es que aún cuando en las fotografías de *Theatres* hay blancos más blancos que otros, el vacío al que llega Sugimoto de algún modo homogeneiza el objeto

apropiado y anula sus particularidades junto con las distancias entre un género y otro. Así, considerando las fechas en las que realizó la serie (1978-1993), es gracioso pensar que la suma de todas las imágenes de una película como *Regreso al futuro* (1985) o *Las tortugas ninjas* (1990), potencialmente no debiera distar demasiado de algún clásico de Bergman, Lynch o Polanski. Además de esto, la idea de una nada que connota vacío pero que es todo lo contrario: exceso de información, resulta especialmente provocadora. En su posibilidad de leerse simultáneamente como presencia y como ausencia, llena pero sin precisar *llena de qué*, estas pantallas vacías se pueden leer desde la noción oriental de un vacío positivo o pleno de posibilidades.

“I am not a religious person, but I am a spiritual one”<sup>9</sup> (Frankel, 240), declara Sugimoto en una entrevista. A pesar de que *The Washington Times* asegure que el fotógrafo está “profundamente interesado en el Budismo Zen y el Sintoísmo”<sup>10</sup> (Bo1), es interesante conocer de qué modo fue que a este artista comenzaron a atraerle estos temas. Lejos de lo que se podría suponer, no fue durante su crianza y formación en tierras japonesas, sino que en Los Ángeles, cuando en 1974—a los 26 años de edad—llegó a estudiar en el Art Center College of Design. Antes de esto, como señalé, se interesó más bien en filosofía occidental y fue un particular lector de Hegel, Kant y Marx. “And then when I moved to California, everybody was talking about Zen and Buddhism... So I spend three years studying oriental philosophy by myself to catch up, actually [laughs]. So... it goes the other way around”<sup>11</sup> (Art:21).

Me parece importante resaltar esta trasposición de lecturas e influencias ya que es fácil suponer casi mecánicamente que por tratarse de un artista japonés, su obra debe tener un trasfondo filosófico o espiritual acorde a esa cultura. Algo de estas ideas están presentes, pero como hemos visto, no se trata solamente de eso. Uno de los lugares donde me encontré con una interesante metáfora mística, articulada en términos de una especie de revelación, es en la descripción que hace el mismo Sugimoto de cómo fue que se le vino a la cabeza ponerse a sacarle fotos a películas:

8. “Aunque, como Sugimoto reconoce en una entrevista, estos rectángulos blancos reflejan su interés en artistas minimalistas como Carl Andre y Dan Flavin, la luz blanca es el exacto opuesto de lo que connota—es una nada a partir de un exceso de información. Sugimoto añade significativamente que, mientras un artista conceptual hace hincapié en la autoridad del rectángulo blanco como tal, él no puede aceptar un concepto sin un ancla visual: la ornada arquitectura de estos castillos de sombra es tan importante como la pantalla blanca en su centro”.

9. “No soy una persona religiosa pero sí espiritual”.

10. La traducción es mía.

11. “Y luego cuando me mudé a California todo el mundo estaba hablando de Zen y Budismo... Entonces pasé tres años estudiando filosofía oriental por mi cuenta, para ponerme al día, de hecho (risas). Así es que... la historia ocurre al revés”.



*I'm a habitual self-interlocutor. Around the time I started photographing at the Natural History Museum, one evening I had a near-hallucinatory vision. The question-and-answer session that led up to this vision went something like this: Suppose you shoot a whole movie in a single frame? And the answer: You get a shining screen. Immediately I sprang into action, experimenting toward realizing this vision. Dressed up as a tourist, I walked into a cheap cinema in the East Village with a large-format camera. As soon as the movie started, I fixed the shutter at a wide-open aperture, and two hours later when the movie finished, I clicked the shutter closed. That evening, I developed the film, and the vision exploded behind my eyes.<sup>12</sup> (Sugimoto 2012)*

12. "Habitualmente hablo conmigo mismo. En la época en la que comencé a fotografiar el Museo de Historia Natural, una tarde tuve una visión casi alucinatoria. La sesión de preguntas y respuestas que me llevó a esta visión ocurrió más o menos así: ¿Y si capturas una película completa en una sola imagen? Y la respuesta: Consigues una pantalla brillante. Inmediatamente me puse a trabajar, con la intención de experimentar y realizar la visión. Vestido como un turista, entré en un cine barato del East Side con una cámara de amplio formato. Apenas la película comenzó, puse el disparador en una abertura completamente amplia, y dos horas después cuando la película terminó, volví a apretar el disparador. Esa noche revelé el rollo, y la visión explotó frente a mis ojos". Las cursivas son mías.

La descripción que hace de esta experiencia —una "visión casi alucinatoria" (la que se le presenta y le da la idea) y una "visión que explotó detrás de sus ojos" (una vez revelado el rollo fotográfico)— no está para nada lejos de las narraciones que encontramos en múltiples textos místicos, tanto de la tradición occidental como oriental. Un vacío que nubla o que al menos turba los sentidos; y una nada productiva que espectralmente remite y oculta a su referente, volviendo imposible volver a referirlo (veíamos de qué modo esa película de la que Sugimoto se apropia nunca más vuelve a aparecer como *tal*). En este sentido, se vuelve posible leer esta operación a partir de la noción de *satori* ("iluminación") que articula el budismo zen, una disciplina oriental que precisamente se propone como una práctica cuya finalidad no es sino llegar a ese estado de completa anulación. En una explicación más contemporánea de lo que significa *satori*, el poeta y académico chileno Felipe Cussen explica ese estado a partir de una metáfora computacional: la iluminación como "reseteo". En esta experiencia de anulación, de derrumbe del sentido racional, es fundamental la imposibilidad de traducir en palabras aquello que se experimenta (al igual que ocurre en muchos ejemplos de la mística occidental: lo inefable de la visión). En *Introducción al budismo zen*, D.T. Suzuki define *satori* como "una especie de catástrofe espiritual que se presenta súbitamente, si se ha acumulado un abundante material de conceptos y argumentaciones. Esta acumulación ha alcanzado el límite de carga admisible, el edificio todo se derrumba en sí y he aquí que un nuevo cielo se abre a lo lejos" (138). En este punto, me parece interesante entender el proceso de acumulación y saturación

de la imagen cinematográfica de las fotografías de Sugimoto en este sentido; de tanto exceso narrativo, se produce un derrumbe; alcanzado el límite de acumulación de imágenes, simplemente deviene una explosión luminosa.

"Metafísicamente, la Nada es el Todo y el Todo es Vacío" (97), escribe por su parte Chantal Maillard. Nuestra mente occidental, sin embargo, nos impide pensar o concebir esa nada sin imaginar lo que falta; lo que está ausente. El vacío de una botella (la botella); el vacío de una persona (la persona que no está); el vacío de una película (la película). Sin embargo, lo interesante de estas pantallas en blanco es que nuestra capacidad —y necesidad— imaginativa se confunde: ¿cuál de *todas* las películas? Quizás por esto, en parte, uno se quede tanto tiempo mirándolas, como si a partir de esta insistencia se pudiera llegar a descifrar el misterio. De todas maneras, ante la necesidad de encontrar un símbolo que le otorgue "presencia a aquello que no la tiene o no la puede tener" ("el vacío es un concepto, por eso necesita de un símbolo"), para Chantal Maillard es entonces cuando el blanco se nos presenta como la mejor manera de volver perceptible lo que no podemos percibir: la mejor manera de representar el vacío. "Ciertamente, en tal caso, el blanco seguirá siendo un símbolo adecuado habida cuenta de que siendo en sí mismo carencia de color, tiene la particularidad de proyectarlos todos" (97): el vacío y la plenitud de las pantallas de Sugimoto.

Hemos visto que esta obra no se conforma con ser entendida solamente desde los códigos del arte conceptual o del arte minimalista. Tampoco, ciertamente, exclusivamente por un afán filosófico que se nutre de la tradición oriental del budismo zen. Existen preocupaciones compartidas pero también diferencias, a ratos incluso contradicciones. El blanco de la pantalla no tiene por qué remitir solamente a un cuadro blanco de Rauschenberg, así como tampoco de manera exclusiva a la noción de vacío como *satori*. Son maneras de realizar acercamientos, formas a veces inesperadas de nutrir la lectura. Cierta inconsistencia o aleatoriedad que se encuentra también en los modos en los que cada artista se vincula y relaciona con la tradición (oriental u occidental). Sugimoto lee a Marx en Tokio y a los maestros del budismo zen en California.

Hay otra historia que explica qué fue lo que lo llevó a realizar esta serie, ya no en su página oficial, sino que en una breve entrevista publicada en la revista *Smithsonian*. Una versión que también

nos permite complementar la interpretación de estas fotografías, y no cerrarla solamente dentro de los marcos de la mística. Lejos de la visión que dijo tener en pleno Museo de Historia Natural, se trata de un origen bastante menos filosófico y mucho más occidental: Audrey Hepburn. Cuenta que de joven se enamoró perdidamente de la actriz y sintió la necesidad de tener una imagen de ella. Para conseguir esto, compró una entrada para ir al cine, y una vez a oscuras dentro de la sala, en el momento exacto en el que Hepburn estaba en escena de la manera que le gustaba, sacó su cámara y disparó hacia la pantalla. Cuando el entrevistador le pregunta si cree que existe alguna conexión entre esta anécdota de juventud

y la idea de fotografiar una película entera, Sugimoto responde que se formó como fotógrafo de manera autodidacta, y que en sus primeros trabajos intentó hacer que una película se detuviera en sus fotografías. Se declara un científico en constante aprendizaje sobre la naturaleza de las películas, lo cual lo fue llevando poco a poco a su deseo de capturar una película entera. "But it all started with sex"<sup>13</sup>, termina por declarar ●

13. "Pero todo empezó con el sexo".

\* Este artículo está vinculado al proyecto FONDECYT Regular #1131136 "Samples y loops en la poesía contemporánea".

#### MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI

Licenciada y Magíster en Literatura de la Universidad de Chile. Cursa el Magíster en Estudios de la Imagen de la Universidad Alberto Hurtado. Actualmente, se desempeña como docente e investiga temas en el ámbito de la literatura y el arte contemporáneos, específicamente relacionados con arte conceptual, apropiacionismo, escritura conceptual y poesía experimental.

#### BIBLIOGRAFÍA

"Hiroshi Sugimoto Plays with Reality". *The Washington Times* (Washington, DC), February 25, 2006: B01.

ALBERS, JOSEF. *Interacción del color*. Madrid: Alianza, 2013.

ADAMS, PARVEEN. "Out of sight, out of body: the Sugimoto / Demand effect". *Grey Room* 22 (winter, 2006): 86-104.

Art: 21. Season 3, Episode "Memory": "Hiroshi Sugimoto".

BRUSATIN, MANLIO. *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 1997.

FRANKEL, DAVID. "Hiroshi Sugimoto: Gagosian Gallery". *Artforum International*. Mar2009, Vol. 47 Issue 7: 240-241.

GEORGIEVSKA-SHINE, ANETA. "Hiroshi Sugimoto" (review). *artUS* 13 may-june 2006: 18-19.

HUBBARD, SUE. "Nothing holds a candle to it; the zen-like, black-and-white photography of Hiroshi contains intimations of the infinite. Empty your mind and prepare to be dazzled by its beauty, says Sue Hubbard". *The Independent* (London, England), December 2, 2003: 14-15.

KOPLOS, JANET. "Portraits of light". *Art in America*, february 2006: 82-88.

MAILLARD, CHANTALL. *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos, 2009.

SUGIMOTO, HIROSHI. "Exposed". *Smithsonian*. Apr2006, Vol. 37 Issue 1, 51. (interview)

SUZUKI, D. T. *Introducción al budismo zen*. Bilbao: Mensajero, 2006.