

# LA INVENCIÓN DE UN ESCENARIO UNA APROXIMACIÓN A LAS CONVERGENCIAS ENTRE PRÁCTICAS FOTOGRAFICAS ANTIGUAS Y CONTEMPORÁNEAS.

Natalia Giglietti.  
Facultad de Bellas Artes – UNLP.

La fotografía a fines del siglo XIX no tiene una misión más relevante que la misión moderna de registrar e inventariar el “progreso” y con ello contribuir a los discursos sobre la identidad nacional. Los álbumes de vistas fotográficas de tres ciudades de la Argentina: La Plata, Buenos Aires y Rosario, contienen, en su mayoría, imágenes en donde el ambiente natural, que ocupa una gran proporción de la imagen, se halla acompañado de incipientes construcciones, por ejemplo las fotografías de Tomás Bradley *Observatorio astronómico* (1883), Charles Frederick *Vista de la ribera* (1852) o de Santiago y Vicente Pouso *Construcción del Parque de la Independencia* (1900), entre muchas otras. En ellas se observa que lo imprescindible se halla en archivar los adelantos del hombre que poco a poco intenta imponerse a la naturaleza hostil. Generalmente realizadas a partir de planos generales en las fotografías seleccionadas no encontramos un enfoque topográfico del territorio sino testimonial-histórico. En este sentido, las vistas responderían a un discurso específico que, en los casos analizados, corresponden, al discurso de la historia. Ahora bien, ¿podemos hablar de la presencia un discurso estético en este tipo de vistas? Rosalind Krauss en *Los espacios discursivos de la fotografía*, plantea que, solo la elección de la palabra vista para este tipo de imágenes implica una alejamiento del discurso estético y por lo tanto, una distancia con la concepción de paisaje que, justamente, a fines del 1860 comienza a transformarse de modo tal que el paisaje pictórico moderno se empieza a interiorizar en el espacio mismo de exposición y a representarlo. “La sinonimia entre paisaje y pared-el uno representando al otro- en las últimas *Nymphéas* se presenta como una etapa avanzada en la serie de operaciones en las que el discurso estético se resuelve en una representación del espacio mismo que fundamenta su institución” (Krauss, R 1990 [2002: 42]) Sin lugar a dudas las imágenes seleccionadas han sido producidas en el marco de un estricto plan de documentación lo cual le confiere ciertas condiciones de producción y de lectura determinadas por el marco discursivo en el que se ubican. Es decir, prácticas discursivas que según la definición que propone Foucault son “...un conjunto de reglas anónimas, históricas, siempre determinadas en el tiempo y en el espacio, que han definido en una época dada, y para un área social, económica, geográfica o lingüística dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa” (Foucault, M 1969 [2002: 154]).

En primer lugar, la denominación vista remite a la transparencia que provoca la imagen fotográfica por el hecho mismo de su condición indicial y por consecuencia la convicción que esa imagen es una copia “fiel” de la realidad. Por otro lado, la catalogación determinada de este tipo de álbumes indicaría la ausencia de recursos estéticos singulares por lo que desaparecería la categoría de autor y de estilo, de modo que uno no podría discriminar una vista de otra por las singularidades en la producción de cada fotógrafo en particular. En este sentido, ...”el fenómeno natural , el punto de interés, se presenta al espectador aparentemente sin mediación de un individuo específico que registra la huella, o de un artista particular, dejando la ‘paternidad’ de las vistas a los editores más que a los operadores que habían tomado las fotografías” (Krauss, R 1990 [2002: 47])

Ahora bien, no debemos olvidar que el destino de estos álbumes de vista se instala en la intención de crear un archivo, lugar que se constituyó en una práctica común para la fotografía de fines del siglo XIX. El archivo, como describe Ricoeur, P 2000 [2008]), no

sólo representa el espacio físico donde se alojan los testimonios sino también el es lugar social, una institución social que conlleva "...una idea implícita del estatuto social de la historia como institución del saber (....) Certeau llama 'lugar' a lo que permite y prohíbe tal o cual tipo de discurso en los que se enmarcan las operaciones propiamente cognitivas" Ricoeur, p 2000 [2008:218]).

En Argentina, la conformación de los archivos fotográficos constituyó una demanda posterior a los primeros gobiernos de 1880, a excepción del encargo por parte del estado al fotógrafo Tomás Bradley, en 1882, para registrar los adelantos de la incipiente ciudad de La Plata. De manera que es ineludible no referirse al archivo fotográfico como lugar de la fotografía a fines del siglo XIX ya que esto mismo representa una característica más que separa las nociones de vista y paisaje. Además de determinar una circunscripción temática limitada por la catalogación archivística y por consecuencia, un uso específico de la imagen. "Incluso siendo conscientes de hallarse en un espacio expositivo, los fotógrafos tenían tendencia de utilizar la palabra 'vista' en lugar de 'paisaje' como categoría descriptiva de sus trabajos" (Krauss, R 1990 [2002: 47])

### La ambigüedad del paisaje

Hablar de paisaje requiere no sólo, como menciona Kenneth Klark (1949) en *El arte del paisaje*, describir los cambios por los que ha pasado el concepto de naturaleza, sino el punto de vista a partir del cual se denomina a un territorio o una imagen como paisaje. "La idea misma del paisaje implica separación y observación" (WILLIAMS, R 1973 [2011:163]). Por lo tanto, definir un ambiente como paisaje provoca una ruptura de lo cotidiano y por ende la incorporación de un observador que mira el entorno circundante y hace de él una apreciación estética, moral, sentimental o ética. Y aquí radica el carácter ambiguo del término ya que reúne "...descripción objetiva y emoción subjetiva, conocimiento y sensibilidad (...) Paisaje es construcción que articula subjetividad y 'naturaleza' (Silvestri, G [2011:120-21]).

El paisaje como género pictórico a fines del siglo XIX, como alude Krauss, comienza a volverse hacia el espacio de exposición: aquel constituido por las instituciones artísticas, la crítica, los salones de pintura... es decir, se suma al modernismo defendiendo la pretendida autonomía del arte. Este hecho implica que los paisajes pictóricos modernos sean observados bajo la lupa de un discurso puramente estético. Por consecuencia, la divergencia entre paisaje y vista se profundiza todavía más debido a la distinción, cada vez más nítida, entre los ámbitos discursivos en los que se ubica cada imagen, tanto en el momento de su producción como en la lectura del público. Por lo tanto, para este tipo de imágenes se aplicaban conceptos pertenecientes al discurso estético, como artista, obra, género, conceptos que no resultan transferibles para aquellas fotografías de fines de siglo XIX.

### La extensión como punto de partida

La pampa, nuestra área rural por excelencia, constituyó el foco de atención de aquella generación que ambicionaba importar una identidad sobre el aparente vacío que presentaba el país. Es así como, se entretajeron por un lado, los notorios contrastes entre lo civilizado y lo bárbaro, la ciudad y el campo, que como afirma Williams nos conduce a "...la tentación de reducir la variedad histórica de las formas de interpretación a lo que, sin mucho rigor, se llaman símbolos o arquetipos; es decir, a abstraer incluso aquellas formas sociales más evidentes y darles una jerarquía primariamente psicológica o metafísica" (Williams, R 1973 [2011:357]). Por otro lado, dicha división se aplicó en el terreno de las artes en consonancia con estos discursos, ya lo escribía un gran protagonista de la época, Eduardo Schiafino en *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*: "Las plazas públicas eran simples "huecos", despojadas del adorno de la vegetación, los alrededores de la ciudad extendían hasta

el confín lejano del horizonte, la desnudez desesperante de una landa infinita (Schiaffino, E 1982: 21-25).

La problemática se ampliaba a medida que otros personajes adicionaban sus convenciones y criterios estéticos. Es el caso de Rafael Obligado quién en *"Sobre el Arte Nacional"* intenta demostrarle a Schiaffino las cualidades estéticas que tiene la pampa, un desierto y un problema para los hombres de la generación del ochenta.

La negativa carga simbólica que se le adjudicó al campo, a la pampa, al desierto llegó a ser tan abundante que aún hoy se activa de manera inmediata lanzando una infinitud de conceptos peyorativos. Es así como para la mayoría de estos hombres a fines del siglo XIX, el horizonte solitario, el pastizal en movimiento, las lagunas deshabitadas, el cielo predominante, el ganado en la inmensidad... remite a imágenes de la barbarie y del atraso del pueblo. Y solo para una minoría como Obligado representa una fuente inagotable de riqueza creativa tanto literaria como pictórica.

De esta manera, las imágenes rurales se iniciaron atravesadas por el dilema sí realmente eran ellas las apropiadas para conceptualizar la identidad argentina en su totalidad y en cuanto a la identidad específica del arte argentino, se adicionaron otras preguntas por ejemplo: ¿Las escenas campestres podrían ser consideradas como paisaje, en este caso, como el paisaje nacional?

La importancia otorgada al paisaje y la frustración de estos primeros agentes culturales al observar la monótona llanura ocupando gran porcentaje del territorio argentino, se encuentra diseminada en varias causas. Una de ellas es que el paisaje constituía la caracterización de un tipo singular de producción artística argentina que, desde luego, devenía en el ansiado encuentro con el "verdadero arte argentino" pero como mencionamos, la extensión pampeana no resultaba inspiradora para convertirse en paisaje y menos si ella se encuentra estrechamente vinculada con la actividad productiva. como agrega Williams "Un campo en actividad productiva casi nunca es paisaje" (Williams, R 1973 [2011:163]). En el "Granero del mundo", la mirada económica y política sobre lo rural conformó, indudablemente, la concepción privilegiada, cuestión que dificultaba una mirada sensible del ambiente campestre.

### Los paisajes fotográficos contemporáneos

La concepción peyorativa del campo como sujeto para la producción artística, se ha convertido en un sujeto recurrente en numerosos fotógrafos que retoman esta deuda para renovar los modos de acercamiento, por ejemplo las imágenes fotográficas de Rosana Simonassi, *La serie de las mil muertes (2006-2010)* donde aparece la propia artista como un punto apenas visible en la inmensidad de la llanura, apelando no solo a la imaginación de la propia muerte sino también la del escenario elegido, que es justamente aquel lugar que, tal como lo estigmatizó la historiografía nacional, remite al pasado, de hecho, al orden de lo inmóvil y lo estable y que "...finalmente puede reducirse al estar ahí de un muerto, ley de un "lugar" (de la lápida al cadáver, un cuerpo inerte..." (Certeau, M 1990 [2000:130]). O la obra de Gustavo Frittegoto en la serie fotográfica *Estilo pampeano* (2005), que incorpora una serie de reencuadres en el centro de la imagen, provocando una ruptura en la lectura "acostumbrada" del campo para sugerir la pérdida de fidelidad del paisaje, convicción proveniente de la tradición pictórica renacentista, ya que los reencuadres parecen actuar como "ventanas abiertas al mundo". Hablar de construcción del ambiente, es también inferir en la construcciones ideológicas y políticas que acarrea la "insulsa llanura". Poniendo en discusión tanto la designación de "desierto pampeano" como la explotación, la apropiación y la desigual distribución por parte de grandes terranientes, la serie *Necah 1879* (1996-2003) del fotógrafo Res localiza la atención en la llamada "Campaña del desierto" (1869-1888), contraponiendo el antes y el después de una región, donde se ha exterminado a su población indígena para la explotación agrícola comandada por la oligarquía terraniente. La fotografía de Florencia Blanco, "María y Pedro" de la serie *Fotos al óleo* (2008) donde el retrato de la pareja en el poste del alambrado, refiere a

los terratenientes que constituirá la burguesía argentina en el período de modernización del país.

En fin, el paisaje rural se compone además de otros elementos que lo caracterizan, como los mencionados y descritos por M. Laura Malosetti en el catálogo de la exposición *Pampa, ciudad y suburbio* (2007). La curadora habla del cielo en la pampa citando a un reconocido artista “Fue Eduardo Sívori quien siguió persiguiendo con tenacidad esa imagen sublime. Buscaba-en sus propias palabras- “pintar una pampa inmensa, inconmensurable, que asuste [...] pampa y cielo, nada más” (Malosetti, ML 2007: 103). En la llanura, comenta Malosetti, lo más espectacular sucede en el cielo “...sobrecogedores cielos de tormenta o apacibles, surcados por las formas cambiantes de las nubes, cielos diáfanos, los extraños colores del atardecer o la inmensa bóveda estrellada...” (MALOSETTI, ML 2007: 118). En este sentido, el tríptico fotográfico *Cielito Lindo* (2005) de Julio Grinblatt invierte el cielo, es decir, uno de los agentes dinámicos primordiales de la pampa en lugar, es decir, lo inmoviliza y borra los itinerarios, siguiendo la caracterización que realiza Certeau, M 1990 [2000]. Por último, los pastizales como “océanos de pasto” (Malosetti, ML 2007:128) además de ser detalles de la inmensidad como en la fotografía de Mariela Constant *Paisajes* (2008) y en la serie “*Yuyos*” y “*Afuera*” (2000-2003) de Rosana Simonassi, puede hablarse de una operación que transforma el lugar [lo inerte (los yuyos, inutilidad)] en espacio. Hay espacio para Certeau cuando “...se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un entrecruzamiento entre moviidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan (...) *el espacio es un lugar practicado*” (Certeau, M 1990 [2000:129]. Además el espacio implica un recorrido, una acción que está dada en las obras de Constant y Simonassi por los cambios en las configuraciones clásicas del campo: anulando la línea de horizonte, modificando el punto de vista y desquebrajando la sensación de inmensidad.

De esta manera, en las producciones artísticas contemporáneas podemos observar distintas operaciones que se ponen en juego como el refuerzo de los clichés que todavía se mantienen intactos, la revisión histórica mediante la apropiación de modelos formales provenientes de álbumes de vista de fines del siglo XIX (fotografías, grabados, dibujos), la intervención digital, el simulacro y la crítica mediante la inversión de las categorías establecidas (la transformación de lugar a espacio, en relación con los conceptos desarrollados por Certeau, M 1990 [2000] ) o a través de la búsqueda y el rescate de detalles y fragmentos singulares que fueron olvidados o pasados por alto.

### Conclusiones provisionarias

Se observa que en numerosas fotografías contemporáneas existe una gran cantidad de trabajos que vuelven a instalar la problemática en torno al paisaje nacional, en especial, sobre aquellos territorios y regiones estigmatizadas por la tradición nacional como es el caso particular de la pampa con sus escenarios despejados, ilimitados y desprovistos de personajes. Como se mencionó en los llamados álbumes de vistas fotográficos no se halla la noción de paisaje como podemos encontrar en la tradición pictórica. De este modo, una vez que la fotografía ingresa plenamente al campo artístico, en Argentina podríamos decir que es a mediados de la década del ochenta, encuentra la posibilidad de volver a construir aquellas imágenes que le fueron negadas por su uso documental y por hallarse en otro marco discursivo.

## Bibliografía

- RANCIÈRE, J (2008) *El espectador emancipado*, París: La Fábrique Editions
- KRAUSS, R (2002) *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona: Gustavo Gili
- SILVESTRI, G y ALIATA, F (2001) *El paisaje como cifra armónica*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión
- SILVESTRI, G (2011) *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de La Plata*, Buenos Aires: Edhasa
- WILLIAMS, R (2011) *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós
- MALOSETTI, ML (2007) *Pampa, ciudad y suburbio*, Buenos Aires: Fundación Osde
- RIBALTA, J (2008) *Archivo universal, la condición del documento y la utopía moderna*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona
- RICOEUR, P (2008) *La historia, la memoria, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- CLARK, K (1971) *El arte del paisaje*, Barcelona: Biblioteca Breve
- FOUCAULT, M (2002) *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BERGER, J (2000) *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili