

EL LUGAR COMO AUSENCIA EN LA FOTOGRAFÍA O LA IMPOSIBILIDAD DEL PAISAJE

Mag. María de los Angeles de Rueda (FBA - UNLP)

A medida que el siglo XX, con sus proyecciones utópicas de futuros alternativos, se yergue no solo como un tiempo de extremismos, sino de destrucción inefable, el hecho de que el modernismo se haya convertido en pasado parece que disminuye nuestro poder de imaginar el futuro.¹

El punto de partida de este escrito es la inquietud que sugieren unas imágenes puestas en relación desde de lo fotográfico, en diferentes niveles asociativos, en diferentes momentos 1982-85, 1989 y 2005, en las que aparece el motivo de la tierra intervenida, el pozo, la hendidura; estas imágenes evocan la memoria que adquirió diversas manifestaciones y representaciones en la posdictadura. Las imágenes se componen de manera que escapan a las inscripciones posibles del género paisaje, la foto testimonio o el registro del sitio específico: una foto de toma directa sobre las huellas de Malvinas de Eduardo Longoni, una foto-registro de la convocatoria La Ciudad del Arte, Sutura del Grupo Escombros, ambas analógicas, y a obra Homenaje a Carreño de Ricardo Palmero una imagen digital planteada. Tres modos de producción, de hacer presente una clara y manifiesta ausencia.

La comparación transita los desplazamientos de la fotografía, (Krauss: 1990) entre el plano de la expresión y el plano del contenido, indagando la condición indicial y alegórica de estas imágenes, en las que se reconoce algún tipo de relación de proximidad, analogía y completitud con otras producciones contemporáneas, por fuera o mas allá de los géneros canónicos.

Se sabe que lo fotográfico no se reduce a la iconicidad. Aunque la modernidad elaboró esa creencia. La fotografía, desde su nacimiento como imagen luz, como tecnología posible de inscribir imágenes, quedó prisionera de dicha evidencia. Aferrada a su referente, la fotografía recorrió el mito de hacer visible, de dar a conocer lo ocurrido. Por esa condición se vio frecuentemente negada como arte o pensada como “arte de la inmediatez”.

La inscripción de la fotografía en el panorama estético contemporáneo se vincula a sus desplazamientos, desde definiciones y concomitancia con otras artes. No obstante siguen siendo fecundas, en la búsqueda de cierta especificidad, las teorías post estructuralistas que han elaborado una serie de observaciones basadas en el carácter indicial del signo fotográfico, esa fuerte *adherencia al referente*, o el efecto de producción del acto del *haber estado allí, clave o noema de la fotografía* (Barthes: 1991, Verón: 1993, Dubois: 1994).

Como subraya R. Krauss, a partir de C. S. Peirce, la fotografía en tanto que huella fotoquímica mantiene un vínculo indicial con un referente material. “Al restaurar la referencia mediante la huella, el índice crea un tipo de signos que puede o no parecerse a la cosa que representa”², por lo cual la apariencia mimética no explica la especificidad de la imagen.

La indicialidad fotográfica enlaza una conexión entre la producción y la recepción a través de la marca del tiempo, conectando dicha temporalidad con tres rasgos de lo fotográfico: la singularidad, el atestiguamiento y la designación

Lo que la fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente. En ella, el acontecimiento nunca se supera hacia otra cosa: ella siempre devuelve el corpus que necesita el cuerpo que ve; es el particular absoluto, la contingencia soberana, sorda y como

¹ Huyssen, A.: *Modernismo después de la modernidad*, Gedisa, 2010, p.230.

² Krauss, R.: *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, GG, 1990, p.82.

animal, el tal (tal foto y no la foto), en resumen, la *tuche*, la ocasión, el encuentro, en su expresión infatigable.³

Un acto singular, un enunciador que selecciona, recorta, extrae. Lo fotográfico además es un discurso que testifica, atestigua, ratifica, librando la significación a una tensión entre su condición de signo de información y el ser obra, señalando, perforando, en tanto signo de recepción. Como tal hace visible una ausencia. La designación se desprende de esta encrucijada: es un certificado de presencia. Estas características permanecen con variantes en los géneros canónicos de la fotografía pero también se pueden rastrear en otras modalidades fotográficas. Las observaciones de Schaeffer (1994) sobre la relación entre lo icónico- lo indicial y lo simbólico en la imagen fotográfica permite pensar los cruces y encuentros enunciativos, retóricos y temáticos que se dan fundamentalmente en la experiencia de recepción de las imágenes y su resistencia a inscribirse en un género dado. En este sentido la búsqueda de Soulages (2007) sobre la fotograficidad y una estética de lo fotográfico que contemple las imágenes en sí, *el no arte y el si arte* habilitaría un espacio de reflexión de las prácticas fotográficas dentro las artes contemporáneas, en correspondencia con características previsibles, convencionales o experimentales. La fotografía contemporánea no sólo concierne a la simple reproducción automática del mundo, sino también a su re-instalación ficcional (Brea: 2001) y su encuentro con otras artes ha generado nuevas estrategias y nuevas definiciones,

Dado su estatuto especial frente a la realidad-el hecho de que la fotografía sea de algún modo depositaria de lo real-, las manipulaciones efectuadas por los fotógrafos surrealistas-espaciamiento y redoblamiento- tienen como objetivo el registro de los espaciamientos y de las repeticiones de ese trozo parecido a la realidad del cual la fotografía no es más que una huella fiel. Aquí la fotografía sirve para producir una paradoja: la de la realidad constituida en signo- o también la de la presencia transformada en ausencia, en representación, en espaciamiento, en escritura.⁴

La fotografía, ya sea en su versión canónica o en la etapa pos fotográfica, deja de pensarse como exclusivamente como representación o interpretación del mundo, proponiendo la creación de mundos posibles en el terreno de lo artístico o en el desplazamiento de la imagen no artística a la artística. A partir de la expansión de nuevas tecnologías, la imagen fotográfica dejó de interpretarse como un símil del mundo y testigo eficiente de un hecho. La capacidad de modificar, transmutar o simular cualquier tipo de forma a través de la digitalización modifica sustancialmente las modalidades de percepción e interpretación. Los nuevos dispositivos digitales mostraron aquello enunciado en las prácticas creativas y en la reflexión teórica, que la imagen fotográfica no se caracteriza necesariamente por ser un análogo de la realidad, sino por ser una construcción cultural, artística en algunas variantes, oscilando entre los regímenes de iconicidad, de simbolización e indicialidad. Aún cuando se trate de una fotografía "de instante único", y sus mecanismos tradicionales de reproducción, sin retoques o manipulaciones, es resultado de una mirada que selecciona su objeto, el encuadre, la angulación y el azar.

La pos fotografía puede seguir siendo tanto huella de un objeto y su temporalidad, testigo de un tiempo pasado, de un "instante aquí y ahora," por su pregnancia, por su azar, por su solidaridad con la mirada que lo capta y es atravesada por esa imagen; o puede ser complemento de otras prácticas, ser registro y obra a la vez, ser imagen- escena, imagen archivo, imagen –recuerdo, imagen museo.

De acuerdo con la tesis de Rosalind Krauss la fotografía pasa a ser un modelo teórico y una clave de lectura de las artes contemporáneas cuyo espacio o fuente es el archivo⁵. Utilizando una estrategia alegórica la fotografía hace desaparecer relativamente el modelo descriptivo y

³ Barthes, R.: *La Cámara Lúcida*, 1994, p.15. Dubois, P.: *El acto Fotográfico*, 1994, Buenos Aires, Paidós, p.66.

⁴ Krauss, R.: op cit, p.121.

⁵ Krauss, R.: ibidem

hace emerger nuevas formas de narración, simbologías y asociaciones a través de la articulación de la pérdida y el resto, o de lo “irreversible y lo inacabable”⁶

La reflexión a través de las imágenes elegidas permite pensar en las ideas: de memoria-acontecimiento- revelación. Exposición en un mundo a partir de la *producción de la tierra*, en el sentido de Heidegger⁷. Juego de presencia y ausencia, huella de realidades ocultas, en tanto activación de la memoria, de actualizar marcas del pasado, en forma cognitiva y emocionalmente.

Realidades/ huellas / Memoria

Como ya se hizo referencia, la fotografía se define por su cercanía, su adherencia al referente, su carácter aleatorio: “La precariedad del arte fotográfico siempre está relacionado con la contingencia, con el carácter azaroso de la génesis de la imagen, mucho más que en cualquier otro arte, el azar objetivo puede producir un resultado estéticamente tan apreciable como una toma muy pensada”⁸

La imagen fotográfica refuerza la relación evocativa entre presencia y ausencia, debido a su estatuto de pasado irremediable e inmodificable –debido a ese carácter «mortuorio» que según Barthes subyace en toda fotografía, pero a su vez es la ocasión de la recepción estética de la obra, que sólo puede desplegarse para su espectador entre la autenticidad del registro y la ausencia del acto. Aún documento de un sub-producto (la huella), el registro es parte integrante y vital de la performance. Su lugar claramente no es complementario, ya que es imposible.

Lo fotográfico es paradójico, en varios aspectos. En los ejemplos seleccionados la relación con su referente es oscilante. Huellas de la memoria, la huella de la tierra arrasada por las explosiones en la Guerra de Malvinas, el registro de una acción artística en un lugar abandonado y en un tiempo presente, evocando las desapariciones en la última dictadura militar, y el ejercicio intertextual presentando un pozo que remite a los pozos de la pintura del artista argentino Anibal Carreño “exhumaciones” con el fondo de una arquitectura- símbolo de la institución católica.



Malvinas.

Figura 1. Eduardo Longoni,
Huella del Fuego de artillería en Malvinas, fotografía directa.

⁶ Soulage, F.: *Estética Fotográfica*, Asunto Impreso, 2008, p.339.

⁷ Heidegger, M.: versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996. <http://www.heideggeriana.com.ar/index.htm>; “Construir, Habitar, Pensar Traducción” de Eustaquio Barjau, en *Conferencias y Artículos*, Barcelona, Serbal, 1994. Entre el mundo y la tierra, en la estética heideggeriana hay una hendidura, posible de ser atravesada o sumergirse con la mirada interpretativa.

⁸ Schaeffer, J.M.: *La imagen Precaria*, Madrid, Cátedra, 1990, p.118.

La fotografía de Eduardo Longoni, se inscribe en el fotoperiodismo, pero si bien corresponde a un género canónico, el punto de vista del referente se desplaza de la imagen informativa habitual y por el contrario instaura una huella que actualiza un trauma: Malvinas. La memoria activada en el encuadre del fotógrafo que devuelve a la conciencia su imaginario, como también el colectivo. Sobre este suceso hubo muchas representaciones y reconstrucciones cercanas al orden de lo contingente, de lo patético, de lo informativo. La serie de Eduardo Longoni Huellas de Malvinas manifiesta ese anti paisaje del que hablamos en el título, la imposibilidad de tal, en tanto lo que se pone en evidencia es un escenario desolado, desbastado, una presencia irrefutable de algo ausente por haber sido arrasado, eses lugar situado que devino sitiado, amenazado, convertido en una ruina, en pozo, en orificio, en tumba. La inmensidad resulta elocuente para convocar nuestra memoria lejana; nos acerca a un sentimiento de soledad y de dolor por esa herida de la tierra. La huella de fuego de la artillería en primer plano nos habla de varias ausencias. La metáfora se desplaza, del fuego, las armas, las posibles heridas de los cuerpos destinados a la guerra, a la herida de la tierra. Resulta entonces una superficie de reinscripción sensible de la memoria, una escena de producción del lenguaje con un medio expresivo precario que propone nombrar y señalar los signos del olvido, de la violencia, distanciando el horror a través de una mediación simbólica.

La memoria corta incluye el olvido como proceso; no se confunde con el instante, sino con el rizoma colectivo, temporal y nervioso. La memoria larga (familia, raza, sociedad o civilización) calca y traduce, pero lo que traduce continúa actuando en ella a distancia, a contratiempo, "intempestivamente", no instantáneamente.⁹

Oscilante entre el recuerdo y el olvido, pensamos en la memoria social, en la necesidad de recomponer los procesos de simbolización de un acontecimiento, traumático, para encontrar sentido. La fotografía como huella, indicio, señala en su representación el objeto de la historia, la memoria como aura. Como *tiempo allí* la imagen fotográfica, es vestigio o ruina de una forma, de una referencia nada serena, imagen angustiante de un lugar que se ofrece al vacío.

La Tierra devastada: una metáfora por la memoria

El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por). Este rasgo atraviesa el habitar en toda su extensión. Ésta se nos muestra así que pensamos en que en el habitar descansa el ser del hombre, y descansa en el sentido del residir de los mortales en la tierra (...) La tierra es la que sirviendo sostiene; la que floreciendo da frutos, extendida en roquedo y aguas, abriéndose en forma de plantas y animales (...)¹⁰

¿Qué nos pasa cuando esa tierra es devastada, ya no hay morada, ni reposo, no hay casa? En el mismo sentido no hay pertenencia, memoria. Las dos imágenes que elegimos simbolizan a través de la tierra herida, del pozo, de la grieta, aquello que fue, pero ya no es, puesto que fue arrebatado violentamente. Se puede leer el pozo como tumba. Dice Didi-Huberman:

¿Qué hacer ante esa escisión? Uno podrá hundirse, diré, en la lucidez, suponiendo que la actitud lúcida, en este caso, se denomina melancolía. Uno podrá por el contrario, dedicarse a tapar los agujeros, a suturar la angustia que se abre en nosotros ante la tumba, y por eso mismo nos abre en dos(...)¹¹

⁹ Deleuze, G.: "Introducción", en: *Rizoma*, 1977, <http://www.fen-om.com/theory/>

¹⁰ Heidegger, M.: op cit

¹¹ Didi-Huberman, G.: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p.20

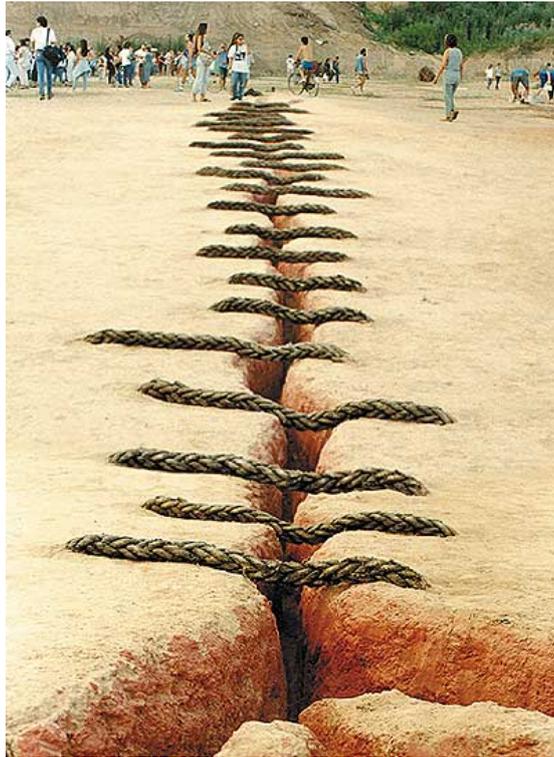


Figura 2. Sutura, registro fotográfico directo de una intervención en la tierra, Grupo Escombros, 1989, acción en la convocatoria La Ciudad del Arte.

La segunda fotografía que elegimos es Sutura, del Grupo Escombros, Artistas de lo que queda (grupo que entre 1988 y 2000 realiza acciones artístico/solidarias). La imagen registró en primera instancia la acción- intervención del Grupo en la convocatoria del 9 de diciembre de 1989 que llamaron la Ciudad del Arte.¹² El grupo interviene el lugar elegido realizando una hendidura en la tierra seca que luego cosen con sogas, le practica una sutura. La obra pudo observarse desde las alturas del terrero durante veinticuatro horas y el tiempo siguiente hasta el deterioro de dicha acción. La fotografía se usó como documento de una experiencia efímera, pero tal imagen traspasó la información sobre el acontecimiento artístico y se convirtió en una pieza clave de la producción material del grupo, es decir emblema del grupo por una parte y por otra parte metáfora de la memoria colectiva, de lo residual en la dictadura militar, una sutura a la tierra, entre un antes no resuelto y un devenir sin resolver, huella y alegoría frente al trauma. La imagen es interpretada en las actualizaciones textuales como representación de la memoria histórica y metáfora, un elemento de sustitución- duplicación y registro documental de una experiencia transitoria o performativa, a la vez que simbolizante del trauma, con el pozo o la herida. El lugar es así un emplazamiento social con un contenido humano.¹³ Se abren desplazamientos posibles hacia otras formas de subjetivación política- estética.

¹² De Rueda: "El arte en la calle", en *Arte y Utopía*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2003 p.112.

¹³ AAVV, *Modos de hacer*, Arte crítico, esfera pública y acción directa, edición de Paloma Blanco, J. Carillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, Ediciones Universidad Salamanca, 2001. Lucy Lippard, *Mirando Alrededor: donde estamos y donde podríamos estar*.



Figura 3. Homenaje a Carreño,
fotografía digital, Ricardo Palmero, 2006.

El recuerdo histórico no es una reserva estática de significaciones definitivamente consignadas en los archivos del tiempo. La actividad de la memoria surge del deshacer y rehacer los procesos de evocación y narración del pasado a los que nos convocan las solicitudes políticas y comunicativas de un presente curioso o bien disconforme.¹⁴

Es evidente que el arte ha sido en la historia de la humanidad un lugar privilegiado de la memoria. Desde el origen mítico de la imagen se señala su poder mnemotécnico, su función de huella, signo, sustituto. Ricoeur, siguiendo los diálogos socráticos, distingue entre saber, conocer y percibir¹⁵, estados que unen el pasado de la memoria y el presente de lo observado,

¹⁴ Richard, N.: *Fracturas de la memoria, Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, p.197.

¹⁵ "Lo que se sabe y se percibe, conservando con fidelidad el recuerdo, es imposible confundirlo con lo que se conoce; ni lo que se conoce y percibe, en las mismas condiciones, con lo que sólo se percibe"

superposición de imágenes de las que se enriquece la interpretación de la obra de Ricardo Palmero. Una imagen digital planteada concebida como un palimpsesto, como en el lenguaje de los nuevos medios, una estrategia de *postproducción*

Aquí el título dispara y ancla el sentido. *Homenaje a Carreño*, un maestro de la plástica argentina, integrante del grupo del Sur, profesor en la Facultad de Bellas Artes de la UNLP y de la Escuela P. Pueyrredon en Bs As en los 80 y 90, con el advenimiento de la democracia, formador de artistas y docentes. Sobre su pintura de las zanjas y pozos, Alicia Romero y Marcelo Giménez expresan:

Un paisaje premonitorio que, unos años más tarde, será el escenario de sus exhumaciones, cuando el pintor alcance la síntesis que mejor ilumina, en su despojamiento, la ética que sostiene: permanecer en esta tierra malherida pero real; insistir en el hombre, agonista del hecho trágico; creer en la pintura, cuya visión alienta la vida en el corazón mismo de la muerte

y el mismo artista:

*Las Palas y los Pozos son diferentes enfoques de un mismo tema, no sentidos como serie. [Hacia 1984] yo estaba madurando la idea de las exhumaciones. Era el momento en que empezaba a evidenciarse todo lo que había pasado, lo que se sospechaba, pero pocos sabían hasta dónde había llegado. Y yo me incluyo en ese no saber exactamente la dimensión de la cosa.*¹⁶

La fotografía digital resulta de una operación contemporánea, propia del dispositivo y propia de los ejercicios actuales, se apropia y conjuga tres términos. En primer plano un pozo con una pala que evoca al maestro, en segundo plano una de las torres de la catedral de La Plata, un símbolo de varias asignaciones históricas (incluso respecto a la arquitectura y la colocación de las torres hace unos años), en tercer término, el cielo con un pájaro. Así como la memoria se puede manifestar con diversas representaciones, una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos¹⁷. Vemos historia. Los intertextos de la pintura, de la catedral, del pozo, del cielo con el pájaro, de la memoria, permiten encontrar un fragmento discursivo, una huella evocativa, una metáfora contra el olvido.

La imagen crítica habilita un trabajo con la memoria. No se trata de la elaboración de un recuerdo para su conmemoración y su abandono al reconocimiento inmediato y acogedor. Se trata más bien de la producción de formas de la memoria vacilantes.

Epílogo

Las ausencias implicadas en las fotografías de la tierra devastada, del pozo, de la tumba remiten a la ausencia, a lo indecible- invisible. Proyectan la noción de vacío, "un vacío que nos mira, nos concierne y, en un sentido nos constituye"¹⁸. Imágenes dialécticas "No hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de memoria"

Las imágenes son a la vez que algún tipo de testimonio "ruinas" del tejido histórico. Obras destinadas a hacer ver en presente un entrelazamiento de diferentes estéticas y políticas sobre lo indecible y lo intolerable. La tensión opera asociando la imagen con un referente tomado o creado, la tierra rememorada, el paisaje imposible. *El lugar abierto*

Ni devoción positivista por el objeto, ni nostalgia metafísica del suelo

(192b-c). Cita que Ricoeur hace de Sócrates en *La memoria, la historia, el olvido*- Fondo de Cultura Económica. Traduc. de A. Neira. 1era Edic. en español, 2004, Argentina. Pág.25.

¹⁶ Romero, A., Gimenez, M., Anibal Carreño año 1, vl.12004
<http://www.elescarmiento.com.ar/01memoriables.php>

¹⁷ Barthes, R.: op cit.

¹⁸ Didi Huberman: op cit, p.15.

inmemorial, el pensamiento dialéctico aprehenderá en lo sucesivo el conflicto mismo del suelo abierto y el objeto exhumado (...) Lo producirá de una vez, emitiendo una imagen como una tirada de dados¹⁹

Las imágenes intentan dar sentido a la alteridad de la experiencia sensible sobre el mundo, sobre lo residual.

Bibliografía

- AAVV: *Modos de hacer, Arte crítico, esfera pública y acción directa*, edición de Paloma Blanco, J. Carillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito, 2001.
- BARTHES, R.: *La Cámara Lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- DELEUZE, Gilles: *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994.
- DIDI HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- DUBOIS, P.: *El acto Fotográfico*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- HEIDEGGER, Martín: "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1996.
- HUYSEN, A.: *Modernismo después de la modernidad*, Gedisa, 2010.
- KRAUSS, R.: *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, GG, 1990.
- PICAZO, G., RIBALTA, J.: *Indiferencia y Singularidad*, Barcelona, GG, 2003.
- PRADA, Juan Martín: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2001.
- RICHARD, N.: *Fracturas de la memoria, Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- RICOEUR, P.: *La Memoria, La historia, el Olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- SCHAEFFER, J.M.: *La imagen Precaria*, Madrid, Cátedra, 1990.
- SOULAGE, F.: *Estética Fotográfica*, Buenos Aires, Asunto impreso, 2008.

¹⁹ Ibidem, p.117.