

Secretaría
de Posgrado

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

EN BUSCA DE LA FOTOGRAFÍA EXPANDIDA.

*UN ESTUDIO SOBRE LAS PRESENCIAS Y AUSENCIAS
DE LO FOTOGRÁFICO EN EXPERIENCIAS ESTÉTICAS
LATINOAMERICANAS CONTEMPORÁNEAS.*

LETICIA BARBEITO ANDRÉS

Tesis para optar por el grado de Doctora en Artes

DIRECTORA: MARIEL LIDIA CIAFARDO

CODIRECTORA: TERESA BASILE

La Plata, 12 de diciembre del 2018.



Jorge Macchi. *Horizonte*. (1995). Fotografía color, vidrio, resortes, clavos. 12 x 40 cm.

a Dorita.

-AGRADECIMIENTOS.....	6
-INTRODUCCIÓN.....	8
-CAP. I: LO FOTOGRÁFICO Y EL VÍNCULO CON «LO REAL»: DE LA MÍMESIS A SUS REVISIONES.....	26
Reproducción y representación: la omnipresencia del discurso de la mimesis	37
Algo más que mera copia: la fotografía como transformación de lo real.....	42
La fotografía como traza de lo real.....	47
-CAP. II: EL ESPACIO EN FOTOGRAFÍA Y EL ENCUADRE COMO UNO DE SUS AGENTES CONFIGURADORES.....	61
La imagen-acto es, también, la imagen-index.....	69
El espacio de una obra es un espacio construido.....	76
El espacio de la imagen atravesado por la acción de encuadrar.....	82
-CAP. III: CUÁNDO, CÓMO Y DÓNDE. UN RASTREO SOBRE EL COMIENZO DE LA EXPANSIÓN DE LO FOTOGRÁFICO.....	88
Comienzos de expansión de las prácticas fotográficas y construcción de sentidos identitarios: el caso del Taller de la Luz.....	93
Gestos visuales en contextos determinantes. Un recorrido por los procedimientos fotográficos en la obra de Gabriel Orozco.....	115
Creación, circulación y reconocimiento social de los dispositivos artísticos: los «incorrectos» de la fotografía artística.....	131
-CAP. IV: LLEGANDO A LA CONTEMPORANEIDAD: PRESENCIAS Y AUSENCIAS DE LO FOTOGRÁFICO.....	148
Definir un fantasma. Lo real, a través de lo fotográfico en Óscar Muñoz.....	149

Lo fotográfico en la obra de Zina Katz: Ritual, encuadre, huella, archivo y materia prima.....	166
Ananké Asseff, entre la «realidad» fotográfica y la materialidad escultórica.....	188
-PALABRAS FINALES.....	200
CENTRÍFUGO CENTRÍPETO.....	201
PRESENCIAS AUSENCIAS.....	203
-ANEXOS.....	207
Entrevistas a los miembros del Taller de la Luz.....	208
Nota crítica de Lázaro Blanco (1982).....	224
“La fotografía interpreta o deforma la realidad: Suter”.....	230
Hecho en Latinoamérica.....	231
Entrevista a la artista Zina Katz.....	252
CAMPOS DE REALIDAD (parte II y III) 2014.....	256
GACETILLA DE PRENSA de la exposición Soberbia, de Ananké Asseff.....	258
-BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....	262

AGRADEZCO:

A la educación pública, gracias a la cual me formé desde los 3 años hasta acá, de forma absolutamente gratuita y con una gran calidad. Asimismo, gracias a la querida Universidad Nacional de La Plata que, con su inclusión, transformó la vida de mi familia y me recibió con los brazos abiertos, como estudiante y como trabajadora, convirtiéndose en una parte fundamental de mi vida.

A mis directoras Mariel Ciafardo y Teresa Basile, por brindarse como profesionales y acompañantes en esta aventura tan desafiante.

A Laura González Flores y a Gerardo Suter por recibir en Ciudad de México a una tesista inexperta y surcar el camino que hoy termina.

A Lourdes Almeida por compartir los tesoros de su archivo.

A Adolfo Cifuentes por la generosidad, las caminatas llenas de información por Belo Horizonte y el compromiso con la defensa de la enseñanza para todos en nuestra región.

A los artistas abordados durante la tesis, por sus palabras y su hacer, que le dan sentido a todo.

A mis compañeros de cátedra, por el aguante.

A mis padres, por el amor, por dejarme ser y por realizar el esfuerzo de entender el universo del arte, por ellos desconocido.

A mi hermana Mema, siempre. Sobre todo a la hermana que descubrí en la ciudad de La Plata y que ahora es indispensable para que las cosas estén más o menos bien.

A mi hermano Rami, punta del triángulo más profundo que conocí.

A mi cuñado Gabi, amorosamente subjetivo ante todo lo que le muestro.

A Romi y a Carmel, por estar a toda hora, en todos los pasillos que tenemos que caminar.

A Jose, Alicia, Raúl, Gloria y Carlitos, que ya son mi familia, por estar presentes en lo importante.

A mis amigos -que por suerte tardaría mucho en nombrar- por el crecimiento en la compañía, por las preguntas y los consejos. Entre ellos, a mi amiga todoterreno y pseudo hermana Flo Basso, fuente inagotable de proyectos, con la cual crecimos en la ruta del trabajo, la empatía y la manija gráfica. Al equipo Cariello-Cervini, gracias al cual, la vida se vuelve posible y siempre hay algo para comer y tomar. A las *Lúdicas*, sororas, amigas y sostenes. Particularmente a Nati Maisano, por ser la mejor coequiper para la vida y a Anita Otondo, por la confianza, la palabra justa y el trabajo desde el amor. A Fran Lemus, por todo lo aprendido, desde los platos Durax a la porcelana. Al Toro, por la vida juntos. A Tefa Santiago por los audios de varios minutos, intercambiando pareceres fotográficos transcontinentales. A mi codi, amigo del corazón y una de las primeras experiencias en eso de dirigir tesis, por lo aprendido juntos.

Y sobre todo a Fede, quien -con su paciencia de montañas- me ayuda a pensar que nada es completamente imposible. Estemos cada vez más firmes y livianos, mi amor.

IN

TRO

DUC

CIÓN

A punto de volverse tecnológicamente obsoleta como herramienta de producción de imágenes, la fotografía seguramente no va a desaparecer. Pero corre el riesgo de no ser en lo sucesivo más que una imagen de condición frágil e incierta situación, arrastrada en la corriente de una vasta circulación.
(Régis Durand, 2012).

En la actualidad accedemos a la era de los «post», de la apertura y dinamización de las disposiciones de la Modernidad, que alteran varias estructuras ontológicas y verdades heredadas. En esta línea, más allá de cualquier estereotipo posmodernista, es posible dilucidar cómo la fotografía está atravesando, desde hace unas décadas, un replanteo cabal en sus supuestos básicos y un movimiento de avance, hibridación, expansión o yuxtaposición con otras disciplinas, que no necesariamente implican una inestabilidad o liquidez, sino una decisión de desplazamiento respecto de sus parámetros históricos.

La fotografía no es un medio homogéneo que habilite la obtención de afirmaciones esencialistas; hace ya tres décadas decía Jean-Marie Schaeffer que “la imagen fotográfica, lejos de poseer un estatuto estable, es fundamentalmente cambiante y múltiple” (Schaeffer, 1990, p. 8). De naturaleza plural y paradójica, puede pertenecer a diversos ámbitos que abarcan el periodismo, el arte, o el campo popular en sus prácticas cotidianas. Al manifestarse en múltiples disciplinas, se inauguran especificidades que varían según los casos y con el paso del tiempo. Tal como nos lo aclara Régis Durand (2012), la fotografía puede servir a los fines más diversos y el empleo por parte de un artista es lo que puede, eventualmente, convertirlo en un acto u objeto artístico.

Es una disciplina y un área de conocimiento que tiene una corta existencia si la comparamos con otras esferas del arte. Las primeras apariciones concretas de los descubrimientos técnicos, que permitieron comenzar a hablar de la fotografía como tal, se dieron a finales de la década de 1830, sin embargo, su historia ha transitado profundos procesos de estabilización, legitimación, revisión, transformación y nuevas búsquedas de afianzamiento. En ese sentido, si nos referimos al desarrollo teórico del campo, tal como lo indica Dominique Baqué ([1998] 2003), es muy escasa la reflexión en comparación, por ejemplo, con el cine, inclusive siendo éste un descubrimiento

posterior y podríamos decir, citando a la autora francesa, que recién hacia 1931 Walter Benjamin inaugura con *Pequeña historia de la fotografía* un diseño ontológico que promueve a la fotografía al rango de objeto teórico.

En un recorrido histórico, Baqué también destaca al período de entreguerras como un momento en el que, a través del fotomontaje, la fotografía se *intercambió* con la pintura. Una idea de montaje que es consecuencia de la “experimentación de una estética del fragmento y del choque” (Baqué, 2003, p. 192) y que luego será reemplazada por una estética del mestizaje. Lo que introduce el fotomontaje es la potestad no solo de vincular a la fotografía con la pintura, sino de tratar a la foto como material, a través del gesto de juntar, recortar, pegar, etcétera. Esto es, según Baqué, un contrapunto polémico que se enfrentó al puritanismo del arte de la época, al mismo tiempo que destituyó el antiguo orden, abriendo otras posibilidades de acción e inventando un espacio inédito.

Unos años más tarde, hacia finales de la década de 1960, la autora detecta la «entrada en arte» del medio -en ese momento ontológicamente precario- en un proceso que comenzó posicionando a la fotografía como acompañante o testimonio de otras disciplinas y que desembocó en la década del ochenta cuando pasó a ser considerada como la obra misma. Es decir que, al mismo tiempo que fue legitimada como parte del ámbito artístico, ya empezó a mezclarse con otras prácticas y a revisar, en ese proceso, a su propia naturaleza. Como dijo Baqué, inició el paso del montaje al mestizaje, del cual hoy percibimos sus resultados con gran vitalidad.

Joan Fontcuberta, por su parte, propone el término de postfotografía para caracterizar a las prácticas fotográficas actuales, pero aclara que “...desconocemos todavía el estatuto del nuevo escenario” (Fontcuberta, 2013, p. 188). Con respecto a la esfera del arte, el concepto de fotografía expandida es un término actual, que está en plena formulación y que pretende dar cuenta de lo que sucede en varias experiencias estéticas contemporáneas en general y en América Latina en particular, las cuales hasta el momento no han encontrado un marco teórico pertinente y completo para un análisis situado. Se desprenden de originales programaciones de lo fotográfico y hasta en ocasiones no son precisamente fotografías.

Sobre el tema, contamos con el libro *Expanded cinema*, publicado por Gene Youngblood en 1970, que lógicamente instala la expansión del cine, refiriéndose principalmente al encuentro del cine con el video y los comienzos de la informática y las tecnologías actualizadas, así como a la inscripción de las prácticas en su relación

con espectadores activos y la capacidad de generar estados expandidos de conciencia a partir de estímulos sinestésicos. Sin embargo, fue una decisión teórica no partir de sus postulados en el área, para encontrar las especificidades de la imagen fotográfica, separada de su disciplina vecina/prima/hermana y porque, además, nos estamos refiriendo a un proceso que identificamos mayormente en ciertas producciones a partir de la década de 1980 (es decir, luego de la primera edición del libro).

En el ámbito fotográfico, un aporte fundamental que establece Baqué al respecto es que estas transformaciones significan el fin de la autonomía del campo fotográfico, como un reflejo o representación de la actitud propia del arte contemporáneo, de hibridarse, contaminando los medios. La autora propone el término de fotografía plástica, justamente como una denominación que vino a cristalizar en la década del setenta, ciertos aspectos que ya estaban latentes, en el arte conceptual, el *land art*, los *happenings*, etcétera. “Todo estaba ya en juego: las ambigüedades y las paradojas, la precariedad y la necesidad” (Baqué, 2003, p. 42).

Las obras referidas que componen el objeto de estudio de esta tesis son piezas cuyos montajes, por ejemplo, abordan la tridimensión, planteando una problematización en torno al espacio que era inédita para la representación fotográfica. También existen aquellas cuyo material no es un papel fotosensible, sino otros soportes alternativos ligados a los desarrollos poéticos. En algunos otros casos la fotografía es usada como fuente o materia prima, desencadenando procedimientos propios del *collage*, el dibujo o la pintura, entre otros. Se ablandan los límites disciplinares, vinculándose con otras áreas de las artes visuales.

Además, como parte de una historia compleja de transformaciones surgidas en contextos sociales particulares y cada vez más diversos, la fotografía comenzó a repensar las situaciones que debían o podían ser fotografiadas. La elección del artefacto tecnológico a utilizar muchas veces trascendió el vicio profesional de los fotógrafos y se vinculó con la situación de la toma eficientemente. Mientras tanto, en ese contexto, los microrrelatos empezaron a ganar la escena posmoderna. Por un lado, podemos reconocer, entonces, la elección de nuevos motivos y situaciones a retratar fotográficamente y, por otro -pero en relación con lo anterior- la implementación de tecnologías y recursos no profesionales para tomar fotos (uso de cámaras compactas que dan lugar a estetizaciones que se consideraban «errores» en la tradición disciplinar). Desde las escenas de la noche neoyorquina de Nan Goldin en Estados

Unidos a los interiores de heladeras o bachas de la cocina de Raúl Flores en Argentina.

Centrándose en la historia de nuestro país, Valeria González en su libro *Fotografía en la Argentina* (2011) detecta una renovación de los lenguajes fotográficos hacia la década del noventa, protagonizada -entre otros- por Alejandro Kuropatwa, RES, Alberto Goldenstein y Marcos López y, por otra parte, un grupo de artistas que recogen el guante de las vanguardias de las décadas del sesenta y del setenta. En ese proceso cultural, varios artistas que no provenían de la fotografía la habían utilizado, asociándola a otras prácticas como la *performance* o el arte conceptual.

Al respecto, González destaca la exposición curada por Laura Buccellato de 1996, titulada *Los límites de la fotografía*. Este evento, compuesto por trabajos de Luis F. Bénédict, Oscar Bony, Graciela Sacco, Marcela Mouján, Dino Bruzzone y Marcos López, contaba con este último como el único integrante proveniente específicamente de la disciplina. En general, dice la autora, se valían de la foto como un "...medio de apropiación de imágenes encontradas y la labor creativa de resignificación se concentraba en procedimientos de sintaxis y montaje. Predominaba el formato de la instalación y la conjunción de códigos y soportes diversos". (González, 2011, p. 131). Como reflejo de la hibridez de las propuestas, Buccellato describió a las piezas de Dino Bruzzone como «foto-arquitecturas»: collages fotográficos ensamblados para generar volúmenes que, desde lo fotográfico, dejaban ver el costado de arquitecto y escenógrafo del artista.

En este sentido, es preciso contemplar de manera amplia y transdisciplinaria las consideraciones que hacen al medio actualmente, muchas de las cuales pueden ser compartidas con otros campos. Dentro del esfuerzo por definir los aspectos que caracterizan a la fotografía expandida, la idea de esta tesis radica en reconocer presencias y ausencias de lo fotográfico, en cuestiones más o menos evidentes. Para ello, destacamos, entre otras, al uso transdisciplinario de materiales y herramientas, las decisiones en torno a la escala, determinadas relaciones con el mundo, en tanto referente y el empleo de recursos compositivos y de articulaciones del espacio y el tiempo a través de la actividad de encuadrar.

Todas las analizadas en esta tesis son obras latinoamericanas que implican el tipo de revisiones de la tradición disciplinar en las que nos basamos, a la vez que son insumo de reflexiones que ablandan los límites trazados hace pocas décadas y recientemente consolidados. Como ya esbozamos, desde hace varios años las

experiencias estéticas rebasan esos bordes, mientras la teoría parece no resultar suficiente para abordar un análisis que contemple los elementos configuradores de sus sentidos poéticos. En este devenir de la producción fotográfica algunos autores detectaron un movimiento caracterizado como de expansión, extensión, hibridación, mestizaje y, como ya apuntamos, hasta existen aquellos que señalan una posfotografía.

Aquí es necesario plantear dos marcos teóricos de la investigación. Por un lado, la categoría de *lo fotográfico*, derivada de cierta tradición de la fotografía especialmente en el terreno del arte y, por el otro, aquellas perspectivas teóricas específicas y contemporáneas en torno a la fotografía híbrida, expandida y/o plástica. Además, se debió seleccionar críticamente aquellos aportes teóricos estructurantes, procedente del Arte como una gran área de conocimiento, así como también de otras disciplinas coetáneas, como la Historia o el Periodismo.

Podríamos establecer como textos fundantes para estas revisiones los libros *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, de Rosalind Krauss y *Fotografía plástica. Un arte paradójico*, de Dominique Baqué, los cuales serán retomados de forma reiterada a lo largo de esta tesis. Al mismo tiempo, de este entramado de desplazamientos o movilidades, en la contemporaneidad se desprenden conceptos además de los ya referidos de *postfotografía* propuesto por el español Joan Fontcuberta y de *fotografía plástica* o *mestiza* de Dominique Baqué. Entre ellos destacamos, la denominación de *fotografía expandida* (trabajada, por ejemplo, en México por Gerardo Suter, en Argentina por Rodrigo Alonso y en Chile por Rodrigo Zúñiga) y la de *fotografía híbrida* (investigada, entre otros, por Adolfo Cifuentes en Brasil). Si bien no todos ellos encaran de la misma manera el fenómeno, dirigen su pensamiento a la consideración de lo fotográfico de un modo revitalizado y extendido respecto de la tradición. Líneas de investigación en algunos casos incipientes, pero que forjan -tal como proponemos en este proyecto- un marco teórico adecuado para el análisis de un variado conjunto de producciones latinoamericanas de nuestra época.

Las nociones de *híbrido* y *expandido* representan una mirada transdisciplinaria, implican fusiones y, como lo expresa Cifuentes en el texto curatorial de la exposición *Entre-ciudades/foto-diversidades* (2015), puede manifestarse mediante:

(...) un abanico de técnicas que desde la pluralidad de materiales químicamente foto-sensibles descubiertos y perfeccionados a lo largo de los

siglos XIX y XX (betún de Judea, sales de hierro, sales de plata, etc.) se ha desplazado en las últimas décadas a lo digital- numérico, con todo los cambios que ello implica. Sobre todo en lo que respecta a la obligación de re-pensar su 'su naturaleza' y las nociones de 'registro', 'documento' y 'archivo' que estuvieron ligadas discursivamente (pero en la práctica fueron siempre desligadas y manipuladas) a la naturaleza físico-material de sus soportes (el negativo, el papel, la noción de huella indicial de lo 'real' dejada por el rastro lumínico en la película, etc.).
(Cifuentes, 2015).

Por su parte, Régis Durand (2012) describe la situación contemporánea del medio como resultado de un gesto modernista, a través del cual se volvió sobre sí mismo. Lo que detecta el autor es que si bien es un medio que siempre se ha estado revisando, sobre todo en las innovaciones técnicas y expandiendo su campo, la diferencia es que ahora tiene permitida una perspectiva histórica y un dominio suficiente del *médium*: “Ni dependencia ante lo real, ni relato clásico: estas obras inventan otras formas de fabulación, seudorrelatos que exigen del espectador nuevas actitudes.” (Durand, 2012, p. 57).

Durand da por hecho la hibridación y expansión actual de la fotografía; lo que trata de esclarecer es cómo se dio ese proceso. Por un lado, expresa que la fotografía comenzó a ser usada por los artistas de manera extendida, escapando así de las lógicas endogámicas del medio. Dice que ya no hay una diferencia entre la fotografía «pura» y una «distinta» (artística, plástica, etcétera.), sino que directamente el uso por parte de los artistas en general no procede de una lógica ampliada de lo fotográfico, sino de diversas lógicas que se apropian de tal o cual herramienta del medio, bajo circunstancias y lógicas variadas.

Hoy en día hemos llegado a una extensión máxima de esta práctica, de modo que ya no es posible pensar la fotografía como un punto de partida, atrapada como está en una nebulosa de transformaciones y de simulaciones que confunden totalmente las fronteras y los fundamentos ontológicos tan laboriosamente establecidos por los escritos teóricos de los años setenta.
(Durand, 2012, p. 96).

Varios autores, entre ellos Rodrigo Alonso en *No sabe/no contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina* (2008), prefieren referirse a un grupo extenso de experiencias estéticas bajo la categoría de *prácticas fotográficas* (en plural) y no de fotografía «a secas». Esta pequeña modificación atiende a la necesidad de generar estrategias renovadas para incluir otras manifestaciones que no responden a las pautas tradicionales de la disciplina, así como también se propone poner en valor la diversidad, la complejidad y el carácter contextual y situacional de ciertos usos del medio. Dicha variación conceptual permite entender a las fotografías más allá de sus límites materiales concretos y poder pensar en las utilizaciones del medio, las situaciones de la toma y la diversidad misma de las producciones existentes. Alonso recupera la serie *Superhéroes*, de la artista mexicana Dulce Pinzón para demostrar de qué modo las prácticas fotográficas pueden iniciarse en una charla, en la planificación de un montaje o en una relación con la realidad de los modelos, etcétera. Todo ello, con el fin último de elaborar fotografías que componen un falso ensayo sobre una realidad mutada para la ficción de lo poético, basado en una operación de extrañamiento respecto de la verosimilitud.

Otro ejemplo que expresa la apertura que significa la designación como prácticas fotográficas es la serie de Esteban Pastorino llamada K.A.P. (*Kite Aerial Photography*), basada en una cámara estenopeica con una alteración intencional en la posición de la lente, que es colocada en un cometa y operada desde abajo por el artista mediante control remoto. En esta serie -que toma como motivo al espacio público- es evidente cómo se retoma la estética de la macrofotografía o fotografía de pequeños objetos, por su acotada profundidad de campo, la gran definición de las áreas en foco y el punto de vista cenital. El acto fotográfico que da lugar a la imagen resulta central y, por sus características, también impredecible. El dispositivo determina encuadres aleatorios y la mirada del fotógrafo, corrientemente definitoria al momento de obturar la cámara, se desplaza de su rol central. La importancia del sentido de la serie, entonces, se aloja, más allá de la función representativa, en el proceso que le da lugar a la toma y que además expande sus límites cuando Pastorino da talleres en los que participan grupos de varias personas, que aprenden a armar sus propios dispositivos de captura. Lo didáctico entra, en ese proceso, en la expansión de la práctica fotográfica y refuerza la amplitud del acto creativo.

Además de todo lo expresado, es preciso indicar que el pasaje de la fotografía analógica a la digital planteó, dentro de los límites propios de la disciplina, una revisión

ontológica, una pregunta por su «naturaleza» y por el sentido de lo fotográfico. Sin embargo, siguió y sigue vigente la preponderancia del carácter indicial de la foto, como catalizador de lo verdadero. Aunque habitemos un contexto predominantemente digital, siguen vigentes asociaciones directas que hacen un camino lineal desde lo fotográfico al *index*.

Podríamos decir que el devenir epistemológico del medio fotográfico fue mutando vertiginosamente, desde su surgimiento. Sin embargo, con la digitalización se transforma a una velocidad inédita hasta el momento, ya que, entre otras cosas, se alimenta de las lógicas también pautadas por las redes sociales, en tanto plataformas que deben actualizarse de acuerdo con las dinámicas de consumo del capitalismo. «Historias» de Instagram, Facebook o Snapchat, visuales o audiovisuales que perduran sólo durante 24 horas, por ejemplo, contribuyen a lo que Rodrigo Zúñiga (2013) considera nuevas *economías del registro*.

Una vez consolidado este tránsito de lo químico a lo digital, y tal como se deriva de los postulados de Joan Fontcuberta, Internet se ha convertido en un medio ambiente que propició la acumulación, re-mezcla y circulación de la fotografía de una forma inimaginable, en un proceso sin precedente en la historia. Las transiciones tecnológicas y comunicacionales se han dado a velocidades que superan los límites de nuestra capacidad para revisar y analizar lo que sucede en nuestro entorno fotográfico. Accedemos, según el autor, a un renovado paradigma de la producción de contenidos en el siglo XXI, tanto en el arte como en la sociedad en general. No presenciamos simplemente un avance tecnológico, sino la *desinvención de una cultura*: el desmantelamiento de la visualidad que hegemonizó ha instaurado la fotografía desde su surgimiento. Entonces, en línea con estas sentencias fontcubertianas ya no podemos hablar -como lo hicimos hasta el momento- de la fotografía como depósito de memoria. Dice Fontcuberta que la desmaterialización digital dio paso a la postfotografía y que las fotografías analógicas tienden a significar fenómenos, mientras que las digitales, conceptos.

Por su parte, Zúñiga revisa y estira la extensión fotográfica, retomando a Fontcuberta. En ese sentido, se refiere a las originales programaciones de la fotografía que según él implican una caída del *index* fotográfico como categoría determinante, al mismo tiempo que explora el horizonte transmedial de lo fotográfico. Citando y revisitando acertadamente a Benjamin, relaciona la circulación mediática de las imágenes fotográficas con una performatividad, ya no tan anclada en el cuerpo, sino en

el registro propiamente dicho. Según el autor, Benjamin hizo camino para pensar el sustrato biopolítico de la extensión fotográfica. Habla de una fotografía aumentada por la digitalidad y de una coexistencia entre lo fotográfico y lo biográfico que desplaza el debate ontológico de lo fotográfico hacia la conectividad y el hiperdepósito visual desencadenado por una ideología conexionista.

Establecer este debate para revisar cuestiones epistemológicas nos permitió componer un marco teórico original, acorde y necesario para la producción y análisis de estas prácticas fotográficas que emergen de nuestro contexto y que problematizan algunas de sus facetas. Sin embargo, para desentrañar el proceso de expansión antes mencionado también fue preciso comenzar rastreando las bases de la configuración del medio a lo largo del tiempo y acercarse, así, a las características de sus nuevas movilidades. Entender cuáles son los aspectos que contribuyen a la noción de «lo fotográfico» resulta fundamental para detectar los rasgos de expansión. Esto no significa que vayamos a sostener una postura que analice la contemporaneidad con parámetros tradicionales, sino muy por el contrario, esa tradición fue implementada para amasar un enfoque y un marco teórico acordes a lo que acontece en la dinámica esfera de las experiencias estéticas.

De manera extendida, se reconoce a la fotografía como el primer medio de reproducción de imágenes verdaderamente revolucionario (Benjamin, [1936] 2011). No sólo por la posibilidad de repetición infinita, sino que, por el acceso ampliado por parte de usuarios no expertos, esta práctica se transformó en un elemento esencial del actual medioambiente visual. A lo largo de la historia se han constituido reglas o pautas que indicaron aquello que «podía» o «no podía» hacerse dentro de la disciplina. En el ámbito artístico -el que aquí nos interesa- la fotografía creó su campo de acción en relación a las otras disciplinas. Por ejemplo, hacia fines del siglo XIX, mientras que la pintura se despegaba cada vez más de la representación mimética, la fotografía buscaba reproducciones verosímiles de lo externo.

A lo largo de la historia existieron varios autores que sistematizaron nociones fundacionales para definir a la fotografía, sobre todo durante el siglo XX, período de gran desarrollo del medio. Entre aquellos podemos mencionar a Susan Sontag, Roland Barthes, Walter Benjamin, Philippe Dubois, Denis Roche, Rosalind Krauss, Régis Durand, François Soulages, John Berger o Pierre Sorlin. Los conceptos por ellos instalados fueron indispensables para generar acuerdos y valorizar la joven disciplina,

aunque, llegado el siglo XXI acudimos a un cuestionamiento o al menos a una revisión de los límites de la misma.

Como ya lo mencionamos, desglosar algunos de los componentes que trazan la noción de *lo fotográfico* nos permitió construir las bases sobre las cuales se dan las transformaciones actuales. Asimismo, los casos escogidos posibilitaron poner a prueba las afirmaciones teóricas, detectando presencias y ausencias de lo fotográfico y considerando diferencias y rasgos propios de los diversos universos culturales de enunciación. Esta selección es parte de la postura frente al tema y de las decisiones metodológicas que es necesario aclarar.

El objetivo general de esta tesis consiste, por lo tanto, en explorar la contemporaneidad de las prácticas fotográficas latinoamericanas, como resultado del proceso de expansión de la disciplina, el cual renovó, desde la década de 1980, las experiencias estéticas de la fotografía y al mismo tiempo de otras artes. Con tal propósito, se estudian aquellos rasgos indispensables para identificar y reflexionar sobre la fotografía expandida y conformar su campo teórico, tales como: lo fotográfico y las prácticas fotográficas, el uso de materiales, herramientas, lo analógico y lo digital, el encuadre, usos del medio tecnológico, su carácter de huella y registro, la relación con «lo real», entre otros.

Existen investigaciones que han abordado el tema al que nos referimos. Como suele ocurrir, la mayor parte de los insumos conceptuales se han forjado en Europa y Estados Unidos y en ese sentido, la originalidad de nuestra propuesta se sitúa en el estudio de las particularidades que ese movimiento global tuvo en nuestra región. El enfoque, será -entonces- sobre y desde América Latina. Para ello, debimos cruzar el corpus teórico con las producciones y con el territorio como un factor identitario fundamental. Por derivación, en el devenir de los capítulos, se irán hilvanando características de lo latinoamericano en la contemporaneidad.

Ahora bien, persiguiendo esos objetivos, nuestro trabajo estará orientado por la hipótesis principal que aquí proponemos, según la cual la fotografía expandida constituye una nueva práctica artística en el contexto de América Latina, que –desde fines de la década de 1980- marca un giro renovador, «expandiendo» lo fotográfico hacia otros campos artísticos y perfilando ejes transdisciplinarios. Además, entendemos que estos movimientos, de hibridación, expansión o yuxtaposición se dieron de manera centrífuga (desde dentro de la fotografía hacia afuera) y centrípeta (de afuera hacia adentro).

Hasta el momento destacamos algunos autores que, a lo largo de la historia, brindaron soporte para las futuras ampliaciones, por el carácter abierto de sus miradas y desplazamientos en sus análisis. Sin embargo, es importante también bosquejar un panorama de los parámetros que configuraron la noción de lo fotográfico a lo largo de la historia, para detectar presencias y ausencias de esa entidad en las obras analizadas y retomar autores no solamente desde los conceptos por ellos planteados, sino por los enfoques y modos de abordaje que surcaron. La sumatoria de perspectivas nos permitió establecer una propia y que busca ser superadora.

En este sentido, nos detenemos a pensar en el *acto fotográfico* tal como lo define Philippe Dubois, autor clásico de la historia del medio, que en su propuesta generó una ampliación de la mirada respecto de lo fotográfico y que, tal como sucede en nuestra investigación, recurrió a rastreos históricos de la tradición teórica. Al correr el eje de las cuestiones técnica, física o química, Dubois ([1990] 2008) enuncia la imposibilidad de pensar la imagen fotográfica por fuera del acto que la produce. Al mismo tiempo, rescata de Denise Roche la noción de la fotografía como una *imagen-acto*, producto de acciones, con circunstancias particulares, ya que el acto descrito no se circunscribe únicamente al gesto de la toma propiamente dicha, sino que además incluye su recepción o contemplación. La fotografía es para el autor una experiencia de imagen.

Vemos (...) hasta qué punto ese medio mecánico, óptico-químico, supuestamente objetivo, del que con tanta frecuencia se ha dicho, en el plano filosófico, que se realizaba 'en ausencia del hombre', de hecho ontológicamente implica la cuestión del sujeto y más especialmente del sujeto en proceso.

(Dubois, 2008, p. 14).

La revisión de la entidad de la imagen-acto resulta cardinal para el segundo capítulo de esta tesis, ya que funciona como catalizadora de una parte del proceso de configuración del espacio fotográfico. Por su parte, como ya se mencionó, Rosalind Krauss es una referencia metodológica básica para abordar nuestra labor, como un antecedente cartográfico, del que observar el modo de aproximación al objeto de estudio. Tal como lo describe Hubert Damisch en el prefacio de la edición del 2002 de *Lo fotográfico*, la importancia del enfoque de la autora radica en trabajar *a partir* de la fotografía, y no *sobre* ella. Lo fotográfico como perspectiva de análisis, como entrada

en un panorama de obras que son destacadas por los desplazamientos que habilitan. En un contexto que considera de reorganización del campo fotográfico, Krauss anuncia a la fotografía como un instrumento de calibrado teórico. Esta postura sirve de antecedente para los análisis que desarrollaremos en los últimos dos capítulos de esta tesis. Es decir que el análisis estará encarado *desde* o *a partir* de las presencias y ausencias de lo fotográfico, pero, por un lado, no se circunscribe únicamente a ello y por otro -como ya lo apuntamos- lo que esta postura nos permite es encontrar rasgos de lo fotográfico en elaboraciones que no son precisamente una fotografía tradicional.

También mencionamos la implicancia que tendrá para este estudio *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, de Dominique Baqué, un libro en el cual la autora se ha encargado de revisar, hacia fines de la década de 1990, la historia del medio, haciendo hincapié en las transformaciones surgidas en el arte en general y en la fotografía en particular, a partir del momento en que ésta trascendió las fronteras del fotoperiodismo y se insertó en el mundo de las experiencias estéticas. Además del recorrido histórico y la información brindada, de su enfoque nos interesa el modo de seleccionar y analizar los casos, hallando gestos fotográficos en estrategias de producciones que habitan los límites disciplinares o directamente otro campo disciplinar. El desafío, como con el resto de los autores citados, consiste en desarrollar un análisis que encuentre ejemplos de procesos representantes de los sucesos investigados, que no remitan -como sí hacen lo teóricos retomados- a realizaciones provenientes de Europa o Estados Unidos.

Por otro lado, si nos referimos a investigadores por su manera de concebir a lo fotográfico, debemos mencionar a Susan Sontag, quien, en plena cristalización de la teoría de la fotografía durante la segunda mitad del siglo XX, sostuvo una mirada histórica y política del uso de la fotografía. Tal es así que en su libro *Sobre la fotografía* ([1973] 2011) analiza los usos, circulaciones y consolidaciones del medio en relación al desarrollo del capitalismo.

Como ya lo adelantamos, este desglose de la noción de lo fotográfico nos lleva a buscar un enfoque que supere las endogámicas discusiones al interior del medio, para analizar de manera amplia la situación del mismo. Surge, entonces, la adopción de la noción de *campo fotográfico* que, si bien reconoce su origen sociológico, es contemplada en su potencial apertura hacia ámbitos que trascienden lo estrictamente disciplinar y que complejiza la cuestión de la expansión desde el uso social del medio y de las imágenes.

El campo según la Sociología es un entramado conceptual en el que cada concepto está vinculado a otro concepto. El espacio social está compuesto por diferentes campos que confluyen en una red de relaciones. Lo que define al campo es que cada uno tiene en su interior un determinado tipo de capital específico, que sólo tiene sentido al interior de él mismo. Aunque hay campos que se vinculan entre sí, a grandes rasgos es un espacio social conformado por agentes que disputan el poder por medio de estrategias o modos de agencias. Cada agente en cada campo tiene especial interés por disputar ese capital específico. Implica un modo de organizar lo social en partes que comparten lógicas y esas lógicas responden al tipo de capital.

Esta no es una tesis sociológica pero sí precisa nutrirse de términos que conciban a estos interrogantes como una parte más dentro de un complejo entramado de factores y componentes. Atendiendo a la complejidad del campo y a su carácter relacional, no buscamos categorías estancas o esencialistas, sino conceptos que resuenan, se repiten, siguen vigentes, aunque con modificaciones y que nos permiten construir herramientas de análisis de esa expansión, sin tratar de analizar con categorías históricas fijas esta contemporaneidad en movimiento. Durand cita a Rosalind Krauss quien si bien escribió ese libro fundacional (ya mencionado) llamado *Lo fotográfico*, planteó también importantes conceptos en otra publicación basada en la expansión de la escultura. Lo que hace Durand es trasladar algunos conceptos que la autora había forjado sobre la escultura, hacia la fotografía:

Nos vemos invitados a pensar lo que sucede en el campo fotográfico, no como una serie de mestizajes o de transgresiones de una entidad que sería 'la fotografía', sino como el despliegue de las posibilidades inscritas en un campo abierto, cuyos términos son exteriores a la misma noción de fotografía.

(Durand, 2012, p. 98).

El campo es un terreno en el que existen diferentes fuerzas, muchas veces opuestas, entrelazadas, que implican tomas de posición. La necesidad de pensar de este modo la actualidad fotográfica radica en la realidad de que él mismo está en plena anomia, atravesado por corrientes contradictorias. Esta mirada no sólo incluye las reflexiones históricas del medio, sino que también aporta una visión dinámica de los elementos que entran en juego, al mismo tiempo que hace entrar a otros. La noción de

campo remite a una idea de contexto de una actividad, mientras que, tal como lo dice Nathalie Heinich en el libro *La sociología del arte*, hace que

(...) estalle la escala unidimensional de las posiciones de un espacio con dos dimensiones, económica y cultural. De este modo es posible representarse los diferentes terrenos de la vida colectiva en una configuración compleja, determinada por una pluralidad de factores: posiciones jerárquicas, volúmen y tipos de 'capital', antigüedad, etc.

(Heinich, 2003, p. 71).

Además de brindar una visión amplia y compleja, el pensar a la fotografía en tanto actividad sumida en un campo, permite colocar a las actividades creativas en relación con otras, evitando idealismos esteticistas. Como lo expresa Heinich, "... se logra dar lugar a las determinaciones específicas, pensadas ya no en términos de clases sociales, sino de posiciones propias de un campo particular." (Heinich, 2003, p. 71).

También el enfoque antropológico que describe Durand matiza los postulados propios de la Sociología y al ser ésta una tesis desde el Arte, no contamos con la rivalidad de uno y otro enfoque. El punto de vista antropológico también propone a la obra en estado activo, al mismo tiempo que modifica nuestra relación con el mundo y hasta con nosotros mismos. Asimismo transforma el vínculo nuestro con el tiempo y con la imagen. Entonces, la imagen no es un reflejo de la realidad, sino que es ella la que nos impone una manera de leer el mundo y, por lo tanto, también una forma de vivir. Rebasando las consideraciones técnicas, deja de concebir a la foto como un objeto autárquico, "encerrado en una autonomía imaginaria" (Durand, 2012) y como una transferencia de lo real. "Como obra, tiene que vérselas con lo discontinuo, con aquello que se inventa y se deshace de manera incesante"(Durand, 2012, p. 102).

Para seguir abonando nuestro propio enfoque desde la estética, citamos a Jacques Aumont, quien, con una visión acaso más universal y fundacional, se refiere a la imagen en general, en su libro llamado justamente *La imagen*. Afirma que ésta es, ante todo, un objeto en el mundo y, por lo tanto, tiene determinadas características físicas que la vuelven perceptible y la identifican, como por ejemplo, el tamaño. Su concepción del *dispositivo* complejizó la noción de arte tradicional, involucrando la subjetividad del fotógrafo al momento de la toma y de la posterior edición, así como el proceso espectral, entre otros principios que contribuyen a la polisemia propia de la

experiencia estética, tales como las instituciones, los desarrollos técnicos, entre otros. Un sistema complejo que incluye modos de figuración, enunciación, producción y recepción, basados en la articulación entre sujetos, máquinas e imágenes. Podríamos pensar que la noción de dispositivo viene a consolidarse en un momento en el que nuevos comportamientos afloran y se instalan, obligando a una ampliación de las categorías de análisis, tal como ocurre actualmente con la noción de fotografía expandida.

Para abordar las nociones de hibridación, expansión, extensión y demás procesos de la fotografía, nos valemos de los aportes de los autores que estuvimos revisando, apropiándonos de ellos para constituir una mirada desde el Arte y en Arte. Asumimos la complejidad de combinar todos estos puntos de vista y conceptos alrededor de una problemática que aún se está conformando. Procuramos -tomando prestados de otras disciplinas algunos conceptos y modos de abordaje- encontrar maneras de análisis pertinentes y originales.

Por todo lo antedicho, los capítulos se emprendieron de acuerdo con los ejes principales que caracterizan la noción de *lo fotográfico*, pero en sus revisiones propiciadas por la expansión de la fotografía. En ese sentido, la presente tesis se estructura en dos grandes bloques. Por un lado, el primer y el segundo capítulo, a modo de marco teórico, están dedicados a la definición de dos elementos que fundan la noción de lo fotográfico: la relación con «lo real» y la elaboración del espacio-tiempo, tramitada, entre otros aspectos, a través del encuadre. Por otra parte, en un segundo bloque integrado por los capítulos tercero y cuarto, analizamos un corpus contemporáneo que se ajusta a la noción de fotografía expandida en el contexto de América Latina.

Las piezas, ordenadas cronológicamente, proporcionan un recorrido histórico de la expansión de la fotografía. Los criterios de análisis se han ido estableciendo a partir de las reflexiones del marco teórico previamente desarrollado, aunque fueron tenidos en cuenta otros factores. La elección del orden diacrónico estuvo estimulada por la necesidad de visibilizar los procesos de expansión hasta llegar a la actualidad, aunque principalmente ese orden habilita la identificación de cuestiones fundamentales referidas a la diversidad de componentes que alimentaron la noción de lo fotográfico con el paso del tiempo. Un criterio de organización del corpus que replique el ordenamiento de los capítulos primero y segundo nos hubiese hecho fijar la atención en una de las categorías de la naturaleza del medio fotográfico y estaríamos

reduciendo la complejidad de la polisemia que constituyen a las experiencias estéticas como un sistema complejo.

Las producciones de Alberto Goldenstein, Ananké Asseff, Gabriel Orozco, Karin Idelson, La Siete, Nan Goldin, Óscar Muñoz, Raúl Flores, Liliana Porter, El Taller de la Luz (Lourdes Almeida, Javier Hinojosa y Gerardo Suter) y Zina Katz fueron elegidas como unidades de análisis reflexionando sobre las trayectorias a lo largo del tiempo, los rumbos de acuerdo con las épocas y las relaciones con el contexto. Respecto de los colectivos o alianzas no formales, fue preciso tener en cuenta cuáles han sido los postulados que los fundaron y amalgamaron, las características de las propuestas estéticas, junto con manifiestos o gestiones de eventos icónicos.

En ocasiones en las cuales resultaron pertinentes, nos valimos de Actas de Congresos y Coloquios, notas periodísticas, críticas y reseñas. Las mismas se retomaron como fuentes documentales donde encontrar datos concretos de los procesos abordados. Sin embargo, si bien son de gran interés, debimos contemplar la subjetividad que encarnan de acuerdo con la autoría del escritor o del grupo compilador. En ese sentido, se consideraron como documentos de lo acontecido, pero principalmente como parte del entramado de los debates instalados de acuerdo con las épocas. Por ejemplo, para el Taller de la Luz y en general para el estado de la disciplina en esa época en América Latina se evaluó el acta de Primer Congreso Latinoamericano de fotografía, de Mayo de 1978 o la icónica crítica de Lázaro Blanco de 1982.

Por su parte, las exposiciones son importantes antecedentes al estudiar los textos y relatos curatoriales, detectando las pautas de organización y los núcleos temáticos problematizados. Los criterios de selección de los integrantes, junto con el uso espacial, permiten formular relaciones y materializar supuestos básicos subyacentes en la investigación. En el caso de Zina Katz, fue objeto de estudio la exposición *Para mostrar que tengo amigos* y del artista colombiano Óscar Muñoz, analizamos la exposición retrospectiva *Protografías*.

A los testimonios de los artistas se los consideró como confiables relatos de lo acontecido históricamente y, mediante las entrevistas realizadas a algunos de los protagonistas fue posible organizar ciertos ejes de los relatos, encarados hacia los procedimientos, la noción de prácticas fotográficas, etcétera. Obviamente la elección de los casos fue planificada eligiendo aquellos paradigmáticos que den cuenta, problematicen o estén definidos por ejes ya mencionados, pero que rondan

particularmente en el uso de la fotografía como materia prima, punto de partida, huella, registro o en su carácter ritual, la utilización de rasgos fotográficos en la configuración espacial, desprendida del procedimiento de encuadrar, la implementación de procedimientos transdisciplinarios y enunciaciones de los propios artistas a través de las cuales se posicionan dentro de las prácticas fotográficas expandidas.

Con respecto a las obras se encaró un estudio interpretativo-hermenéutico, detenido en características formales, especialmente en aquellas desprendidas del uso de los materiales y las herramientas en relación conflictiva con las tradiciones disciplinares. Es decir que no se entendieron a los ejemplos como manifestaciones aisladas, sino en sistema con otras experiencias estéticas, con las que mantienen evidentes relaciones divergentes o convergentes. Los criterios a tener en cuenta para el análisis, fueron, entre otros: uso de los procedimientos fotográficos, recurso del encuadre, temática, vínculo con «lo real», construcción del espacio ficcional, uso de la fotografía como materia prima, fuente y /o punto de partida, en su aspecto de huella o registro, etcétera.

Aunque los dos primeros capítulos constituyen un núcleo teórico que repasa la tradición, los demás capítulos demuestran el interés de la tesis de tomar como punto de partida a aquellos aspectos encontrados en las visualidades y que fueron interpelando a la teoría, expandiéndose más allá de la tradición. Finalizando este apartado, es indispensable aclarar que la utilización de ejemplos de nuestra región, así como la importancia otorgada a autoras mujeres como base teórica (Rosalind Krauss, Dominique Baqué, Susan Sontag y Nathalie Heinich, entre otras), resultan dos cuestiones fundadoras de una postura profundamente política ante el trabajo.

U

N

0

LO FOTOGRÁFICO Y EL VÍNCULO CON «LO REAL»: DE LA MÍMESIS A SUS REVISIONES

La fotografía inevitablemente conlleva una determinada condescendencia a la realidad. De estar 'allá afuera', el mundo pasa a estar 'dentro' de las fotografías.
(Susan Sontag, 2011).

Si nos detenemos a investigar el modo en que expanden la noción de la fotografía ciertas experiencias estéticas contemporáneas, inevitablemente necesitamos rastrear los aspectos que forjaron los debates teóricos a lo largo de la historia disciplinar, para divisar cuál es el origen de esos planteos y por qué es preciso hablar de rasgos fotográficos en ellas. Como lo adelantamos en la introducción, uno de esos conceptos que cimentan la ontología fotográfica resulta ser la relación con «lo real» y cuando nos proponemos indagar en ella, inmediatamente divisamos que reviste una complejidad y una variación histórica que merece varios apartados. Persiguiendo el fin último de detectar presencias y ausencias de lo fotográfico en las obras escogidas, es preciso desplegar los modos en que las categorías fueron construyéndose.

Para comenzar, podemos decir que la imagen fotográfica siempre implica una aproximación al mundo, ahora bien, lo que varió raudamente desde mediados del siglo XIX fueron los modos o las reglas que rigen este vínculo. Joan Fontcuberta en la introducción de *El beso de judas. Fotografía y verdad* ([1997] 2016) aclara que, durante mucho tiempo, la fotografía fue entendida como el modo en que la naturaleza se representaba a sí misma. Bajo ese halo de automatismo natural se configuraba una ilusión que desdibujaba la intervención humana y -por derivación- la interpretación. Fontcuberta, al respecto, señala el discurso que el diputado François Arago dio en el Instituto de Francia para anunciar la adquisición del invento del daguerrotipo por parte del estado francés. Además de valerse de argumentos con fines científicos, Arago citó al pintor Paul Delaroche para expresar que “mediante la nueva técnica 'la naturaleza quedaba reproducida no solamente con arreglo a la verdad, sino también con arte'. La imitación de la naturaleza y la verdad constituirán el *leit-motiv* de la época” (Fontcuberta, 2004, p. 19).

Recordemos, por último, que el libro escrito e ilustrado por William Fox Talbot, publicado en seis entregas entre 1844 y 1846 y considerado el primer libro fotográfico de la historia, fue titulado *El lápiz de la naturaleza* (*The pencil of nature*). En esta línea, Baudelaire alimentaba sus críticas con el presupuesto de que la fotografía no era más que la reproducción exacta de la naturaleza. Podemos agregar otras opiniones coordinadas con esa perspectiva, pero diremos que, en líneas generales, lo que presuponía esa obtención aparentemente directa de la imagen era el intrínseco vínculo con lo verdadero. La cámara fotográfica, de este modo, se convertía en un *dispositivo generador de evidencias* (Fontcuberta, 2015). En el cuarto capítulo de esta tesis analizaremos una serie de la artista argentina Ananké Asseff que dialoga con estos comienzos al ironizar la categoría de fotografía directa, así como también las pautas propias del paisaje como género. Si bien Asseff relativiza varias cuestiones al mismo tiempo, es interesante contemplar de qué modo aborda específicamente esta primera parte del fenómeno estudiado.

Fontcuberta, además, complejiza el vínculo estudiado al afirmar que “la historia de la fotografía puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo” (Fontcuberta, 2015, p. 13). Refiriéndonos a los comienzos del medio, es preciso mencionar que con la aparición de la imagen analógica se inauguraron originales modos de existencia y de relación entre la fotografía y lo real. Pierre Sorlin en su libro *El 'siglo' de la imagen analógica* ([1997] 2004) plantea, como una instancia previa a la imagen analógica, la existencia de una denominada sintética (dibujo, pintura, etcétera), frente a la cual existían determinados códigos, que debían ser conocidos por los espectadores. Con la aparición de la imagen analógica y la correspondiente instauración de una nueva «figuratividad», el público “tuvo que ejercitar su sentido crítico y evaluar, tras la ilusión de la evidencia, las distorsiones impuestas a lo real” (Sorlin, 2004, p. 17).

Sorlin se refiere al hecho de que la inmensa repercusión de la fotografía coincidió con el momento en que el «realismo» comenzaba a integrar el vocabulario corriente. Asimismo, el tipo de reproducción analógica se impuso en pleno período de triunfo del capitalismo industrial, participando de las formas de desarrollo de la época. “En el entusiasmo por la fotografía y luego por el cine hubo una gran parte de fe en el progreso y en la racionalización del conocimiento” (Sorlin, 2004, p. 200). Este tipo de visualidades propuso una nueva forma de reconocimiento e interpretación del mundo (Sorlin, 2004), ya que tanto la sintética como la analógica en verdad invitan al

espectador a construir interpretaciones a través de las cuales la imagen puede ser asimilada como una experiencia sensible. No obstante, existen diferencias entre ambos tipos de imágenes, que radican en lo que Sorlin (2004) denomina una reputación de exactitud u objetividad que le fue otorgada a la analógica a raíz de su inmediatez, a su carácter de huella del universo y finalmente por el hecho de que, a diferencia de la sintética, *no fue fabricada para demostrar algo*. Por su parte, en el mundo digital o como prefiere llamarlo Sorlin, «virtual», evidentemente, vuelve a cambiar el paradigma:

La imagen analógica había valorizado la percepción ocular, siendo evidente para todos que una foto extraía su origen de un fragmento del mundo. Con la imagen virtual, la creencia en la realidad física de un modelo cuya foto sería una analogía se vuelve ilusoria, y el ojo, que se niega a ser engañado, se divierte sabiendo que no debe confiar en nada de lo que se le muestra. (Sorlin, 2004, p. 19).

Es importante en este momento retomar a Rosalind Krauss ([1990] 2002), la cual, siempre evaluando la complejidad de una entidad en constante movimiento, advierte que “la fotografía, en su precaria posición de falsa copia sirvió para deconstruir todo el sistema del modelo y de la copia, del original y del falso, de la primera copia y de la segunda” (Krauss, 2002, p. 226). También en relación con esto, Fontcuberta aclara que el medio fotográfico nunca pudo cumplir por completo con el carácter documental que le había sido otorgado y en muchas ocasiones debió valerse de «la trampa» para cumplir con su rol de testimonio. Prácticas de manipulación que se han dado desde su surgimiento y que constituyeron lo que Fontcuberta detecta como una doble cara de su naturaleza: “(...) es sólo engañando como podemos alcanzar una cierta verdad, es sólo con una simulación consciente como nos acercamos a una representación epistemológicamente satisfactoria.” (Fontcuberta, 2013, p. 107).

Ya pensando en la actualidad de ese aspecto, lo que apunta Fontcuberta es que la divulgación y asimilación masiva del uso de *software* de tratamiento de imágenes fotográficas, “terminaría con el mito de la objetividad fotográfica: desacreditada la fotografía como testigo fiable, la credibilidad ya no descansaría en las cualidades intrínsecas de la tecnología, sino en el fotógrafo como autor.” (Fontcuberta, 2015, pp. 105-106). Asimismo, lo que Fontcuberta detecta en el pasaje al mundo digital es la implicancia de la interactividad. Esa categoría habilita lazos entre artistas, obras y público, planteando dinámicas creativas compartidas, democratizando la información y

postergando, como consecuencia, el concepto de autoría. Si hablamos de la sociedad de manera extendida, la imagen digital establece, según el autor español, nuevas reglas en torno a lo real. La toma de la foto ya no es tanto el registro de un acontecimiento, sino que se configura como un fragmento sustancial del mismo: mientras que con la fotografía analógica -regida por la naturaleza indexial- algo del referente se «incrusta» en la fotografía, en la era digital, algo de la fotografía se añade en el referente. Ya no hay suceso sin documentación.

La imagen analógica construía cierta categoría de «verdad» o «veracidad», dependiendo siempre del mundo exterior y esta convicción tenía lugar aún sin estar basada en la experiencia. Inauguró una original relación con lo real, ya que tenía la capacidad intrínseca de certificar la existencia de lo que mostraba (Bauret, 2016). Fontcuberta (2004) subraya como ejemplo de esa categoría de veracidad otorgada a la imagen fotográfica, el hecho de que, tanto en Boston como en México, a mediados del siglo XIX dos periódicos se llamaron *The Daguerrotype* y *El Daguerrotipo*, respectivamente: “en ambos casos, claro está, la denominación era sinónimo de honestidad, imparcialidad, credibilidad, etc.” (Fontcuberta, 2004, p. 20).

Por su parte, Clément Rosset en su libro *Fantasmagorías. Seguido de Lo real, lo imaginario y lo ilusorio* ([2006] 2008), subraya la noción misma de *objetivo* fotográfico, con su doble sentido, técnico y filosófico. En los primeros años de existencia del medio en la vida de las personas, reinaba esa confianza en la copia objetiva de una realidad verdadera, a secas. “Parecía ignorarse que una máquina (...) sólo funciona bajo las instrucciones de un fabricante y de un operador. La máquina había hecho que se olvidara al maquinista.” (Rosset, 2008, p. 12). Hasta tenía vigencia la prueba por la imagen, es decir que podía ser considerado como real algo de lo que pudiera mostrarse una fotografía. Ya con eso alcanzaba.

Comenzó a construirse una idea de realidad atestiguada por la fotografía, lo cual, tal como lo señala Rosset, conlleva a pensar que una realidad certificada por un tipo de documento no fotográfico podía relativizarse. Así planteado parece absurdo, ya que pone en duda la veracidad de toda realidad histórica pre-fotográfica. Y aquí es importante diferenciar -de la mano de los dichos de Bauret- cierta noción de «lo real» de la categoría de «realidad». La primera entidad es del orden de lo abstracto, compuesto por lo que existe allá afuera, sin mediación de la percepción, mientras que la segunda implica “...todo aquello que es objeto de la percepción y que puede por tanto representarse.” (Bauret, 2016, p. 47).

Además, la imagen virtual, a diferencia de la analógica, está pautada por códigos modificables, lo cual implica una potencial capacidad indeterminada de actualizaciones, al mismo tiempo que por no basarse necesariamente en esa referencia con el mundo, “descubre universos desconocidos, ajenos a las dimensiones humanas” (Sorlin, 2004, p. 19). Fontcuberta, en su libro *La cámara de Pandora* ([2010] 2013), advierte que si bien en muchos puntos se admite que la fotografía digital heredó todas las cualidades de la analógica (registro, verdad, memoria, archivo, identidad, fragmentación, entre otras), esta transferencia de valores se da en un proceso que el autor identifica como de darwinismo tecnológico. En este punto podemos encontrar una contradicción dentro del mismo autor entre dos de sus escritos. En su anterior libro llamado *El beso de Judas*, Fontcuberta (2015) sentencia que, mientras que en la génesis del registro fotográfico intervenga la cámara como dispositivo de captación, la metamorfosis del grano de plata al píxel no es crucial, ya que el medio tecnológico sigue garantizando un cierto grado de lo que Charles S. Peirce llamó indicialidad: al no hablar de una imagen completamente sintética, sigue interviniendo la categoría de huella. Sin embargo, en *La cámara de pandora*, justamente refiere a que la tecnología digital instaure un nuevo contrato visual ya no basado en la huella: “...sistemas de síntesis digital fotorrealista han suplido la noción de huella por un registro sin huella que se pierde en una espiral de mutaciones.” (Fontcuberta, 2013, p. 13). Lo que promueve, sigue el autor, es un nuevo grado de verdad. “Las fotografías analógicas tienden a significar fenómenos, mientras que las digitales, conceptos.” (Fontcuberta, 2013, p. 14). En varios casos analizados en los últimos capítulos de este trabajo ahondaremos en ciertas referencias que los artistas hacen a este aspecto de la noción de huella, viéndose relativizada o reconocida en rasgos extra-fotográficos.

Lo que afirma en *La cámara de Pandora* es que un análisis así planteado no puede darse sólo en términos de visibilidad, sino que hay procesos que la producen y pensamientos que le dan sustento. En ese sentido, Fontcuberta habla de un cambio de naturaleza. La imagen analógica configuró la imagen que necesitaba la sociedad industrial: su materialidad le atañe al ámbito de la química y a determinados componentes de la expansión colonial propia del capitalismo. Por su parte, la imagen digital se conformó en un contexto en el cual la información era considerada una mercancía, un mundo de ritmos acelerados, inmediatez y globalización: “Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión.” (Fontcuberta, 2013, p. 12).

Sin bien el concepto central en la teoría de Fontcuberta es la circulación de las imágenes a partir de su propia naturaleza, nos resultó interesante destacar cómo para abonar a sus planteos en este momento reflexiona acerca de la materialidad de las mismas (algo que será retomado en el análisis de las obras seleccionadas).

En este sentido, lo interesante del planteo del autor español es que reconoce que la fotografía analógica representó la piedra angular de una época, de la cultura visual de la modernidad, una cultura de la óptica, con predominio de la observación empírica. La postfotografía, dice Fontcuberta, juega el mismo rol en la nueva cultura de lo virtual y lo especulativo. La tecnología cambió, como lo hicieron los valores del momento histórico del cual son fruto y entidad representativa. Mientras que en la imagen analógica el principio de realidad inherente estaba dado por su génesis técnica, cuya mecánica no permitía importantes manipulaciones puntuales, esa sensación de automatismo se rompe con la digital. Lo que se inaugura es una situación en la cual el referente se des-adhiere de la imagen y cae el realismo, en tanto “compromiso con la realidad y como carisma vigoroso de la vieja alianza entre tecnología y verdad (...) La fotografía no llega a desaparecer como modelo de lo visual ni como cultura: simplemente sufre un proceso de «desindexilización»” (Fontcuberta, 2013, p. 63).

Así, se reasignan las funciones tradicionales: la fotografía digital ya no está destinada a autenticar la experiencia, aunque aún simula adscribirse a una cultura predigital: “su efecto transgresor es parecido al caballo de Troya: infiltrarse tras las murallas de la credibilidad para asestar el golpe definitivo” (Fontcuberta, 2013, p. 63). Por todo lo antedicho, Fontcuberta concluye su libro *La cámara de Pandora* diciendo que la fotografía digital “contiene poco de fotografía según sus patrones genealógicos. Convendría con mayor rigor denominarla 'infografismo' figurativo o 'pintura digital realista’” (Fontcuberta, 2013, p. 188).

Por su parte, Philippe Dubois establece una clara diferencia entre la imagen química (fotográfica) y la electrónica, centrándose principalmente en las características diversas de ambas tramas: mientras en la primera los haluros de plata instauran un ritmo irregular, ya que no tienen estructuras idénticas, la segunda se compone de elementos similares extendidos de forma regular, según modelos fijos y rigurosos. Agrega Dubois que la imagen electrónica conforma una textura en la cual cada punto solo se enciende intermitentemente, por lo cual, a diferencia de la fotoquímica, la imagen video no existe en el espacio, sino en el tiempo.

Entonces, si analizamos de la forma más objetiva posible los cambios reales en el tema, éstos fueron el paso de la visualidad sintética a la analógica -con la invención y difusión de la fotografía- y luego la transición de la analógica a la virtual. Aunque puede ser sintetizada en estas escasas etapas, las interpretaciones acerca de la ontología de la imagen fotográfica y el panorama que ella habilitaba fue motivo de grandes mutaciones en su estrecha historia. Indudablemente la fotografía, en tanto procedimiento de registro, vino a inaugurar un determinado régimen perceptivo, sin embargo, si bien esta relación de la fotografía con la realidad se inicia con las cuestiones ontológicas de una tecnología en apariencias mimética, en verdad responde al mismo tiempo a consideraciones de época, que exceden a la fotografía. Abonando esta relación dialéctica, podemos decir que las reflexiones al interior del medio fueron determinadas por su relación con lo real, pero también la fotografía modificó el régimen perceptivo de las personas.

Una de las propuestas más importantes de Sorlin en el libro ya citado es su puesta en valor del rol que cumplió Nadar en la democratización de la fotografía: “A diferencia de Daguerre, Nadar no era un inventor sino un comerciante que, habiendo instalado su estudio en pleno corazón de París (...), contribuyó, con otros revendedores o profesionales, a popularizar el acto fotográfico” (Sorlin, 2004, pp. 21-22). Esa mirada puesta en los usos, accesos y circulaciones lo llevaron a tener en cuenta también esas maneras en las que el medio construía a las personas y sus percepciones: “A través de la difusión del retrato, la fotografía desarrolló el gusto por la introspección. Gracias a ella, una cantidad considerable de personas fue llevada a *mirarse* como jamás lo habrían hecho” (Sorlin, 2004, p. 39).

Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* ([1973] 2011) afirmó que la foto siempre conserva la suposición de que lo que está en la imagen existe o existió, entablando, de ese modo, una relación aparentemente más precisa con la realidad visible que otros objetos miméticos. Esa supuesta veracidad le otorga autoridad y hasta parece instaurar una transición lineal entre los conceptos fotográfico-índice-real-verdadero. Sin embargo, aclara la autora, el trabajo del fotógrafo no está por fuera de las relaciones sospechosas entre el arte y la verdad: la fotografía es una experiencia capturada, es una apropiación de ella, un modo de manosear la escala del universo y, por ello, fotografiar “...significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto, poder.” (Sontag, 2011, p. 14). En línea con esta posición, Joan Fontcuberta apuntó que la autoridad del realismo fotográfico actúa como

un lobo con piel de cordero: "...detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos (...). El signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos y de historia" (Fontcuberta, 2015, p. 17). En los capítulos siguientes se indicarán varios ejemplos que operan poéticamente para dismantelar esa falsa neutralidad.

Haciendo un rastreo profundo, son infinitas las posibilidades de analizar la relación de la fotografía con el ámbito de las apariencias, con «lo real», externo, que - en líneas generales- pareciera ser su génesis. Continúa diciendo Sontag que la historia de la fotografía podría resumirse como la pugna entre dos imperativos: el embellecimiento, propio de la Bellas Artes y la veracidad, lo cual es, por un lado un legado de las ciencias y por el otro un ideal moralizante y sintonizado con los modelos literarios del siglo XIX y con la por entonces flamante profesión del periodismo independiente.

Como podemos observar, este tema de la relación con lo real evidencia de manera ejemplar cuál es el enfoque de cada autor, es decir dónde está puesto el foco en las determinaciones ontológicas. Aún en la actualidad -tal como lo apunta Fontcuberta- la fotografía se erige como una tecnología al servicio de la verdad (Fontcuberta, 2015). Por su parte, John Berger, siguiendo la línea de Susan Sontag, se refiere no tanto a cuestiones técnicas del medio, sino a aquellas vinculadas con el uso de las imágenes como dispositivos de memoria.

En su libro *La experiencia fotográfica* (2012), Régis Durand aclaró que la historia de esta relación puede resumirse en dos posturas: por un lado la que concebía a la fotografía como emanación o sedimento de lo real (primacía del discurso analógico) y por otro, aquella que sostuvo que la fotografía, lejos de recoger lo que existe, debe luchar contra la acumulación de las imágenes en el mundo y contra la tiranía de la analogía. Dicho esto, Durand afirmó que no existe una relación inmediata o directa con lo real, sino que siempre se configura un rodeo a través de lo simbólico, "...ese latido de la aparición-desaparición que es el origen de todo conocimiento y de toda representación." (Durand, 2012, p. 29).

La fotografía concebida como *presencia observada de las cosas*, también es propuesta por el autor en términos de dispositivo. Va a decir, entonces y citando a Barthes, que el dispositivo fotográfico accede al arte no a través de la pintura (como corrientemente se cree), sino mediante el teatro.

La caja perspectivista es un exacto análogo del teatro a la italiana; el desglose radical entre el espacio escénico y el del espectador tiene su equivalente en la distancia temporal y física que la fotografía introduce con respecto al objeto representado.

(Durand, 2012, p. 31).

Lo que define esa correspondencia con el teatro es que miramos la mirada con la que un otro observó el mundo y no el mundo en sí. Y no sólo es el espacio y la relación con lo interpretativo lo que define esa situación, sino -como ya se esbozó- la cuestión del tiempo. La primer etapa que describe Durand y que se corresponde con el primer período de Dubois que desarrollaremos a continuación, habla de un dominio del discurso de la mimesis, desprendido de las capacidades descriptivas de la fotografía, que termina en la consideración del carácter de *documento*¹ que posee la foto. Sin embargo, aclara el autor, no existe una condición ontológica segura del documento y hasta el archivo puede convertirse en estrategia de una obra de arte, por lo tanto, puede valerse de la ambigüedad. La categoría documental, que en ocasiones se utiliza para estabilizar, dar seguridades y sostener la neutralidad respecto del referente, es desmantelada por Durand, poniendo en jaque esa primera etapa.

Respecto de la contemporaneidad, según Durand:

Es evidente que en muchos sentidos todavía no hemos superado ese 'deseo de lo verdadero' (que, según Nietzsche, podría ser 'secretamente, un deseo de muerte'). La fotografía conserva para nosotros un fuerte costado analógico, un valor de simulacro, y en ese sentido, un fuerte poder consolador. Esto es lo que, en alguna medida, nos consuela de ciertas pérdidas. ¿Pero una pérdida de qué? Se ha señalado con frecuencia que la fotografía es fetichista. (...) El fetiche sería una tentativa precaria (pues siempre será insatisfactoria) de suturar ese sentimiento de pérdida de carencia mediante un objeto irreal., al mismo tiempo presencia y ausencia.

(Durand, 2012, p. 83).

Por su parte, Jean Claude Lemagny, en su libro *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte* ([1992] 2008), habla de las diferentes posibilidades de la

¹ La compleja categoría de documento no será desarrollada en esta tesis porque excede los límites temáticos posibles de abarcar, pero se sugiere la lectura del libro *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (2005), de Peter Burke.

representación de lo real por intermedio de sistemas de comunicación diversos y coherentes al interior de sus propias lógicas. Al mismo tiempo expresa que, por un lado, al dibujo, a la pintura y al grabado le corresponde la *imitación* y, por otro, la fotografía, así como al cine o el sonido, están caracterizados por el *registro*. Lo importante es que, además -según el autor- en ninguno de estos casos se debe hablar de reproducción:

En lo real, la única forma de reproducción posible es reproducirse como lo hacen las plantas, los animales y los hombres, por la relación de padres a hijos, de seres vivos a otros seres vivos. Pero como esta reproducción es sexuada, jamás produce dos individuos estrictamente idénticos.
(Lemagny, 2008, p. 133).

Luego de todo lo antedicho, cabe la pregunta acerca del estatuto de la verosimilitud. En ese sentido, Fontcuberta (2013) relativiza la cuestión diciendo que lo verdadero puede no contar con ese rasgo y, más aún, que lo inverosímil, en ocasiones, puede ser verdadero. En resumen, si nos referimos a la relación entre fotografía y lo real, debemos aclarar que, ante todo, ésta es histórica, es decir que ha ido mutando en su concepción y para desentrañar estos procesos es preciso concebir a la fotografía en su carácter de dispositivo, es decir, a través de un análisis complejo (que trascienda lo meramente tecnológico) y situado.

Como lo adelantamos, para configurar sus planteos renovadores, Dubois hace un rastreo diacrónico de las diferentes posiciones respecto del principio de realidad de la fotografía, centrándose en la imagen fotoquímica y su referente, e intentando restituir el recorrido que es posible trazar desde las primeras tendencias centradas en la verosimilitud hasta la defensa de las nociones del *índex*. Este recorrido resulta muy útil para la presente investigación, ya que condensa en tres ejes fundamentales las corrientes fundadoras de la noción de lo fotográfico a lo largo de los tiempos. Lo que revisaremos constantemente de manera crítica es el dominio del enfoque semiótico, que diferencia a nuestro estudio del que hace Dubois. A continuación nos valdremos, entonces, de la división que propone el autor para relacionarlo con otras teorías.

Reproducción y representación: la omnipresencia del discurso de la mimesis

La mirada ultradinámica de la fotografía complace al espectador, creándole una falsa sensación de ubicuidad, un falaz imperio sobre la experiencia.

(Susan Sontag, 2011).

Como primera etapa del mencionado recorrido, Dubois destaca la consideración de la fotografía como la imitación más perfecta de la realidad. Derivada de su naturaleza técnica que permite aparecer la imagen, se distingue -entonces- por la capacidad mimética. Esa visualidad se presenta de manera extendida como «natural», automática u objetiva, que nace con una escasa intervención de la mano y de la voluntad del operador (reducido por Charles Baudelaire a simple asistente de la máquina). Por lo tanto, según Dubois, se configura como una imagen *aqueiropoiética*, opuesta a la obra de arte, la cual por definición debía ser producto del trabajo del genio del artista. Enfrentada al arte concebido como creación imaginaria, fue su inédita capacidad de copia la que despertó opiniones contrapuestas: “La mutación técnica es enorme, y despierta todo un fondo mitológico, hecho de miedo y de atracción a la vez” (Dubois, 2008, p. 24).

El desprecio hacia la fotografía era en muchas ocasiones una deriva del rechazo al dominio creciente de la industria técnica del arte. Dice Baudelaire:

(...) la industria, al hacer irrupción en el arte, se convierte en su enemiga más mortal, y (...) *la confusión de las funciones* impide que ninguna sea bien satisfecha (...). Si se permite que la fotografía reemplace al arte en algunas de sus funciones pronto lo habrá suplantado o corrompido por completo, gracias a la alianza natural que encontrará en la necedad de la multitud. Por tanto, es preciso que vuelva a *su verdadero deber*, que es ser la *servienta* de las ciencias y las artes, pero la más humilde sirvienta, como la imprenta y la estenografía, que ni crearon ni reemplazaron a la literatura.

(Dubois, 2008, p. 26).

Si contemplamos el contexto de estas palabras, el lugar de la fotografía es siempre solapado, al servicio, cumpliendo su posible rol de registro y archivo,

perteneciente únicamente al terreno de lo palpable, cargada de un sentido de utilidad que la aleja de la concepción elitista e idealista del arte que reinaba en esa época. Sus capacidades eran reducidas a su indudable naturaleza físico-química de trabajar con información lumínica para desencadenar la imagen, aparentemente reproducida de eso que se da en llamar *la realidad*. En línea con la postura de Baudelaire, hacia 1865, Hippolyte Taine decía "...la fotografía es el arte que (...) imita a la perfección y sin ninguna posibilidad de error la forma del objeto que debe reproducir. Sin duda, la fotografía es un instrumento útil para el arte pictórico (...) pero, al fin y al cabo, ni por asomo puede compararse con la pintura." (Dubois, 2008, p. 25).

Sin embargo, el mismo argumento puede ser utilizado para abonar diferentes valoraciones. Es por la misma capacidad de verosimilitud del medio que otro grupo de la sociedad exaltaba a la fotografía como el futuro de necesidades y rituales sociales. Tal como lo refiere Walter Benjamin en *Pequeña historia de la fotografía* ([1936] 1989), al hablar del cambio de oficio de los pintores miniaturistas a fotógrafos, en reiterados autores hallamos la idea de que la fotografía vino a eximir a las demás artes de la necesidad de realismo o del compromiso figurativo-ilusionista. Para algunos, entre ellos Picasso, inclusive la pintura había sido liberada de lo real, lo anecdótico y lo utilitario. Dice André Bazin:

(...) la fotografía liberó a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza. Porque la pintura, en el fondo, se esforzaba en vano por crearnos la ilusión, y esa ilusión bastaba al arte, mientras que la fotografía y el cine son descubrimientos que satisfacen definitivamente y, en su propia esencia, la obsesión por el realismo.
(Dubois, 2008, p.28).

La bipartición que detecta y describe Dubois es entre lo estrictamente técnico y neutro por un lado y lo imaginario, subjetivo y producto de la sensibilidad y habilidad del ejecutor, por el otro. Claramente en este caso a la fotografía le toca el primer bando, en el que, por derivación no se selecciona, ni se decide, sino que todo está regido por las leyes de la óptica y de la química, que hacen posible la re-transmisión de los elementos de la realidad. Es preciso decir que mientras estos debates se daban en el plano teórico, a nivel científico-tecnológico, las investigaciones se movían a pasos agigantados en torno a mejoras impulsadas por la voluntad de lograr cada vez una imagen más mimética. Dubois la considera una real *carrera hacia la verosimilitud*, en

cuyo camino se destaca, en la segunda mitad del siglo XIX, el desarrollo de la fotografía binocular que apunta a restituir la percepción del relieve. La foto se constituyó como espejo del mundo (ya desde el surgimiento del daguerrotipo actuaba como espejo de la memoria según Oliver Wendell Holmes), como una garantía de autenticidad y como un ícono en el sentido de Charles Pierce. La verosimilitud, según Fontcuberta vino a cumplir un rol fundamental: “La verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, nos resulta mucho más tangible y, por supuesto, está reñida con la manipulación. Porque hay que insistir, no existe acto humano que no implique manipulación.” (Fontcuberta, 2015, p. 108)

Justamente para referirse al estatuto icónico de la imagen fotográfica, Fontcuberta retoma a James Borcoman, quien lo describe a partir de ciertos signos de identidad, tales como “extraordinaria densidad de pequeños detalles, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, fidelidad tonal, sensación tangible de realidad, verdad” (Fontcuberta, 2015, p. 27). En la actualidad, resulta evidente encontrar en estos adjetivos el potencial que tienen para ser revisados, sobre todo en el caso de las construcciones adjetivas. Lo que identifica Fontcuberta es un pecado original de la fotografía, el estigma de un alma que, aunque lo parezca, no nace inocente.

Berger, por su parte reconoce en el período de entreguerras el momento en que la fotografía llega a ser el modo más «natural» de remitirse a las apariencias. Comenzó a actuar como un testimonio inmediato, como el método más transparente y directo de acceso a «lo real». De acuerdo con su enfoque, en los países capitalistas ese momento fue el más libre de la fotografía, ya que se había liberado de las limitaciones que les habían sido impuestas a las Bellas Artes, para definirse como un medio público que era usado democráticamente. Ya apuntaremos más adelante que - paradójicamente- en ese momento histórico comienza la hibridación de la foto con la pintura, dando lugar al fotomontaje: el primer paso en la expansión de las prácticas fotográficas.

Durand (2012), citando a Nietzsche, dice que la fotografía surgió en una época «aún piadosa», en cuanto a la existencia de cierta fe, idealista y platónica basada en la posibilidad de una relación entre la representación y lo real. Para cerrar esta primera etapa, Dubois se refiere a lo que Valeria González en su libro *Fotografía en la Argentina 1840/2010* (2011) describe como el primer estilo propio de la fotografía: el Pictorialismo. Con la pretensión fundamental de contradecir la mirada meramente

técnica, que consideraba a la disciplina como un registro objetivo y fiel de «lo real», los pictorialistas trataron a la fotografía como una pintura, desviando el énfasis de la verosimilitud. Para ello, desenfocaban los motivos y realizaban variadas intervenciones a posteriori, tanto de los negativos como de las copias. Sin embargo, a pesar de los intentos, dice Dubois que “...el Pictorialismo no hace otra cosa sino demostrar *por la negativa* la omnipresencia de la verosimilitud en las concepciones de la fotografía en el siglo XIX.” (Dubois, 2008, p. 31).

Dubois reconoce dos textos fundamentales para el comienzo del desplazamiento de la cuestión del realismo: *Ontología de la imagen fotográfica* (parte del libro *¿Qué es el cine?* [1945]), de André Bazin y *El mensaje fotográfico* [1961], de Roland Barthes. Bazin detecta que la originalidad de la fotografía reside en su esencia objetiva, inclusive haciendo referencia al nombre del lente que integra la cámara: el «objetivo». Habla de un automatismo en la creación de la imagen, sin la intervención del sujeto: mientras que en las demás artes es necesaria la presencia del hombre, en la fotografía no, y ésta se constituye como un *fenómeno natural*. Se destaca de ese discurso la noción de la fotografía en torno a la objetividad y lo natural. Sin embargo, Dubois rescata a Bazin, diferenciándolo de las demás teorías ancladas en la verosimilitud, ya que para el autor lo trascendente no es la imagen en sí, sino la concepción de ésta como el producto de un proceso, una relación momentánea entre imagen y referente que deviene en un acabado mimético. Está presente, de este modo, la idea de traza o huella, de *índex* antes que de ícono; no niega el principio de realismo, sino que lo desplaza del centro de la discusión.

Hay, según Bazin, una transferencia de realidad del objeto sobre su reproducción, en un proceso que es de reducción (de proporción, de perspectiva, de color, etcétera). Para él, la imagen no es lo real, pero sí *analogon perfecto*. Habiendo dicho todo esto, concluye en que la naturaleza particular de la imagen fotográfica es que ésta se constituye como un *mensaje sin código*. No obstante, reconocer el carácter de huella de la imagen fotográfica estaría ligado a poseer el conocimiento de la génesis de la misma. Fontcuberta profundiza esta idea, al enunciar que “La tecnología que interviene en la producción de la fotografía no es más que un saber acumulado. Todas las herramientas (una estilográfica, una cámara o un ordenador) y el conocimiento de su manejo no constituyen sino memoria aplicada.” (Fontcuberta, 2015, p. 58).

Por un lado, entendemos que Dubois destaque lo innovador de este discurso, ya que en su libro está proponiendo la noción del *acto* fotográfico, pero por otra parte

es muy importante el alejamiento de la noción de mimesis que subyace y que será rescatada por Barthes. Podríamos aventurar, entonces, que tal como dice Walter Benjamin, en los comienzos se consideró a la fotografía como algo menor o separado de la esfera del arte del momento. Sin embargo -agrega el autor- en verdad no se percibió que la fotografía había venido a transformar lo que se conocía por arte o, yendo más lejos y en términos de Sontag, que de a poco la sociedad se había acostumbrado a pensar en términos fotográficos. Definitivamente, al menos, no podían divisar la verdadera acción del hombre en un medio tan innovador. Tendrán que pasar muchos años para que las decisiones de los fotógrafos en tanto autores visuales sean evaluadas como artísticas. Las opiniones se actualizan, pero siempre la discusión en torno al carácter indicial de la fotografía estará vigente, aún hasta nuestros días.

El traspaso hacia lo que Dubois reconoce como una segunda etapa se dio con la denuncia de la imagen fotográfica como copia exacta de lo real. Por el contrario, comienza a sostenerse que la elaboración de la fotografía es un proceso de interpretación de la realidad, que la transforma. Lejos del estatuto de verdad y autenticidad, se convierte en una presentación perceptualmente codificada, intencional y por lo tanto, cultural e ideológica. En los términos peircianos se constituye como un símbolo.

Lo que se cuestiona, de este modo y en relación con el reinado de lo mimético, es el carácter de documento que tiene la fotografía y se comienza a pensar en la fotografía actuando en el imaginario social como algo que construye y que no solamente refleja (Durand, 2012). Acota Durand (concibiendo, sin aclararlo, a la imagen como dispositivo), que esta postura también demuestra el rol del sujeto en el acto fotográfico, ya que la atención estaba puesta en lo real fotografiado y no en la intención del fotógrafo. Berger enuncia que aquel momento en el que la fotografía se consideraba como el modo más «natural» de remitirse a la realidad fue muy breve y localiza la transformación de esa etapa en los procesos sociales. Dice que la aparente veracidad del medio dio paso a un uso consciente e intencional como instrumento de propaganda y lógicamente fue el nazismo el que aprovechó esa condición, mediante el empleo sistemático de propaganda fotográfica.

Como ya apuntamos en párrafos anteriores, Fontcuberta sostiene en sus publicaciones que hay tres entidades reunidas simultáneamente en el uso de la cámara: lo verdadero, lo verosímil y lo veraz; pero al mismo tiempo, enuncia que desde su surgimiento, la fotografía cumple otras funciones: “transcribe lo real con fidelidad (e)

infunde al fotógrafo una aureola de honestidad (...); estas cualidades no aparecen como opciones imputables al albedrío del operador, sino como imposiciones del procedimiento, como un imperativo ontológico” (Fontcuberta, 2013, p. 122).

Algo más que mera copia: la fotografía como transformación de lo real

*El fotógrafo era tenido por un observador agudo
pero imparcial: un escriba, no un poeta. Pero como
la gente pronto descubrió que nadie retrata lo
mismo de la misma manera, la suposición de que
las cámaras procuran una imagen objetiva e
impersonal cedió ante el hecho de que las
fotografías no solo evidencian lo que hay allí sino
lo que un individuo ve, no son solo un registro sino
una evaluación del mundo.
(Susan Sontag, 2011).*

En su libro *La experiencia fotográfica*, Régis Durand (2012) dice que, por muy diferentes que sean entre sí, en las fotografías late una determinada creencia acerca del mundo. Da por sentado, entonces, el rol interpretativo, subjetivo y enunciativo de la fotografía en relación con la realidad y nos permite al menos considerar que implica una transformación de la misma. Al desplegar su caracterización, habla de la función *diacrítica* (plástica y crítica) y la función *clínica* (la cual se refiere a la capacidad que tiene la fotografía de revelar determinadas zonas secretas, de síntomas variados). La foto nos ubica frente a un fragmento de lo real, pero no solamente de lo real exterior, sino de la realidad más íntima. En este sentido, concluye que tanto artistas como espectadores son testigos de la capacidad del medio de ser el vehículo de un pensamiento complejo o -agregamos nosotros- una forma específica de construir conocimiento.

Al principio, la secularización del mundo capitalista que tuvo lugar durante el siglo XIX transformó, en nombre del Progreso, el juicio de Dios en el juicio de la Historia. La Democracia y la Ciencia se convirtieron en los agentes de este último. Y durante un breve período (...) se consideró que la fotografía

era una ayudante de estos agentes. A este momento histórico le sigue debiendo la fotografía su reputación ética de la Verdad.

(Berger, 2008, p. 74).

A los ya conocidos autores estructuralistas y semióticos como Roland Barthes, Umberto Eco, René Lindekens o el Grupo μ , Dubois agrega otras miradas que también se sublevaron contra el discurso de la mimesis y la aparente transparencia, para levantar la bandera de la imagen fotográfica como un producto profundamente codificado (desde el punto de vista técnico, cultural, sociológico, estético, entre otros). Si bien hay rastros de este pensamiento desligado del realismo absoluto en el siglo XIX, será recién en el siglo XX cuando se desplieguen pensamientos convergentes que transforman estas nociones en tanto paradigmas.

Si nos referimos a las teorías de la percepción, Rudolf Arnheim refutó decididamente a la fotografía como copia mecánica -y por lo tanto neutra- de la naturaleza y se anticipó a otros discursos acaso más radicalizados como los de Jean-Louis Baudry, Hubert Damisch y Pierre Bourdieu. Ellos desmantelaron la idea de la neutralidad de la cámara oscura, argumentando la convencionalidad de la construcción del espacio que en ella se da y que está guiada por los principios renacentistas de la perspectiva². Para Damisch la imagen creada responde a un registro mecánico que parece evidente, pero es profundamente elaborada y de carácter arbitrario. Las visualidades fotográficas según el autor no tienen nada de *dato natural*, sino que son el resultado de una convención en torno a la representación espacial, elaborada previamente al surgimiento de la fotografía y adoptada por esta. En este sentido, las supuestas «aberraciones» del objetivo, son tales en tanto se alejan de esas pautas representacionales propias de la perspectiva renacentista. Por su estructura y ordenamiento del mundo, responde a una elaboración del espacio particularmente familiar.

En este sentido, Pierre Bourdieu va a caracterizar a la fotografía como un *sistema convencional*, es decir, que

(...) expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (...) y los volúmenes y colores mediante degradés del blanco y negro. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo

² En el siguiente capítulo desarrollaremos las particularidades de la construcción del espacio fotográfico.

visible es porque se le asignó (desde el origen) usos sociales considerados como 'realistas' y 'objetivos' (...) Y si (...) se propuso con las apariencias de un 'lenguaje sin código ni sintaxis', en suma de un 'lenguaje natural', ante todo es porque la selección que opera en el mundo visible está totalmente de acuerdo en su lógica con la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento.

(Dubois, 2008, p.39).

Dubois detecta aquí un proceso de *desnaturalización* de la imagen fotográfica. “La caja negra fotográfica no es un agente reproductor neutro, sino una máquina con efectos deliberados. Al igual que la lengua es un asunto de convención e instrumento de análisis e interpretación de lo real” (Dubois, 2008, p. 39). Por su parte y como postura ideológica, el grupo *Cahiers du cinéma* de los años sesenta proclamaron el montaje subjetivo que implicaban las fotos históricas, planteadas de forma extendida como neutrales o mero reflejo de lo acontecido. Alain Bergala, en su texto *El péndulo* habla de fotos históricas estereotipadas, las cuales según él son absolutamente controladas: “Engaño de un consenso universal ficticio, simulacro de una memoria colectiva donde imprimen una imagen destacada del acontecimiento histórico, la del poder que las seleccionó para acallar todas las otras” (Dubois, 2008, p.39). Es importante pensar aquí de qué modo las construcciones teóricas propias de la disciplina se encuentran amalgamadas con los ideales de época y las concepciones que se van moldeando en torno a los procesos históricos y a las maneras de detentar poder.

De la mano de los análisis históricos, se concibe a la fotografía como una posible puesta en escena, regida por el guion adecuado según el caso, lo cual echa luz sobre la dimensión ideológica del dispositivo y las enunciaciones que ellos permiten. Continuaremos trabajando con la idea de simulacro y sus relaciones con el poder cuando reflexionemos sobre las producciones del artista mexicano Gabriel Orozco en el tercer capítulo de esta tesis.

Rosalind Krauss ([1990] 2002) retoma a Bourdieu al referirse a los usos y funciones que se dan en el campo fotográfico y al respecto dice que:

Al conferir a la fotografía un certificado de realismo, la sociedad lo que hace en realidad es confirmarse en la certeza tautológica de que una imagen de la

realidad conforme con su representación de la objetividad es realmente objetiva.

Dadas las funciones sociales reducidas que, a la vez, animan y limitan radicalmente la práctica fotográfica de las clases populares, tanto los temas como la forma de fotografiarlos se transforman en estereotipos.

(Krauss, 2002, p. 221).

Además de estas líneas de deconstrucción ideológica de la imagen fotográfica, Dubois destaca un último grupo que contribuyó a esta etapa de la concepción de lo fotográfico, constituido por la perspectiva antropológica (ya mencionada en la introducción). Quienes componen este pensamiento expresan la noción de que el dispositivo fotográfico está culturalmente codificado y que los usos antropológicos configuran a los mensajes fotográficos, también determinados por la cultura. En este sentido, la fotografía no se impone como una evidencia posible de ser captada universalmente, sino que requiere para su decodificación, del aprendizaje de los códigos de lectura que acompañan su conformación. Al respecto, Dubois cita a Alan Sekulla quien se refiere a una experiencia del antropólogo Melville Herskovits, el cual le enseñó a una aborígena una fotografía de su hijo y para que ella pudiese comprender la representación, el antropólogo debió explicarle las reglas de la codificación.

Definitivamente la fotografía dejó de considerarse como ese espejo neutral de semejanza infalible, transparente e inocente que parecía ser en sus orígenes. En este sentido, al cuestionarse su papel como un vehículo indiscutible de las verdades empíricas, comenzaba a perder el valor de documento exacto que la ciencia le había otorgado. Una deriva de esta postura que niega la transparencia de la fotografía es, según Dubois un movimiento que la misma hace, al desplazarse del anclaje en la realidad hacia un asentamiento en su propio mensaje. Detecta el autor que, a partir del trabajo de codificación ya citado, la fotografía es reveladora -sobre todo en el plano artístico- de una verdad interior.

Si nos referimos particularmente al campo del arte, Sontag dice que, si bien rigió el supuesto de Julia Margaret según el cual la fotografía alcanzó el rango de arte por buscar la belleza, al igual que la pintura, posteriormente se pasó a la idea wildeana de Henry Peach Robinson que de manera sintetizada decía que la fotografía es un arte porque puede mentir. Dubois también se refiere al análisis que Susan Sontag hizo de Diane Arbus, el cual indica que el hacer posar deliberadamente a los retratados

(...) los lleva *por y en el código* a revelar su verdad auténtica. Precisamente a través del artificio, asumido como tal, de la pose, los sujetos alcanzan su realidad intrínseca 'más verdadera que natural' (...) Contra la imagen robada, Arbus juega la imagen convocada y construida.
(Dubois, 2008, p. 41).

Arbus es un ejemplo icónico de estas consideraciones, que tuvieron un terreno especialmente fértil en la práctica del retrato fotográfico en general, la cual descansaba conscientemente en el principio de *verdad interior, revelada por la foto*. Resulta muy interesante retener estas observaciones al llegar en el tercer capítulo al análisis de *Isla dentro de la isla* de Gabriel Orozco, para contemplar la fuerza que posee la verdad auténtica de una imagen construida.

En resumen, la principal dicotomía que plantea esta segunda etapa de Dubois se da entre una realidad aparente (y externa) y la realidad interna, que según el autor -posiblemente influenciado por la lectura del libro de Sontag *Sobre la fotografía*- se remonta al mito platónico de la caverna. Dijimos que, si nos guiamos por los planteos de Peirce, la primera etapa está regida por la noción de *ícono* (representación por semejanza), la segunda le corresponde al concepto de *símbolo* (representación por convención social) y en el tercer caso, vamos a desplegar una última fase regida por el concepto de *index*, es decir de representación por contigüidad física entre el signo y su referente. Curiosamente, en una entrevista, Joan Fontcuberta plantea que la naturaleza del medio está marcada por estos tres aspectos simultáneamente:

(...) podemos comprender su naturaleza de tres maneras:

-ícono: semejanza con el objeto

-índice: Relación de efecto, huella, rastro

-Símbolo: Convención cultural.

Decimos que la naturaleza de la fotografía es variable debido a que adquiere relativamente las características de éstas tres naturalezas del signo.

(Fontcuberta, 2012).

La fotografía como traza de lo real

A diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de su sujeto, sino una verdadera huella de éste. Ninguna pintura o dibujo, por muy naturalista que sea, pertenece a su sujeto de la manera en que lo hace la fotografía.
(John Berger, 2008).

La última etapa indica cierto retorno hacia el referente, pero ya no ligado al original ilusionismo mimético, sino al carácter indicial: hablamos de la *traza de un real*. Según Dubois fue necesario atravesar por la deconstrucción negativa del efecto mimético para poder volver a un discurso que propuso la pregnancia de lo real, pero de otro modo. Las teorías previas (entre ellas principalmente las semio-estructuralistas) habrían sido insumo necesario para el retorno a esta visión del realismo referencial, aunque sin la necesidad del analogismo mimético y despojado de la *angustia del ilusionismo* (Dubois, 2008).

No quiere decir esto que no haya habido previamente algunos acercamientos a estas nociones de traza, sino que es posible recién en este momento, la caracterización de una tendencia dominante y lo que se constituyó realmente como un desplazamiento epistemológico. En esta línea, Rosalind Krauss en *Lo fotográfico* ([1990] 2002) apunta que Nadar destacaba reiteradamente que la entidad central de la fotografía era su operación a través de la impresión, la marca y la huella:

La semiología diría que Nadar define el signo fotográfico como índice, como marca significativa cuya relación con la cosa que representa es el haber sido producido por su referente. (...) Pero Nadar no es semiólogo y aunque estuviese convencido de la naturaleza indicial de la fotografía, de su estatus de huella, las inferencias a las que parece haber llegado son más características de su siglo que del nuestro.
(Krauss, 2002, pp. 25-26).

En torno a este realismo fotográfico, Dubois identificó dos ejes fundamentales: por un lado, uno semiótico (de la mano de Metz, Eco, entre otros) y, por el otro, uno

más bien ideológico (Baudry, los *Cahiers du cinema*, etcétera). Roland Barthes fue en *La cámara lúcida* ([1980] 2005) un representante del grupo semiológico estructuralista, al basar sus propuestas en la pregnancia del referente en la foto. Dijo Barthes:

Llamo 'referente fotográfico' no a la cosa *facultativamente real* a lo que remite una imagen o un signo sino a la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada ante el objetivo, y sin la cual no habría fotografía. La pintura, por su parte, puede fingir la realidad sin haberla visto (...). Contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. (...). El nombre del noema de la Fotografía, pues, será: *esto ha sido*.

(Barthes, 2005, pp. 120-121).

Barthes posee una carrera semiótica que lo ha hecho afirmar que la fotografía está atravesada por todo tipo de códigos. Ya en 1961, en su primer artículo sobre «el mensaje fotográfico» localizó los seis códigos principales de la connotación: trucaje, pose, objeto, fotogenia, estética y sintaxis. Según Dubois, Barthes, sin embargo, cae en la trampa del culto a la *referencia por la referencia*, en el peligro de generalizar o *absolutizar* el principio de transferencia de la realidad. Lo que propone Dubois ante este panorama y para evitar caer en un «círculo peligroso» es relativizar el dominio de la referencia. Recurre, entonces, a algunos autores que revisan la cuestión.

Ya Peirce hacia 1895 hablaba de la conexión física propia del índice, presente en la semejanza dada entre las fotografías instantáneas y los objetos que representan. Según el teórico, en esa obligada correspondencia física radicaba el principio de similitud. Plantea, de este modo, un realismo fotográfico que supera lo mimético, al destacar -más allá del producto icónico acabado- el proceso de producción. Si bien hace hincapié en la mirada semiológica, se separa de los supuestos barthesianos al no centrar su atención en que el objeto *haya estado ahí*, sino que en sus consideraciones sobre el índice analiza verdaderamente la naturaleza de la génesis de la imagen fotográfica y surca el camino para las actuales teorías en el tema.

Por su parte, Aumont, establece que la imagen fotográfica, en su carácter de dispositivo, incluye el tiempo de su referente (hay tiempo encerrado, dice el autor) y

conserva la huella de la acción de la luz³: “La fotografía empieza cuando esta huella se fija más o menos definitivamente, se finaliza con vistas a cierto uso social” (Aumont, 1992, p. 173) y continúa hablando de esta relación entre huella y tiempo al decir que el dispositivo fotográfico transmite al espectador el tiempo del acontecimiento que le dio origen, ese suceso luminoso del que es huella. A su vez, esta restitución que la imagen le hace al público está codificada, es convencional.

Podemos resumir, entonces, que la imagen fotográfica se vuelve inseparable del acto que la funda, en tanto experiencia referencial. El punto de partida está conformado por la naturaleza técnica del procedimiento, que contiene

(...) el principio elemental de la *huella luminosa* regida por las leyes de la física y la química. Ante todo la traza, la marca, el depósito (...) la fotografía se relaciona con esa categoría de 'signos' donde también se encuentra el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que estuvo ahí), el síntoma (de una enfermedad), la huella de pasos, etc. Todos estos signos tienen en común 'ser realmente afectados por su objeto' (Peirce, 2. 248), mantener con él 'una relación de *conexión física*' (3.361). En esto se diferencian radicalmente de los *íconos* (que se definen solamente por una relación de semejanza) y de los *símbolos* (que, como las palabras de la lengua, definen su objeto por una *convención general*).

(Dubois, 2008, p. 49).

De todas formas, para finalizar este apartado, Dubois expresa que el principio de la traza es esencial, pero marca solamente una escala en el conjunto que significa el proceso fotográfico. En efecto, antes (en el momento en torno a la toma, cuando se generan decisiones estéticas, cuando se elige la película, el encuadre el tiempo de exposición y la cámara, etcétera) y después (elecciones tomadas durante el revelado y copiado, la edición, postproducción, etcétera) de ese fenómeno de inscripción «natural» del mundo sobre la superficie sensible, en ambas instancias hay gestos totalmente culturales, codificados, que dependen por completo de voluntades y decisiones humanas. Entonces,

³ La cuestión temporal será brevemente referenciada al dedicarnos al espacio fotográfico en el capítulo siguiente.

(...) únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, la foto puede ser considerada como un mero acto-traza (un 'mensaje sin código'). Es ahí, pero solamente ahí, donde el hombre no interviene ni puede intervenir, so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Allí hay una fisura, un instante de olvido de los códigos, un index casi puro. Por cierto, ese instante no habrá durado más que una fracción de segundo, e inmediatamente será tomado y recuperado por los códigos, que ya no lo soltarán (...); pero al mismo tiempo, ese instante de 'pura indicialidad', porque es constitutivo, no dejará de acarrear consecuencias teóricas. (Dubois, 2008, p. 50).

Una vez terminada la tipificación en etapas, Dubois comienza a repasar aquellos conceptos que alimentan su noción acerca del acto fotográfico. El concepto de *imagen-acto* que propone, recoge el guante de Denis Roche, quien en su texto *Entrée des machines* nos invita a trascender los estudios de la fotografía centrados en la imitación de la naturaleza, derivado, a su vez de la comparación con la pintura. Roche dice que es preciso “(...) ir a meter la nariz, ver más de cerca, en el momento en que se realiza la acción y no en el producto de tal acción.” (Dubois, 2008, p. 53). La idea de *imagen-acto* rechaza la división entre el producto y el proceso. Apuesta a dejar de lado la concepción de la fotografía por fuera de su acto constitutivo. Ya veremos en el próximo capítulo, de qué modo esto influye en la formulación del espacio-tiempo.

Dubois reflexiona sobre *lo fotográfico*, no en un sentido estético-poético, semiótico o histórico, sino epistémico, según él en tanto categoría de pensamiento, absolutamente singular y que da paso a una relación específica con los signos, el tiempo, el espacio, lo real, el sujeto, con el ser y el hacer. Estas nociones de Dubois son fundamentales para la articulación de esta tesis. La trascendencia de los materiales y principios químicos propios de la fotografía nos permiten fortalecer y seguir ampliando la noción de fotografía expandida que aquí nos ocupa. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, si bien los conceptos del autor fundan y reúnen categorías fundamentales para la definición de lo fotográfico, Dubois hace una tipificación de la fotografía analógica, que no puede adaptarse sin transformaciones a lo que hoy, post-digitalización, puede ser concebido como *lo fotográfico*.

Así se entiende una definición de la imagen fotográfica que él mismo reconoce como mínima, pero con la que comienza a definir la cuestión: “(...) traza fijada sobre un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de haluro de plata, de una variación

de luz emitida o reflejada por fuentes situadas a distancia en un espacio de tres dimensiones.” (Dubois, 2008, p. 55). En la cita, retoma a Barthes y en esa decisión ya está priorizando la naturaleza química del proceso de elaboración de la imagen. Una definición ontológica como la que prevalece, entre otras cosas, derriba la idea de que los pintores inventaron la fotografía, con la cámara oscura y las posibilidades de encuadre y perspectiva albertiana. Considerar que es más importante la noción de *índex* y del esto-fue que las construcciones espaciales habilitadas es una decisión teórica fundamental que no compartimos como criterio en esta tesis.

Como ya se sugirió, la relación existencial propia del *índex* es lo que lo distingue de otras categorías de signos y, sobre todo del *ícono*, el cual, por ejemplo, no requiere de la existencia física del referente. En el caso del *ícono*, la conexión con el objeto está regida por la *semejanza*, mientras que la relación entre los signos indiciales con su referente es de tipo *física*, lo cual, según los postulados de Peirce, implica una vinculación del orden de la *singularidad*, de la *certificación* y de la *designación*. En primer lugar, aclara que la traza sólo puede ser singular, ya que remite a un solo referente que le pertenece y que la causó y que nunca podrá repetirse existencialmente. Esta unicidad del referente es la que desencadena la singularidad de la indicialidad de la fotografía y es posible gracias a la extensión metonímica que permite una lógica de contigüidad.

En cuanto al principio de certificación, podemos decir que -en línea con lo planteado en el párrafo anterior- al encontrarse frente a una fotografía entendemos que remite al objeto del que procede; entonces la fotografía testimonia, certifica, ratifica eso que pasó, por su entidad de evidencia. Este concepto se alinea necesariamente con el *esto-ha-sido* de Barthes y permitió instaurar el carácter irrefutable del *índex* y a la fotografía como un certificado de presencia. En palabras de Krauss, la fotografía es el arte del *índex*.

Por último, también el principio de certificación se refiere al carácter que tiene el *índex* (y, Dubois agrega el *punctum* barthesiano), de señalar con el dedo. No afirma nada, sino que dice: allí. No solo certifica, sino que designa. Esa designación, sin embargo, no aparece involucrada explícitamente en la escena fotográfica, en lo representado en la imagen, sino que es una designación más esencial del orden de lo ontológico. Dubois va a decir que es una designación constitutiva de lo fotográfico en sí mismo y por eso es que nos interesa en la definición que necesita esta tesis como marco teórico. El símbolo, mientras tanto, remite al objeto a partir de una *convención*

establecida y universal, corrientemente dada por asociaciones de ideas, que Peirce llama leyes. Para el semiótico, entonces, ícono y símbolo son signos «mentales» y «generales», mientras que el *índex* siempre será «físico» y «particular», es decir que está «unido» a las cosas. Los procedimientos recurrentes que desplegamos en el análisis de las obras de Gabriel Orozco poetizan sobre el vínculo entre todas estas entidades conceptuales de la ontología de la fotografía.

Hacia 1895, los planteos de Peirce que exaltaban la naturaleza indicial de la fotografía fueron fundacionales, ya que rompían con lo dicho hasta el momento. Trascender el principio de semejanza entre la imagen y su referente y priorizar no sólo el mensaje sino el modo de producción propio del signo fue lo realmente revolucionario. Dubois dice que fue con Peirce con quien se comenzó a considerar que no es posible definir al signo fotográfico separado de sus «circunstancias». Barthes con el *punctum* y su *eso-fue*, Denis Roche con su *imagen-acto* y André Bazin con la valoración de la génesis de la fotografía por encima del resultado son, entre otros, herederos de ese puntapié inicial que dio Peirce, que destaca el proceso del hecho fotográfico. Es un hito fundamental que transforma la posición epistemológica y que según Dubois (2008) es la novedad teórica de la relación moderna con la fotografía. Con esta renovada concepción no sólo se estaba contemplando el momento de constitución de la imagen, sino que, por derivación, la relación de la imagen con su situación referencial, lo cual incluía, novedosamente el momento de la recepción y el gesto de la mirada sobre el signo, que se constituía como un momento de re-toma. Para cada imagen comienza a ser trascendente un campo de referencialidad ampliado y se está configurando una noción compleja y expandida de la imagen como lo que Jaques Aumont va a denominar años después *dispositivo*.

Ahora bien, la fotografía como huella luminosa implica en su concepción otro importante principio renovador: para que exista la fotografía no es indispensable la presencia de la cámara fotográfica. El dispositivo óptico de captación de la imagen solo interviene de forma secundaria, mientras que la condición fundamental y fundacional se refiere al dispositivo químico, sensibilización, revelado y fijado. Esto deriva en una posible segunda afirmación ontológica y es que la imagen que se genera ante las condiciones mínimas de traza de un real no cumple a priori con el principio de mimesis, no se engendra necesariamente a semejanza del objeto del cual es traza o vestigio. Según Dubois (2008) son leyes físicas las que determinan las características de la relación entre los objetos y los efectos sobre el soporte fotográfico. Este vínculo puede

desembocar en un efecto correspondiente a la representación mimética, pero no es una ley dada de entrada como tal. En conclusión, la foto-huella no determina, obligatoriamente la idea de semejanza. En el último capítulo de esta tesis retomaremos la noción de huella sin cámara, poetizada en las piezas de Zina Katz.

Al respecto, Aumont (1992) indica que en la historia de la fotografía hubo dos direcciones: la de Niepce-Daguerre, es decir la de la fotografía propiamente dicha, que fijaba la información lumínica para reproducir las apariencias y por otro lado la de Fox Talbot con sus *photogenic drawings*, que trabajaba con la huella foto-génica de objetos interpuestos entre la luz y un fondo fotosensible. Como parte de este último grupo, las rayografías de Man Ray o los fotogramas de László Moholy-Nagy, ya hoy convertidos en géneros dentro de la fotografía, son un claro ejemplo de estas derivas no miméticas. Este tipo de producciones se basan en *trazas fantasmales* (Dubois, 2008) y proponen un juego que claramente no persigue la mimesis realista que parecía inherente a la fotografía, sino que lleva al extremo la noción de huella lumínica, en este caso por contacto. La expresión de Moholy Nagy que dice que fotografiar es estructurar con luz da cuenta del punto de partida necesario de la información lumínica y algún soporte que la reciba, pero no se adapta a las pautas de representación hasta el momento conferidas al medio. En palabras de Rosalind Krauss ([1990] 2002), el fotograma expresa la ontología de la fotografía: el resultado de una huella lumínica física, transferida sobre una superficie sensible.

A partir de lo dicho en el párrafo anterior, considerar al fotograma como el principio de la fotografía implica pensar que lo fotográfico puede definirse como una génesis por metonimia. Esta definición, que pivotea entre lo estrictamente técnico y lo semiótico poco puede explicarnos de la construcción metafórica de una experiencia estética. Por lo tanto, es interés de este escrito conocer estos preceptos, pero sin ser tenidos en cuenta como normas fundamentales, sino como categorías a relativizar, buscando sus límites. Todas estas son nociones absolutamente respetables y necesarias para el devenir ontológico, principalmente si contemplamos los contextos, pero en la actualidad requieren una profunda revisión, sobre todo si pensamos en la expansión de lo fotográfico. La foto como emanación del referente es el principio rector en esta serie de preceptos semióticos.

Es preciso, sin embargo, al menos marcar, algunos aspectos que serán desglosados a lo largo de esta tesis y que toman distancia de los supuestos básicos del autor. En primer lugar, no todo lo que aparece en lo fotográfico considerado de

manera expandida es el resultado de una traza. Sabemos que en la fotografía digital no rige como ley el *esto-ha-sido*, ya que la fijación de las imágenes ya no se da únicamente con la reacción de los haluros de plata ante la información lumínica, sino que también puede intervenir un soporte digital y en instancias de postproducción se pueden crear y combinar formas que no existían en esa «realidad» exterior fotografiada. Ya veremos de qué modo esa posibilidad de inventar representaciones *ex-nihilo* afecta la noción de realidad que garantizaba la fotografía en sus primeras décadas.

Revisando la noción de *index*, Dubois relativiza el dominio de la referencia, vinculada a la mimesis y concluye aclarando que para que la referencialidad no actúe como un obstáculo epistemológico, hay que entender a la huella natural actuando únicamente durante la fracción de segundo en que se produce la transferencia luminosa. En ese instante puede plantearse a la fotografía como un *mensaje sin código* (Barthes), ese momento de relación entre la luz que emanan los objetos y la huella dejada sobre la película, en el que el hombre no puede intervenir. Sin embargo, trascendido ese instante de exposición del acto fotográfico, como ya lo sugerimos, todo lo demás está inscripto en una serie de códigos complejos. De hecho, la noción de *mensaje sin código* que plateó Barthes en *Retórica de la imagen*, en 1964, luego en *Lo obvio y lo obtuso* -editado en 1982- es revisada como la primera etapa (acaso informativa) de un proceso de tres niveles en el cual el segundo es simbólico y le corresponde la categoría de sentido «obvio» y el tercero es el «obtuso», por cierto más huidizo e incomprensible.

Ahora bien, ¿el *index* fotográfico se diferencia del resto de las formas de signos indiciarios? Según Dubois la fotografía construye una verdadera e irreductible categoría epistémica, una forma de representación inédita, pero fundamentalmente inaugura un pensamiento que nos sumerge en una original relación con los signos en general, así como también, con el espacio, el tiempo, lo real, el ser, el hacer, etcétera. En un enfoque que abarca más allá del ámbito de la Estética, Susan Sontag se refirió a los usos, sosteniendo que la fotografía nos enseñó un nuevo código visual y así alteró y amplió las nociones de lo que valía la pena mirar y de lo que se tenía derecho a observar. La fotografía, decía la autora, propuso una nueva gramática y, sobre todo, una ética de la visión. En un apartado del libro *Sobre la fotografía*, Sontag hace una analogía con la caverna de Platón y señala que

(...) son muchas más las imágenes del entorno que reclaman nuestra atención. El inventario comenzó en 1839 y desde entonces se ha fotografiado casi todo, o eso parece. Esta misma avidez de la mirada fotográfica cambia las condiciones del confinamiento de la caverna, nuestro mundo.

(Sontag, 2011, p. 13).

En otro capítulo del mismo libro, la autora retoma los comienzos y compara los primeros momentos, en los cuales era valorado por su capacidad para «verter fielmente la realidad», al mismo tiempo que era despreciado por esa condición de exactitud, para finalmente ser configurado como un proveedor del «valor de las apariencias». A continuación y trascendiendo el ámbito del arte, dice que las fotografías en vez de limitarse a registrar la realidad, se “...han vuelto norma de la apariencia que las cosas nos presentan, alterando por lo tanto nuestra misma idea de realidad y de realismo”. (Sontag, 2011, p. 91).

Emana de esto la indudable relación con la tesis de Benjamin que invitaba a trascender la consideración de la fotografía como arte y afirmar, entonces, al arte como fotografía. Según el autor alemán -ya indiscutiblemente superada la puja del nuevo medio por entrar en el terreno de las artes- fue tal la revolución que éste introdujo en cuanto a la manera de pensar al arte, la representación, lo real, etcétera, que transformó al mismo en su totalidad. Al respecto, Dubois titulará uno de sus ensayos con la pregunta ¿El arte es (se ha vuelto) fotográfico? Fontcuberta -en una cita que podemos lanzar como posible respuesta- aclara que la fotografía

(...) nació como consecuencia de una determinada cultura visual a la que ella misma contribuyó a fortalecer e imponer (...) Podríamos convenir por tanto que todos los productos de esta cultura fotográfica son «fotográficos», son facetas, a veces complementarias y a veces contradictorias, de lo que antaño llamábamos tranquilamente «fotografía», es decir, un dispositivo encargado de poner orden y dar sentido a nuestra experiencia visual.

(Fontcuberta, 2015, pp. 103-104).

Benjamin inaugura esa inversión en la pregunta que retrataba la superación en la inicial aspiración de la fotografía por entrar al terreno de las artes. Al respecto,

Sontag va a decir que la naturalización de la fotografía como arte es el resultado de una secularización victoriosa, emprendida por el gusto de la modernidad, que pugnaba por una noción más abierta del arte. El joven medio, a diferencia de la pintura, ofreció un terreno mucho más adecuado para este esfuerzo. Asimismo, Sontag profundizó la propuesta de Benjamin al detectar que la mayoría de las experiencias estéticas han sido y continúan siendo dadas a conocer mediante copias fotográficas, por lo que la fotografía ha transformado decisivamente la tradición de las Bellas Artes, así como las normas de gusto tradicionales, y hasta la idea misma de obra de arte (cada vez más volcada a su facultad de ser reproducida).

Sumergiéndonos más en este análisis, retomaremos las afirmaciones de Sontag que, luego de expresar lo descrito en párrafos anteriores, proclamaba:

Aunque la fotografía genera obras que pueden considerarse arte -precisa de subjetividad, puede mentir, ofrece placer estético-, la fotografía no es en absoluto una disciplina artística. Como el lenguaje, es un medio con el cual se hacen obras de arte (entre otras cosas). (...) La fotografía, sin ser un género de arte propiamente, tiene la capacidad peculiar de transformar todos sus temas en obras de arte. Más importante que la cuestión de si la fotografía es o no es arte es el hecho de que la fotografía pregona (y crea) nuevas ambiciones para las artes.

(Sontag, 2011, pp. 146-147).

Retomaremos las propuestas de Sontag en este sentido durante el análisis de las obras de Gabriel Orozco y de Zina Katz. Alineado con esta tesis, Fontcuberta (2015) enuncia que en el contexto de la cultura de los media, la verdad y la falsedad son conceptos que se han invalidado, ya que todo es verdadero y falso a la vez. La fotografía convertida en ética de la visión -dice el autor- impone nuevos protocolos de vínculos con las imágenes y los sistemas de transmisión del conocimiento, lo cual reposiciona las funciones sociales de las tecnologías, al mismo tiempo que redefine la noción misma de lo real. La tecnología se instala como mecanismo ortopédico de la consciencia, que hace de toda foto una evidencia.

Ahora bien, volviendo al ámbito estético ¿cuáles fueron las circunstancias que trazaron ese proceso? En primera instancia distinguimos que ciertas lógicas de la fotografía (formales, conceptuales, perceptuales, ideológicas, epistemológicas, etcétera) fueron impregnando a las producciones coetáneas. Dubois se interesa, en

esta línea, no por los fotógrafos «que hacen arte», sino por los artistas que «trabajan fotográficamente» en otras áreas y apunta cuatro hitos históricos que van en ese sentido.

De una manera muy interesante invierte la voluntad de la mayoría de los autores en torno al Pictorialismo, diciendo que fue este (delimitado entre 1890 y 1914) el que, paradójicamente marca el punto culminante del deseo del medio por «hacerse pintura», dejando en evidencia su imposibilidad teórica y práctica de concretarlo. Luego, se refiere a Marcel Duchamp quien al abandonar el considerado «arte retiniano» se reconocía en una concepción del arte fundada en la lógica de la experiencia, la puesta en situación, el sujeto y la implicación referencial.

La obra de Duchamp en general y la fotografía como disciplina comparten el hecho fundamental de funcionar no tanto como imagen mimética, analógica,

(...) sino ante todo como simple huella de una presencia, como marca, señal, síntoma, como traza física de un estar-ahí (o de un haber-estado-ahí): una huella que no extrae su sentido de sí misma sino realmente y ante todo de la relación existencial -y a menudo opaca- que la une a lo que la provocó.

(Dubois, 2008, p. 229).

Duchamp, continúa diciendo el autor, si bien nunca fue fotógrafo, constituyó todo su corpus con piezas conceptualmente fotográficas, es decir, regidas por la lógica del índice, del acto y de la huella, que liga al signo con su referente de manera física antes de ser mimético. Lo que reafirma Duchamp es la idea según la cual el arte se pliega a las condiciones epistémicas de la fotografía.

Luego Dubois incorpora como un tercer hito en esta propuesta a los suprematistas, entre los que se encuentran El Lissitzky, Kasimir Malevich, entre otros. Lo que destaca el autor es que, por debajo de esa superficie abstracta y la apuesta al despojo de la mimesis, hay una referencialidad directa a la fotografía aérea. Paradójicamente, la fotografía, siempre ligada a «lo real», sin embargo, influyó al movimiento con las nuevas percepciones que inauguró, y su representación de un «nuevo espacio». Tanto las fotografías tomadas desde el aire como hacia el cielo lo que habilitan es una pérdida de la referencia espacial, es decir, que burlan esos indicios de derecho y revés, arriba y abajo. Mediante el encuadre, se logran organizaciones espaciales apenas identificables, sin referencias de profundidad ni líneas de horizonte que organicen. Espacios geometrizados, «abstractizados»,

convertidos en texturas y formas sintéticas. Textura, color y forma se vuelven los componentes destacados en este tipo de tomas.

«Espacio nuevo», «irracional», «flotante», «giratorio» consideraciones espaciales que se alejaban de la perspectiva monocular clásica, que proponían una nueva relación entre el sujeto y el mundo y que fueron, en palabras de Malevich, los elementos de base de su movimiento. Proponiendo una organización que dista de la representación tradicional, estas imágenes están regidas por una estructura ortogonal y rigurosa que, como apunta Dubois, puede ser mirada por todos lados y siempre es coherente. Nos enfrenta a una realidad trastornada, que estimula la interpretación y revienta la burbuja que parece regir a la fotografía de relación directa con lo real. Y en esta deriva del vínculo entre el sujeto y el mundo y de la creación con la percepción, llega a Jackson Pollock y su postura corporal respecto del lienzo al desplegar la técnica del *dripping*. Persiste, según Dubois En el horizonte de estas prácticas «abstractas», cierta idea de la abolición o la superación del hombre «terrestre» y de sus (pobres y pesados) límites.

Por otra parte, las rayografías, solarizaciones, *frottages*, entre otras técnicas desarrolladas por el dadaísmo y el surrealismo construyen sus cimientos en la idea de traza (índex). También estas vanguardias ponen en práctica el asociacionismo a través de técnicas como el *collage*, el fotomontaje y el ensamblaje, ya destacadas en la introducción a través de las palabras de Dominique Baqué. En este caso, existe una huella física de la presencia, concibiendo a la fotografía ya como una materia prima verdadera, un dato icónico bruto (Dubois, 2008), que puede ser manipulado como cualquier otro material. De este último grupo se destaca Robert Rauschenberg, quien mediante la superposición exaltó la capacidad del ensamble del fotomontaje para generar sentidos nuevos a partir de combinar segmentos originalmente aislados. Dice Dubois:

(en los ensamblajes del artista) las fotografías tienen una suerte de doble naturaleza: primero no son más que un objeto entre nosotros, un material constitutivo, de la misma manera que los cartones de embalaje (...) pero al mismo tiempo, porque son fotografías, y se transparentan a través de filtrajes diversos, expresan en cierto modo el alma simbólica de las construcciones de Rauschenberg. Son como *espectros*, fantasmas de la representación. Hacen el papel de *palimpsestos*. Son *pieles* de Norteamérica. (...) es que aquí la foto es a la vez un *objeto*, un soporte

material, concreto y como tal literalmente devorado, incorporado por y en la obra pintada, pero también una *metáfora* de ésta, y de su proceso de constitución.

(Dubois, 2008, p. 243)

Existen otras posibles lecturas en esta relación entre el Pop y la fotografía, como la apuesta de ambos a la noción de reproducción; en este sentido Dubois afirma que la relación no es solamente estética ni utilitaria, sino ontológica. Concluye en que la fotografía expresa la filosofía de este movimiento artístico.

Por otro lado, también refiere al uso de la fotografía que hizo el hiperrealismo como parte del proceso constitutivo de la representación y también se dedica a Yves Klein, los «Nuevos realistas» y al Arte de acción. Klein exalta en sus diversas producciones la lógica representativa del acto y de la huella, es decir, del *índex*. En cuanto a la Nueva Figuración, ella se vale de la noción de huella, vestigio, contacto, transferencia, entre otras técnicas que utilizan a la fotografía como un instrumento técnico y simbólico, un pretexto o disparador. También en muchos casos la fotografía fue tan incorporada al trabajo final que solo se la reconoce como una pieza fundamental del proceso.

Al hablar del Arte Conceptual, del Land Art, del Body Art y del Arte de Acción, describe las particularidades de cada situación. En resumen, todas se fundan en la lógica del *índex*, como una base que vuelve imposible la comprensión del producto sin la inscripción, también, del proceso del cual es resultado. No obstante, cada una de esas prácticas utiliza a la fotografía de diferentes modos: como una pieza más en el juego con la noción de representación (véase una y tres sillas, de Joseph Kossuth), como medio de archivamiento o soporte documental. Como deriva de esta última relación, destaca aquellas acciones que comenzaron a pensarse por y para el registro que luego las diera a conocer.

Por último, Dubois se refiere a lo que él mismo denomina foto-instalación y escultura fotográfica, las cuales no se clausuran en la imagen propiamente dicha, sino que culminan su sentido en el montaje, es decir en la relación de éstas con el espacio, el tiempo y el espectador. Considera a la fotografía no sólo como una imagen, sino también como un *objeto*. Cuando se olvida esta condición, se está descartando todo lo que hace a su enunciación concreta al momento de la contemplación.

Al igual que en esta tesis, con este ensayo en particular en el que problematiza las variables y escurridizas relaciones entre fotografía y Arte contemporáneo, Dubois estira la noción de lo fotográfico haciendo ingresar condiciones epistémicas fundamentales que permiten reconocer ciertas obras -en mayor o menor medida- como fotográficas, aunque su materialidad, formato y realización no se correspondan con lo que “se espera” para la disciplina. Ahí radica la importancia que este autor tiene para este escrito.

Para terminar, dejando abierto el paso desde la relatividad de la relación de la fotografía con «lo real» hacia la construcción del espacio fotográfico, citaremos a Fontcuberta quien, sosteniendo que toda fotografía es pura invención ficcional, nos dice:

Creer que la fotografía testimonia alguna cosa implica, en primer lugar, precisamente eso, creer, tener fe. Porque no hay ningún indicio racional convincente que garantice que la fotografía, por su propia naturaleza, tenga más valor como recordatorio que el lazo hecho en un dedo o la reliquia.
(Fontcuberta, 2015, p. 49).

D

0

S

EL ESPACIO-TIEMPO EN FOTOGRAFÍA Y EL ENCUADRE COMO UNO DE SUS AGENTES CONFIGURADORES

En toda su amplitud, tal es la cadena de articulaciones espaciales que constituye la imagen-acto fotográfica: hace jugar una en la otra a cuatro categorías de espacios (referencial, representado, de representación, topológico), donde los dos del medio forman de manera conjunta el espacio fotográfico propiamente dicho, y los dos extremos se unen por su naturaleza en su principio de exterioridad respecto de la propia imagen.

(Philippe Dubois, 2008).

Tal como se desprende de la frase con la que iniciamos este apartado, el espacio fotográfico reviste una complejidad de componentes y de modos de concebirlo, que intentaremos desentrañar. En primer lugar, debemos aclarar que existen dos maneras (o más) de hablar de esa entidad: en términos representacionales, propios de la obra en sí o en relación con el referente y con la situación de la toma (en línea con la idea de la imagen-acto). Ambas posturas revelan varios asuntos, pero fundamentalmente nos enseñan adónde ponen el foco las diversas corrientes de pensamiento. Lo que nos proponemos hacer aquí es diferenciar esas elaboraciones que se dan por un lado con respecto al espacio referencial o topológico y por otro, en torno al espacio ficcional, inaugurado por las fotografías, en tanto experiencias estéticas. En este sentido, si bien no será extensamente desarrollada, nos adentraremos en la cuestión temporal cuando ella se derive de las programaciones de la construcción espacial.

Esta división en los enfoques se hizo indispensable a medida que fuimos revisando la teoría al respecto, fundamentalmente porque la mirada dominante no se refiere al espacio constituido al inaugurarse la imagen, sino que corrientemente se encuentra detenida en el acto que la engendra y, por derivación, con una dependencia directa respecto del mundo exterior. Al mismo tiempo, en muchos casos ambas concepciones se mezclan de manera confusa y esa circunstancia nos demuestra el dominio que ha tenido pero que aún sigue teniendo el principio indicial del medio. Si bien es importante revisar los postulados en ese sentido porque constituyen una parte

del tema, precisamos también recurrir a otras miradas que trascienden la pertenencia disciplinar y que nos permitan abordar en los posteriores análisis, la cuestión espacial. Es decir que claramente por lo general el espacio fotográfico se construye a partir de la situación de la toma y en muchos casos existen rasgos de referencialidad. Sin embargo -y sobre todo en plena era digital- no podemos depositar toda la responsabilidad en esa condición, sino que resulta necesario y adecuado desentrañar la complejidad del espacio que en cada visualidad se construye.

Refiriéndose al espacio fotográfico y por cierto muy cercano a la noción de dispositivo, Philippe Dubois desagrega tres aspectos que lo componen, acercándonos a esa mirada renovadora que buscamos:

- la relación con el espacio referencial de la producción al momento de la toma;
- el encuadre y la propia composición interna;
- la relación con el espacio topológico del que mira, o el fuera de campo de la situación espectral.

Vinculando la temática del capítulo anterior con la que aquí nos convoca, también Dubois explicita que la distancia interna, inherente al dispositivo fotográfico, en efecto funciona tanto en el espacio como en el tiempo. En el espacio (entre el aquí y el allá) porque en tanto signo, se separa espacialmente de lo que representa y en el tiempo (entre el ahora y el entonces), ya que remite a una realidad no solo exterior, sino *anterior*. El siguiente párrafo resume estos asuntos:

(...) por certificadora que fuese -porque sabemos que lo que muestra necesariamente existió-, la foto, precisamente porque es diferida, hendida, agujereada, no deja por ello de ser una imagen fluctuante: fluctúa sobre la certidumbre (...). El principio de distancia espacio-temporal propia del hecho fotográfico, pues, hace un contrapunto con el principio indiciario de la proximidad física. Allí donde el índice venía a marcar un efecto de certeza, de plenitud, de convergencia, el principio de distancia viene a marcar un efecto de conmoción, de defasaje.

(Dubois, 2008, p. 89).

Podemos observar de qué modo, si bien Dubois habla de la incertidumbre de una imagen agujereada, es decir, poética, distanciada, no se desprende completamente de la definición espacial como una derivación directa del índice, es

decir, de la relación con el mundo como modelo. Resulta imprescindible, entonces, comenzar a trazar nuestra propia manera de concebir el tema.

Tomemos como ejemplo de esta diferenciación a la obra *Picasso*, de la artista argentina Liliana Porter.



Figura 1. *Picasso*. (1973). Fotograbado. Liliana Porter.

En primera instancia, desde una descripción técnica, coincide con la mayoría de los trabajos de la artista en esa época: es un fotograbado. Así que, si bien tiene una apariencia que podría confundirnos, no es precisamente una fotografía. La figura 1,

además, es parte de una serie de diálogos que Porter estableció con obras de arte consagradas, que según ella, no son estrictamente apropiaciones. Lo que hizo la artista fue elegir una reproducción de un aguafuerte de Pablo Picasso de la serie *Suite Vollard*, colocar la punta de un dedo por delante, tomar una fotografía y con la imagen resultante generar una matriz gráfica para poder hacer una tirada de 50 estampas. La particularidad del detalle anatómico que aparece por el lado derecho es que está intervenido de manera tal que, por coincidir con la «buena forma y destino común»⁴ de la visualidad del fondo, se lee como una continuidad. Mediante esa simple intervención, inaugura una cantidad extensa de aproximaciones a la ontología de la imagen fotográfica en general y en particular a las categorías de tiempo y espacio estudiadas en este capítulo.

Por un lado detengámonos en una de las consideraciones respecto del espacio relatadas anteriormente. Es indudable que Porter reproduce un grabado de Picasso. Para la imagen final utiliza un encuadre -es decir un límite- que se corresponde con el original. Si bien a posteriori se elaboró con la fotografía una matriz de grabado, si nos centramos, desde una de las perspectivas que venimos planteando, en lo estrictamente fotográfico que forjó la toma, ésta aparenta erguirse como una tajada de espacio-tiempo (Aumont), como la captura de un instante y de una fracción de mundo, ambos extraídos de una realidad más amplia.

Definitivamente el momento de la toma está jugando un papel importante, entre otras cosas, porque registra una acción única, que tuvo lugar en ese momento y que solamente se percibe de ese modo desde el punto de vista elegido. Sin embargo ¿qué aspectos oculta esta manera de encarar las particularidades del espacio-tiempo en las experiencias estéticas y en esta obra como parte de ese conjunto? ¿Qué preguntas inaugura la pieza de Porter y qué enfoques sugiere, en torno a los modos de concebir la espacialidad de una ficción?.

Inés Katzenstein en el catálogo de la exposición *Liliana Porter. Fotografía y ficción* (2003) nos ayuda a responder varias preguntas al respecto. En primer lugar, indica que “la artista hace como si la diferencia entre la representación y realidad colapsara, como si el universo de lo representado pudiera vincularse con el universo de lo real sin fricciones” (Katzenstein, 2003, p. 25). Entonces, esa particular propuesta en torno al espacio construido en la «escena» se configura como un desafiante guiño a la idea de reproducción como simulacro.

⁴ En términos de la teoría de la Gestalt.

Si nos centramos en el tiempo fotográfico considerado como un instante decisivo, esta imagen resulta fija, de un tiempo capturado, de un segundo único. Esa certeza del *esto-ha-sido*, sin embargo, poco nos dice del juego simbólico que la experiencia estética estimula. Es decir que la potencia de la ficción que crea Porter, justamente consiste en superponer instancias representativas o *capas de reproductividad* (Katzenstein, 2003) y por lo tanto, en apilar, tiempos y espacios. Desde el grabado explora una construcción poética que tiene tres sustratos: el grabado de Picasso, la fotografía de su acción y la realización de una fotograbado con esa toma. Interpela a la historia «metiendo el dedo» en ella, exhibiendo la posibilidad que contienen las reproducciones de las obras maestras de ser objetos del mundo, como lo es un juguete o un clavo metálico⁵.

Además, al sobreponer ese detalle figurativo de una mano, enfrenta sistemas de representación estéticos. Es notorio el contraste que se exalta al comparar ambos códigos y, entonces, entre otras cosas, ese encuentro nos demuestra el teatro de la ficción y las posibilidades de la irrealidad poética, sea cual fuere su forma y material. El mexicano Gerardo Suter será mencionado en su rol como fotógrafo e integrante del Taller de la Luz en el próximo capítulo; por ahora, resulta preciso retomar su tesis doctoral publicada en el año 2010 y que estuvo destinada, entre otras cosas, al estudio del concepto de imagen expandida. Si bien refiere a la imagen en general es evidente su interés por la foto; sin embargo, en comparación con nuestro enfoque, su planteo retoma las ideas de Gene Youngblood en torno al cine expandido y ya en la introducción aclaramos nuestra voluntad de deslindar el debate del ámbito audiovisual. No obstante, algunas de sus observaciones sobre el fotomontaje resultan sumamente adecuadas aquí para el devenir de nuestro análisis.

Aunque refiriéndose al cine de Eisenstein, su planteo puede ser trasplantado al estudio del caso de Porter y, al mismo tiempo, emparentado con las afirmaciones que venimos haciendo. Al respecto, Suter habla de una interconexión entre lenguajes diversos, a partir de la cual “ (...) las estructuras narrativas particulares de cada uno de los lenguajes se desintegran y se crea una nueva estructura que permite trazar flujos narrativos interconectando lenguajes diferentes” (Suter, 2010, p. 143). Es decir que con las convivencias de códigos representativos diversos (o lenguajes en palabras de Suter) accedemos a sentidos superadores, que nos demuestran que en cuanto a las discusiones inauguradas por las imágenes, el todo es más que la suma de las partes.

⁵ Estos son objetos recurrentes en su repertorio de formas-motivos.

Porter no solo superpone visualidades, sino que, además nos convida a una situación espacial que hasta el momento no teníamos. Al señalarla, la imagen de las dos figuras humanas se “transformó, por voluntad exploratoria de la artista, en un espacio profundo en el cual 'entrar'” (Katzenstein, 2003, p. 23). Nos demuestra la bidimensionalidad de la pieza del artista malagueño y -por derivación de la referencia con la proporción humana- nos anuncia una cierta escala. Podemos decir, además, que a partir de la relación entre dos formas de figuratividad, Porter nos enseña algo que está delante y algo ubicado por detrás. Una segregación de planos que le fueron añadidos al grabado original y en ese vínculo entre una parte y la otra, no solo nos está referenciando una nueva espacialidad que no le pertenecía, sino que paralelamente se está refiriendo a algo que aconteció primero y algo que aconteció después, en el plano de lo ficcional. Es decir que a pesar de ser una imagen fija, nos demuestra tiempos diversos de elaboración y no puede leerse únicamente como estática.

Es fija en términos de objeto de la realidad que ocupa un espacio, porque no se mueve. Sin embargo, necesitó de un tiempo superpuesto en su instancia de producción y la representación inaugurada está basada en ese paradójico encuentro: ahí se aloja su sentido más profundo. O, como lo dice Katzenstein (2003) refiriéndose a otra obra de la artista, incluye la *ilusión de una dimensión temporal*, en la cual las cosas ocurrieron de manera consecutiva. Entonces, analizarlo únicamente como un instante capturado, cortado o extraído de la realidad, poco nos dice del juego simbólico que instaura Porter valiéndose de los trucos de lo poético.

Al desentrañar las características de la expansión de la imagen, Suter propone tres modalidades, de las cuales aquí retomaremos la primera, que se refiere al choque de una imagen con otra, pero así también de una visualidad con palabras o con sonidos. Vincula la idea de expansión con la de colisión entre partes y, además, lo que el autor aporta a esta modalidad es la importancia otorgada al intersticio o intervalo entre ellas, como un lugar de parpadeo, donde se condensan sentidos.

En un collage o sobre imposición de imágenes fotográficas se da una sobre imposición de tiempos en un mismo espacio, el del objeto fotográfico. Un espacio-tiempo sobrepuesto a otro espacio-tiempo define un espacio esencialmente temporal entre ambos momentos.
(Suter, 2010, p. 129).

Pensando de este modo, podemos incorporar nuevas interpretaciones a lo que ocurre en las piezas de Liliana Porter. Según Suter, bajo estos comportamientos, “la imagen expandida nace en el momento en que una imagen se conecta con otra; bien para evocar un movimiento, bien para construir una historia” (Suter, 2010, p. 132). Las propuestas del fotógrafo nos permiten afirmar que es en las superposiciones de tiempos y espacios donde residen las actitudes expansivas y ello nos revela la importancia que tienen las obras escogidas de Porter en particular, como una representación de los fotomontajes como estrategia poética y renovadora de la tradición fotográfica.



Figura 2. *Arno*. (1968). Gelatina de plata impresa. (Tríptico). Liliana Porter.

Por otra parte, *Arno* es un tríptico que, en un juego levemente diferente al ejemplo anterior, predispone un momento espectadorial que va a requerir de un cierto tiempo de recorrido y que en parte coincide con la secuencia de la acción representada. Pero justamente, mientras que en la primera imagen (de izquierda a derecha) nos da la certeza de una representación verídica de una fotografía ya existente en el mundo, luego la aparición de la mano corrompe no solo esa visualidad, sino la fidelidad de la representación mimética, atribuida a la fotografía. Eso que parecía ser la obra era una representación de la misma y, además, con el paso de la secuencia, se vuelve tan inestable, que puede arrugarse y romperse. Lo que está superponiendo aquí es también el tiempo de su acción sobre el propio de la imagen original y la acción registrada nos demuestra un devenir que también existió en el tiempo y en el espacio.

Capas de registro, capas de representación, capas de espacios, capas de tiempo, todas ellas conformando la complejidad de estas propuestas visuales. En las elaboraciones simbólicas de Porter, hablar del espacio fotográfico, como algo extraído de un instante de la historia, nos quita la posibilidad de sumergirnos en todos los juegos de sentido posibles y que son el resultado de la reflexión que la artista viene haciendo desde hace muchos años acerca de los códigos representativos. En las dos producciones analizadas es visible la diferenciación entre el espacio y tiempo de la toma, con respecto a lo que acontece dentro de la construcción ficcional. Al mismo tiempo, aunque en el segundo caso puede verse de manera más notoria, es clara la diferencia con respecto al espacio y al tiempo que ocupa la obra en el lugar de emplazamiento y su consecuente experiencia espectral.

Ya indicamos que el pensar de modo crítico al espacio fotográfico nos permite repensar el valor de índice del medio. A ello podemos agregarle el hecho de que, tal como lo evidencia Katzenstein el ejemplo de Porter nos demuestra un modo de romper con el valor de documento que históricamente se le ha otorgado a la fotografía y que hemos sugerido anteriormente. La visualidad construye un espacio poético que pareciera documentar una imposibilidad, lo cual es en sí mismo un oxímoron, porque, tal como lo dice Porter (2003) en una entrevista citada por Katzenstein, si es imposible no puede documentarse y si es documentado, pareciera que no es imposible. En ese aspecto, vuelven a vincularse los dos primeros capítulos de esta tesis.

Los trabajos de Porter resultan, entonces, una puesta en poesía de las diversas y cambiantes maneras de pensar al espacio. Con las licencias que le otorga el oficio artístico, sin embargo, aportan preguntas muy profundas acerca de la construcción del espacio fotográfico y la relación entre lo fotográfico y la idea de lo real. Es decir, que al abordar las piezas escogidas, entre otras cosas, se vuelve notorio el vínculo entre los tópicos afrontados hasta el momento en los capítulos primero y segundo.

A continuación, desagregaremos los dos enfoques posibles que venimos problematizando, en torno a los modos de concebir el espacio fotográfico.

La imagen-acto es, también, la imagen-índice

Como lo esbozamos en párrafos previos, existe una mirada dominante, y que resulta estar atada a la relación de la fotografía con «lo real», o al menos con el mundo

en tanto referente. En el capítulo anterior ya nos referimos a las construcciones de sentido y a las interpretaciones dadas a lo largo de la historia en este sentido. Rudolf Arnheim es uno de los autores que echó luz sobre la imagen fotográfica como transformadora de «lo real», ya que la caracterizó como el resultado de una reducción de la tridimensionalidad a la bidimensionalidad, la determinación de un ángulo de la visión preciso, con decisiones de encuadre y de distancias determinadas respecto del objeto, al mismo tiempo que se sintetizan las variaciones cromáticas a las posibilidades de contraste del mundo de los acromáticos. Así también, algo fundamental indicado por el autor es el procedimiento fotográfico de aislar un punto específico del espacio-tiempo, para fabricar un producto meramente visual, excluyendo, de este modo la información sonora, olfativa y táctil.

Las consideraciones acerca de la fotografía como huella, por su parte, destacan el carácter indicial dado por el contacto físico, partiendo “...de una constatación ontológica: toda fotografía es una ecuación de luz, espacio y tiempo” (Fontcuberta, 2004, p. 8). Joan Fontcuberta en su libro *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, ([1997] 2015) retoma el texto “Sobre las posibilidades de creación en fotografía”, que Otto Steinert publicó en 1965 y sintetiza su propuesta en un puñado de ejes que componen la elaboración de imágenes en el área, a saber: “la elección del objeto (o motivo) y el acto de aislarlo de la naturaleza; la visión en perspectiva fotográfica; la visión dentro de la representación foto-óptica; la trasposición en la escala de tonos fotográficos (y en la escala de colores fotográficos); y el aislamiento de la temporalidad debido a la exposición fotográfica”. (Fontcuberta, 2015, p. 88). Muy acertadas en su época, hoy debemos revisarlas en clave contemporánea y resaltar una vigencia al menos parcial.

Si hablamos de aislamiento como puntapié de la configuración del espacio fotográfico, entonces detengámonos en la pregunta acerca de cuáles son las maneras de pensar al encuadre en esa línea.

El encuadre operando en una relación indicial

Según el pensamiento que estamos desplegando en este apartado, la fotografía es una tajada de espacio-tiempo. Aumont define al encuadre como la actividad del marco, mientras que Philippe Dubois también refiere a la categoría en tanto acción, ya

que dice que es el *gesto de corte* que se da en el acto fotográfico, tanto en el plano espacial como temporal. De este modo -agrega Dubois- con el foco lógicamente puesto en el acto o en las acciones, el fotógrafo trabaja a *cuchillo* y la imagen fotográfica no es únicamente esa huella luminosa tantas veces referida, sino también esa huella trazada radicalmente por el acto de corte propio del encuadre.

Jacques Aumont, por su parte, afirma que encuadrar es pasear sobre la visualidad del mundo una pirámide visual imaginaria y a veces fijarla, acción facilitada por primera vez por la invención de la cámara portátil, pero que ya era una búsqueda que había efectuado la pintura. Esta idea está ligada a la noción de «ventana», que parece determinar el encuadre y su reciprocidad con el mundo exterior como objeto de la representación.

Puntualizando en la cuestión espacial, Dubois vuelve a centrarse en la comparación con la pintura. Va a decir que el marco pictórico es un universo cerrado, basado en sí mismo, un *espacio centripeto* (André Bazin). Sin embargo, el espacio fotográfico no está dado -por los límites previos del lienzo-, sino que según el autor es una sustracción que opera en bloque, un hachazo, que en lugar de poner adentro, quita de una vez, retiene un fragmento de realidad y excluye el resto.

Estas afirmaciones separan dos espacios, que de todas formas siempre estarán en relación: la imagen y el fuera de cuadro (espacio variable que determinará la mirada del espectador). El espacio fotográfico, producto de esa selección, extracción, aislamiento y encierro es, siempre un espacio *parcial* y por ello implica un residuo, un resto, un otro. Hay una dependencia constitutiva entre el adentro y el afuera de la foto; ese fuera de campo estuvo siempre desprendido del momento de la toma.

La arquitectura del campo fotográfico evidencia en mayor o menor medida la existencia del fuera de campo, del recorte. Refiriéndose ya a los tipos de fuera de campo, Dubois despliega un análisis de obras que ejemplifican la diversidad de los mismos, marcados en el campo por algún tipo de conector, a saber:

-*Fuera de campo por efecto de (re) centramiento*: está constituido por la inserción de un marco explícito representado en el cuadro mismo de la imagen. Este nuevo marco no provee de un nuevo contenido a la escena, sino que localiza o encuadra una parte del espacio del campo, focaliza un fragmento, destacándolo.

-*Fuera de campo por fuga*: se define por el juego de recortes «naturales» y que *desmultiplican* el espacio representado (puertas, ventanas, marcos y aberturas que inauguran un nuevo campo detrás del campo cerrado de la representación).

-Fuera de campo por obliteración: está definido por espacios neutralizantes, vacíos de contenido representativo, de cualquier forma y color, que cubren ciertas porciones del campo, borrando o enmascarando zonas particulares. Ese efecto puede estar incentivado por varias razones: desde productos del azar, paso del tiempo, censura o la simple y consciente ausencia representativa.

-Fuera de campo por incrustación: lo constituyen todas las fotos con espejos o cualquier tipo de reflejos, que permiten insertar en el interior del espacio encuadrado o «real» un fragmento de espacio «virtual», exterior al cuadro principal, pero contiguo. Lo que se inserta en el campo fotográfico no es una ausencia como en el caso anterior, sino una presencia significativa, que complementa la composición. Por su naturaleza, multiplica las miradas en el interior del campo, proponiendo una visión fragmentada y polimórfica del espacio fotográfico.

Permanecen afuera de estas categorías las que Dubois denomina como fotos donde el gesto del recorte se encuentra en estado puro, sin indicios ni marcas particulares del espacio en *off*. De todas formas, aunque esté cerrado en sí mismo, según estas posturas, el espacio no deja de tener un fuera de campo, que -aunque sea menos explícito- indiscutiblemente también lo constituye. Vemos en estas definiciones de qué modo un concepto tan arraigado como el de fuera de campo y que resulta irrefutable para cierto tipo de producción, sin embargo, se localiza en una línea de pensamiento que constantemente se fija en la toma y en el contexto de elaboración de la fotografía.

El encuadre sumado al tiempo operando en una relación indicial

En el capítulo anterior mencionamos a Régis Durand (2012) cuando el autor aclara que la relación de la fotografía con lo real requiere una mirada histórica, ya que ha ido mutando. Sin embargo, agrega que finalmente la naturaleza del dispositivo fotográfico pudo definirse en una búsqueda por obtener una huella de la realidad a partir de una particular manera de experimentar el tiempo, y más precisamente con la posibilidad de reproducirlo de forma imaginaria. Retomemos aquí la cita de Aumont, en la cual señala que el dispositivo fotográfico incluye el tiempo de su referente y conserva la huella de la acción de la luz. Además, continúa hablando de este enlace entre huella y tiempo al decir que el dispositivo fotográfico -valiéndose de las convenciones

compartidas- transmite al espectador el tiempo del acontecimiento que le dio origen, ese suceso luminoso del que es huella.

También Dubois establece otra diferencia fundacional con el cine, que consiste en el vínculo entre lo que sucede dentro y fuera de la toma. Si bien ya nos referimos al fuera de campo, en relación con las nociones de tiempo, es preciso decir que el fuera de campo en el cine cumple una función de continuidad en la narratividad, mientras que en la fotografía, el fuera de campo siempre se da en la detención, no en la continuidad. Es un procedimiento estatuario, como los mosquitos en el ámbar. Un corte temporal que destierra la continuidad. Emparentado absolutamente con estos planteos, André Bazin (1990) dice que la fotografía *embalsama el tiempo*.

Como parte del contexto ya enunciado de constantes metáforas cortantes y punzantes se deriva de la génesis localizada en el concepto del gesto del *cut*. En este sentido, la imagen fotográfica se forja de un solo golpe, mientras que la pintura lo hace progresivamente. El fotógrafo corta y el pintor compone. La foto, un instante detenido, un fragmento de tiempo aislado y eternizado por la acción del gesto fotográfico, hace que se enfrenten diferentes temporalidades: se abandona el tiempo crónico, real, *nuestro* tiempo, para entrar en una nueva temporalidad, separada y simbólica, infinita e inmóvil. Queda claro hasta acá de qué manera la consideración del tiempo fotográfico como un tiempo detenido es posible al centrarnos en esa vinculación indicial entre lo representado y el momento del acto fotográfico. Poco nos esclarecen estas cuestiones del tiempo propio de las experiencias estéticas al interior de los sentidos por ellas instaurados.

Dubois, por su parte, plantea al acto fotográfico como un pasaje de mundos, a otro modo de supervivencia. Corta lo vivo para inmortalizar lo muerto, salvándolo en ese proceso, de la desaparición. De este modo, el acto fotográfico se constituye como una reducción de la temporalidad continua, un pasaje a una nueva inscripción en la duración, una perpetuación. Al respecto, Sontag cita a Berenice Abbott en una frase que dice “El fotógrafo es el ser contemporáneo por excelencia; a través de su mirada el ahora se vuelve pasado”. (Sontag, 2011, p. 73).

Vale aquí aclarar que, aunque resulta preciso nombrarlo, por su decisiva influencia en la configuración de lo fotográfico, sin embargo tomaremos como referencia al *instante decisivo* de Henri Cartier-Bresson, sólo para revisarlo o cuestionarlo en algunos análisis de los próximos capítulos. La propuesta del fotógrafo en el libro titulado *El momento decisivo* apela a la captura de ese instante único, que

debía ser fijado por el fotógrafo, alineando en un mismo eje a la cabeza, el ojo y el corazón con el clímax de la acción. Ahora bien, aunque esta fórmula se adecúe a la elaboración del espacio-tiempo en el fotoperiodismo, poco se aplica a las experiencias artísticas que expanden los límites de la fotografía.

Régis Durand agrega que el tiempo fotográfico es un tiempo fracturado, no lineal. Al compararlo con el cine o la novela, es incapaz de ofrecer una visión continua y casual del mundo. :

Mediante la suspensión temporal y la reconstrucción formal que realiza, ella es, en cada una de esas circunstancias, una especie de *catástrofe* -un punto o un umbral críticos, el punto de retorno desde el cual se lleva a cabo una transformación radical de los elementos.

(Durand, 2012, p.37).

Refiriéndose también a estas cuestiones, Durand habla de un dominio del tiempo sobre la cosa representada como el factor que caracteriza a la imagen fotográfica. Empalma entonces con la noción de *monumento*, a partir de la consideración de la fotografía como testimonio del objeto perdido, de una presencia que fue. Como ya se debatió en el primer capítulo, el carácter analógico de la fotografía hace que ésta sea concebida reiteradamente como documento⁶. Y es ese rasgo documental el que tiende a hacer de ella un monumento. Retomando parte del análisis que hicimos de la obra *Picasso*, aquí vale entrometer la pregunta acerca de qué está haciendo Porter, entonces, al desafiar la historia del medio, forjando un documento de la imposibilidad.

Durand continúa diciendo que la presencia irrefutable del operador tiende a agrietar ese monumento identitario, enfrentándolo a las exigencias de otra identidad. Para cerrar esa comparación entre conceptos, Durand cita a Foucault cuando refiere a la posibilidad de “hacer hablar al monumento fotográfico para transformarlo en documento a través del comentario, la contextualización y la inclusión en un conjunto de otros sistemas significantes.” (Durand, 2012, p. 90). En una línea similar, dice Susan Sontag que

⁶ Recordemos las aclaraciones realizadas respecto de la categoría de documento en el capítulo anterior.

Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Las cámaras comenzaron a duplicar el mundo en momentos en que el paisaje humano empezaba a sufrir un vertiginoso ritmo de cambios.

(Sontag, 2011, p. 25).

Al respecto, Dubois aclara que “La imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración, no captando más que un solo instante. Especialmente de la misma manera, fracciona, descuenta, extrae, aísla, capta, recorta un trozo de extensión.” (Dubois, 2008, p. 147). La fotografía -dice- detiene, establece una discontinuidad fundamental de la temporalidad fotográfica; el acto fotográfico funda un fuera de tiempo. El obturador guillotina la duración.

Ya trascendiendo los postulados técnicos propios del lenguaje visual y de la disciplina, es muy rico el análisis de John Berger, quien -siguiendo la línea de pensamiento de Susan Sontag- traza una conexión directa entre tres categorías fundamentales: MOMENTO-ENCUADRE-MEMORIA. En primer lugar, la fotografía comparte las leyes propias de la memoria, que configuran una naturaleza que no es lineal, sino radial, es decir que así como la memoria, la fotografía no se limita a lo que se puede decir con palabras, sino que ambas habilitan una cantidad enorme de asociaciones que se dirigen a un único acontecimiento. Para comprender la importancia de la relación entre conceptos es fundamental considerar el enfoque de Berger en torno a los usos de las fotografías, sobre todo en algunos momentos históricos destacados. Va a decir Berger en su libro *Mirar* ([1980] 2008) que

La cámara separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores. Las mantiene intactas. Y antes de la invención de la cámara fotográfica no existía nada que pudiera hacer esto, salvo, en los ojos de la mente, la facultad de la memoria.

(Berger, 2008, p. 71).

Todas las ideas contenidas en este apartado nos demuestran el dominio del carácter indicial en cuanto a la implicancia concebida a lo que Eliseo Verón denominaría las condiciones de producción, es decir, la situación de la toma. A

continuación veremos de qué otras maneras podemos pensar al espacio fotográfico y construir, de este modo, un enfoque superador para abordar coherentemente los análisis de las obras en los próximos capítulos.

El espacio de una obra es un espacio construido

Tal como lo inscribe José Jiménez, percibir un espacio es producto de un proceso de abstracción, ya que de otra manera, el espacio es invisible, transparente. Como aclara en el catálogo de la exposición colectiva *Conceptes de l'espai* en la Fundación Joan Miró, “la idea de espacio requiere la actividad configuradora, operativa, de la mente racional y matemática.” (Jiménez, 2002). El autor dice que *medida* y *orden* son las “vías para hacer visible el espacio, para delimitarlo en su uso humano concreto” (Jiménez, 2002). Por su parte, Daniel Belinche y Mariel Ciafardo nos invitan a retomar a Javier Maderuelo para caracterizar a las posibilidades que el término convoca desde una perspectiva amplia. Los autores seleccionan tres de ellas: “...el espacio como una construcción humana e histórica identificable en tanto lugar afectivo y culturizado; como designante de la existencia de vacío y, fundamentalmente, erigido en una de las dimensiones esenciales del arte” (Belinche y Ciafardo, 2015, p. 26).

Comenzar reflexionando sobre el espacio en general y sobre el plástico en particular, nos permitirá luego ver las posibilidades inauguradas al interior de las prácticas fotográficas. Fundamentalmente, lo que nos aportan los autores es una mirada contrapuesta a la del espacio como una tajada de un territorio más abarcativo. Aplicándolo a la fotografía podemos decir, entonces, que

Si el arte no prescribe un recorte del tiempo, no es un pedazo de tiempo arrancado del tiempo estático; el espacio, en su faz emancipada, goza de similar autonomía. El espacio del arte es una entidad sensible e intelectual que integra la vida. No es un retazo de ella, un fragmento o una repetición de otra esfera de la realidad; es una elaboración ficcional que pone entre paréntesis lo externo o, en todo caso, que lo completa dinámicamente. (Belinche y Ciafardo, 2015, p. 37).

A lo que nos invitan precisamente es a pensar en el carácter poético del espacio fotográfico, desplazando la importancia históricamente otorgada a la acción mecánica de relacionarse con lo real como referente. En este sentido, podemos comenzar afirmando que el espacio en fotografía no es un fragmento dislocado de algo existente con antelación, sino que -como sucede en todas las experiencias estéticas- se construye. No es únicamente soporte o continente, sino que está configurado por una cantidad numerosa de variables, que van desde las operaciones del encuadre hasta la existencia material de las fotografías al momento de ser percibidas. Belinche y Ciafardo rastrean el origen de ese cambio de perspectiva en el proceso desencadenado desde la segunda mitad del siglo XX en la geografía. Justamente lo que esa transformación habilitó fue la superación de la idea del espacio como continente “El lugar en el cual las cosas ocurren, hasta entenderlo en tanto construcción humana” (Belinche y Ciafardo, 2015, p. 34). Según los autores, de este modo se accedió a concebir al espacio sin necesidad de un *a priori* donde accionar: “Es ahora concepto en movimiento, dialéctico, que deja atrás la idea de recipiente de fenómenos” (Belinche y Ciafardo, 2015, p. 34).

Como conector entre el primer capítulo y estas cuestiones, John Berger, en *Modos de ver* ([1974] 2013) trabaja sobre la categoría de lo visible y dice que ésta es un invento: “Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. (...) De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar así, sus límites.” (Berger, 2013, p. 7). Lo que nos permiten estas afirmaciones es adentrarnos en la diferenciación entre la idea de reproducción y la de construcción. Como vimos en el apartado anterior, las propuestas que alimentan la concepción del espacio fotográfico desde la acción de aislar, por lo general apuntan a la reproducción de un espacio ya existente.

Sin embargo, hacemos extensiva las categorías de José Jiménez (2002) en torno al espacio plástico en su texto ya citado, retomando a las ideas de Kandinsky que afirman que existe un horizonte de las artes plásticas emancipado de la reproducción ilusionista de un fragmento de espacio. Lo que se da, según el autor, es una constitución dinámica y temporal de un espacio plenamente autónomo respecto de cualquier referencia previa. Tal como sucede en el resto de las artes plásticas, está implicada una construcción fundacional que, en los casos analizados en los capítulos siguientes, nos demuestran los contactos entre la fotografía y otras disciplinas. Es decir

que en varias ocasiones, las elaboraciones del espacio ablandando los límites con otras disciplinas es lo que determinará la expansión del medio.

También contrastando la visión «natural» con el modo de construcción occidental de las imágenes, Fontcuberta ([1984] 2004) revive los dichos de László Moholy-Nagy, quien hacia 1936 escribió que la fotografía inauguró una nueva experiencia del espacio, que engrandeció y sublimó la concepción previa del mismo. Según el fotógrafo, gracias a la fotografía, hacia mediados de la primera mitad del siglo XX, “... la humanidad ha adquirido la capacidad de percibir sus alrededores y su propia existencia con ojos nuevos.” (Fontcuberta, 2004, p. 195).

El encuadre operando en la construcción del espacio fotográfico-poético

Uno de los aspectos determinantes en este sentido y al establecer a la imagen fotográfica como dispositivo complejo, es la dimensión espacial, tramitada, entre otras cuestiones, a partir del recurso del encuadre. Si bien el encuadre articula los límites de la representación ficcional que determina una fotografía, hay otras variables que construyen el espacio de la misma. La escala, el material, el modo de montaje son algunos de los factores que podemos destacar y que hacen a que consideremos al encuadre como uno de los tantos vectores particulares que determinan la espacialidad de las prácticas fotográficas.

Román Gubern, en *La mirada opulenta* ([1987] 1994) comienza a hablar del encuadre definiendo la noción de contexto, como marco referencial, de legitimación o descalificación indisoluble de toda imagen. Gubern reflexiona sobre el encuadre a partir de reconocer la importancia que éste tiene desde hace siglos en la construcción de las representaciones icónicas occidentales. Por su enfoque, insiste en el carácter de convención que el mismo posee, en tanto límite de las representaciones de nuestra cultura.

El teórico y crítico francés Jacques Aumont afirma que mirar una imagen implica el contacto entre dos espacios: el «real», el del universo cotidiano y el de la superficie de la imagen. Y éste último se denomina *espacio plástico*. Es función del dispositivo el promover soluciones concretas para gestionar la relación *contra natura* entre el espacio del espectador y el de la imagen. Además, aclara que

(...) la palabra encuadre y el verbo encuadrar aparecieron con el cine para designar ese proceso mental y material, presente ya en la imagen pictórica y fotográfica, y por el cual se llega a una imagen que contiene un cierto campo visto desde un cierto ángulo, con ciertos límites precisos.
(Aumont, 1992, p. 162).

Al respecto -y contestando a algunas afirmaciones desplegadas en apartados previos- Gubern dice que la construcción del campo visual, determinado por la convención del encuadre como marco de ventana a través del cual se selecciona una porción de la realidad, no es inocente, sino que es el producto del contexto de legitimación propio de la cultura occidental:

Las figuras del arte prehistórico preneolítico no aparecen representadas ni organizadas en función del eje vertical regido por la gravedad, ni por el eje horizontal determinado por el suelo y por el horizonte, ni por referencia a un fondo. Lo que no implica necesariamente que la composición u organización de sus figuras sea caótica y arbitraria, sino que está basada, simplemente, en otra concepción del espacio. (...) Sus figuras no obedecen, como las de nuestra cultura, al patrón del punto de vista fijo de un observador vertical con sus pies sobre el suelo, lo que implica una concepción estática del espacio.
(Gubern, 1994, pp. 128-129).

Lo que está describiendo Gubern es la visión ortogonal tan impregnada en nuestras vidas, la cual rige la mayoría de las pautas representativas, siendo legitimada por un contexto que la entiende como real, a pesar de ser *contra natura*. De hecho, la visión humana binocular -apunta el autor- contiene bordes redondeados y su extensión vertical se estrecha en la porción central, de manera que el fenómeno del corte recto y generalmente horizontal es una abstracción artificial. Lo que determina esa abstracción voluntaria -dice Gubern- es la importancia que cierta porción del espacio adquiere culturalmente.

Eduardo Russo, por su parte, en el *Diccionario de cine* (2003) diferencia el cuadro del encuadre, al decir que, aunque muchas veces no se distinguen en la teoría sobre el tema, la segunda categoría engloba de forma superadora a la primera. Además del cuadro y del campo, el encuadre contempla al punto de vista: "La posición, la inclinación, la óptica utilizada, etc, hacen del encuadre un dato revelador de alguien instalado detrás de cada punto de vista, que decide desde dónde mostrar eso que se

dispone en la pantalla.” (Russo, 2003). A través del análisis de la imagen, se devela la acción del productor para construir el espacio plástico.

Belinche y Ciafardo nos invitan a reflexionar acerca del espacio en las artes visuales en este sentido y separándolo de la definición de sitio, es decir, del lugar que ocupan en el mundo. “Decir que en las obras el espacio es aquel que ocupan, en tanto entes físicos, no establece una diferencia respecto de los demás objetos creados por el hombre” (Belinche y Ciafardo, 2015, p. 46). Separan, entonces, el lugar de *emplazamiento* (el entorno), el espacio *físico* de la obra (con sus propios límites) y el espacio *ficticio*, (determinado, entre otras decisiones compositivas, por las características del encuadre).

Además de la aclaración ya realizada respecto del espacio como continente, también es fundamental aquí expresar que las nociones de espacio y soporte no son sinónimos, ya que ésta última lo coloca en el lugar de recipiente y no como un territorio complejo. Esta circunstancia se vuelve evidente al retomar las estrategias simbólicas de Porter. Según Charles Merewether, en ellas

(...) existe una fascinación por el soporte como un modo no sólo de cambiar o perturbar la imagen para revelar sus medios de construcción, sino de descubrir su fragilidad y mostrar la manera en que una imagen se fabrica a sí misma a través de su soporte. Acercándonos al soporte advertimos las reglas, los procedimientos y los métodos de construcción del arte.

(Merewether, 2003, p. 152).

Nuevamente Porter problematiza las cuestiones ontológicas desde las construcciones poéticas. Ahora bien, es preciso preguntarnos, ante tanta relativización, ¿de qué modo se construye ese espacio fotográfico? Ya dijimos que la idea de que el encuadre es la actividad del marco sigue atada a la categoría de índice. Sin embargo, indudablemente el encuadre es una parte fundacional en la configuración de la visualidad en fotografía y, por lo tanto del espacio. Será en los análisis de los casos en los próximos capítulos donde podremos problematizar la relación del recurso con otras decisiones estéticas, matéricas, de vínculo con el espectador, de emplazamiento, entre otras. Por ahora, detengámonos en las particularidades del encuadre como una parte dentro de la generalidad que implica el espacio fotográfico.

Además de las características planteadas hasta el momento, sumaremos al concepto del tiempo en la construcción del espacio, considerando que son tres las

“...condiciones cardinales (que) nos permiten tratar el concepto contemporáneo de espacio en el arte: su autonomía, su mutabilidad cultural y su vinculación indisoluble con el tiempo” (Belinche y Ciafardo, 2015, p.38).

El encuadre, sumado al tiempo, operando en la construcción del espacio poético en fotografía

Hablar del espacio y del tiempo en fotografía nos obliga a referirnos a la complejidad que estas entidades revisten, por las características propias del medio. Ya mencionamos que cuando comenzamos a rastrear estas categorías en la teoría clásica de la disciplina, encontramos que en muchas ocasiones están vinculadas con el instante decisivo o con el *esto-ha-sido* de Roland Barthes. Sin embargo, resulta indispensable establecer algunas diferenciaciones entre lo que -trascendiendo la mirada estrictamente comunicacional o semiótica de Eliseo Verón- podríamos dividir en condiciones de producción, condiciones de reconocimiento y la obra propiamente dicha.

Comenzaremos aventurando que estas tres categorías problematizan el espacio-tiempo de forma divergente entre sí. Al respecto, Jiménez -en una clara derivación de los planteos de Einstein- nos apunta que inclusive desde las concepciones forjadas en la Antigüedad, el espacio es indisociable del tiempo y que, por lo tanto, es algo inadecuado concebir ambas categorías como partes separadas, en la estética o en la semiótica, porque “también el espacio es un concepto temporal” (Jiménez, 2002).

Profundizando estas nociones, citaremos a Rosset, al cual luego retomaremos al analizar al trabajo de Óscar Muñoz en el cuarto capítulo. En su libro *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, ([2006] 2008) el autor compara a la realidad, siempre moviente, con la fotografía, en tanto despiadado fijador. Concluye en que no comprende cómo puede considerarse a la segunda como reproducción: “El mundo de la fotografía es el mundo de lo inmóvil y también el mundo del silencio. Entonces, ¿cómo puede evocar la realidad y, más aún, ser su testimonio más seguro y fiel, como pretende Roland Barthes, si es incapaz de expresar el movimiento y el rumor?” (Rosset, 2008, pp. 32-33).

A continuación, al hablar de la intención del fotógrafo de capturar imágenes «verdaderas», compara a éste con el *voyeur*, ya que la captura es imposible, porque la

presa siempre huye. Lo que comparten, atraídos siempre por «otra cosa», es entonces un ideal romántico. La idea de la fotografía-realidad es lo que el autor critica en el libro ya mencionado y centra su justificación en el hecho de que si todo allá afuera se mueve, resulta imposible de ser atrapado tal como es, no solo para la fotografía, sino también para el cine, para el *vouyerismo*, etcétera.

Además, Rosset dedica algunas de sus páginas a abarcar y comparar otros tipos de reproducciones. Se detiene, entonces, en la reproducción sonora, la cual por definición se re-produce, marcando una distancia temporal con respecto a ese sonido que repite. Como toda repetición implica una diferencia –ya lo dijo Gilles Deleuze-, la reproducción sonora no pretende la verosimilitud o la igualdad, sino que es esencialmente diversa de su origen.

Lo que debemos aclarar, citando una vez más a Belinche y Ciafardo es la diferenciación entre el instante del acto que engendra la imagen fotográfica y el espacio-tiempo propio de la experiencia estética, ya que mientras el primero impone sus propias pautas y define en mayor o menor medida a la imagen, el segundo se *concibe en su propia emergencia* (Belinche y Ciafardo, 2015). Las imágenes son, antes que nada, espacio.

El espacio de la imagen atravesado por la acción de encuadrar

Por todo lo antedicho, podemos afirmar, entonces, que, mediante las decisiones propias del encuadre, sumadas a otras en el proceso de producción, se compone una organización al interior del campo plástico. En ese proceso, al mismo tiempo se instala una articulación entre el espacio representado (el fragmento de espacio referencial transferido en el interior de la imagen) y el espacio de representación (el espacio continente, la imagen como soporte de inscripción). La organización de las figuras dentro de la composición se dará en relación a este último espacio.

En este punto es preciso volver a enunciar que las estrategias de composición en los espacios fotográficos están regidos por una lógica ortogonal, ya que, con excepciones, el marco fotográfico es cuadrado o rectangular. Esa *cuadrificación* del espacio compositivo -fruto de una arraigada convención- predispone a determinados modos de organización de los elementos y ha arrastrado históricamente numerosos estereotipos vehiculizados mediante fórmulas o recetas para una «correcta»

formulación, distribución de «pesos», etcétera. El espacio nos parece «natural» por lo internalizado que está a nivel cultural la tradición del mimetismo naturalista, pero, como comenzábamos diciendo a través de las palabras de José Jiménez, es un espacio ficticio, producto de un proceso de abstracción, absolutamente modelado y codificado, y lo que resulta «armonioso» es porque cumple con una adecuación a esos acuerdos.

Gubern al respecto precisa que el marco rectangular que la fotografía y el cine heredan de la pintura occidental vulnera las características y el formato de la visión natural y sin embargo, esta situación no nos perturba, por haberse constituido como una convención cultural muy arraigada. Con esa señalización geométrica, lo que se distingue es aquello a lo que se le quiere dar preponderancia, respecto de su alrededor. “Es decir, el encuadre acota un espacio que es todo él, sin excepción, soporte de significación.” (Gubern, 1994, p. 131). A lo que llamamos cuadrificación, Gubern lo nombra como *convención geométrica del encuadre* y dice que ésta

(...) no es una decisión cultural neutra, sino que implica una enérgica presión condensadora de su contenido icónico, obliga a una operación selectiva de inclusión y de correlativa exclusión (censura) de signos (y) estructura sus formas de composición interna jerarquizando su significación e importancia. (Gubern, 1994, p. 131).

Por su parte, la autora francesa Martine Joly, con un enfoque semiótico brinda algunas categorizaciones sobre el encuadre como un gran tema, siendo la fotografía una de las áreas comprendidas. Al referirse a la disciplina, describe que el encuadre se corresponde con la «escala de los planos», que, de manera gradual van del primerísimo primer plano a los planos generales. Estas denominaciones están establecidas por la distancia entre el objetivo de la cámara y un cuerpo utópico o según Aumont (1992) un conjunto de objetos que componen la escena.

La raíz absolutamente figurativa y antropocentrista de estas categorizaciones emerge constantemente en los postulados de cada caso. Ese cuerpo utópico que regula el tamaño de los planos, es, ante todo, antropomorfo. Veremos de qué modo al plano anterior al medio se le llama «de cabeza y hombros», así como también la raíz de la denominación del «plano americano», se localiza en los actores de las películas Western, que cumplía con la condición de incluir la zona inferior a la cintura y enseñar, entonces, el arma que los actores llevaban consigo. En este ámbito, por ejemplo, sería

difícil, considerar exactamente el tamaño del plano de un rayograma o de una fotografía que proponga una composición en el ámbito de la abstracción.

Joly hace hincapié en la referencia absoluta con el cuerpo humano cuando se remonta a la relación del encuadre con el nacimiento de la perspectiva geométrica en el *Quattrocento*. Lo que se localiza en ese momento es una nueva convención que proponía un acercamiento a la visión «natural» de las cosas, transformando los preceptos de la perspectiva jerárquica, cuya organización de la composición y los tamaños de los objetos estaban regidas por lo sagrado. Lo que ocurre al respecto según el primer ensayo del libro *Modos de ver*, ([1974] 2013) de John Berger es que la perspectiva hace del ojo humano el centro del mundo visible. “Todo converge hacia el ojo como si este fuera el punto de fuga del infinito. El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios.” (Berger, 2013, p. 23).

Resumiendo y no solamente rigiéndonos por la clasificación de Joly, sino agregando y sintetizando aspectos, podemos decir que la clasificación sobre el tamaño de los planos es una referencia desprendida de los modos de representación heredados del Renacimiento, que están regidos por la escala humana y que podemos acordar en organizarlos de forma gradual de la siguiente manera:

- primerísimo primer plano;
- primer plano;
- plano detalle;
- plano americano;
- plano medio;
- plano general;
- plano panorámico.

En relación con los tamaños del plano y en el contexto de su planteo acerca del rol del dispositivo, Aumont -alineado con los dichos de Berger- dice que, dominada por el *fantasma de la pirámide visual*, “...la noción de encuadre atrae, pues, el marco al ámbito de una equivalencia (...) entre ojo del productor y ojo del espectador. Esta misma asimilación de uno a otro es la que incluye, en sus avatares, la noción de punto de vista.” (Aumont, 1992, p. 164).

A grandes rasgos, entonces, podemos decir que hay tres tipos de puntos de vista:

- Picado
- Frontal;
- Contrapicado.

Joly va a enunciar al respecto que, siendo una elección estética más, hay posibilidad de acercar a la imagen a esa «visión natural» que tantas veces nombra la autora. Cuando se refiere a los tipos de puntos de vista, así como cuando habla de los tamaños del plano y del encuadre en general, establece algunas adjetivaciones que, a nuestro entender, reducen la ambigüedad que toda composición poética inaugura.⁷ Al mismo tiempo, cuando demarca cercanías o alejamientos respecto de la mirada *natural*, resuenan los postulados ya desplegados en el capítulo anterior, que se remontan a los comienzos del medio y cómo era considerada la relación con «lo real». Enlaza estrategias compositivas con conceptos cerrados y clausura, así, todo carácter polisémico. Es interesante la comparación entre los abordajes de Joly y Aumont en este punto, si señalamos, frente a la anterior observación acerca de Joly, que Aumont comienza el apartado de su libro *La imagen* ([1990] 1992) dando la siguiente definición de la noción de punto de vista:

“El punto de vista puede designar:

1. Una situación, real o imaginaria, desde la que se mira una escena;
2. La manera particular de considerar una cuestión;
3. Finalmente, una opinión o un sentimiento a propósito de un fenómeno o de un suceso.” (Aumont, 1992, p. 165).

Lo que el autor está haciendo con la introducción es invitándonos a encarar el carácter poético, político y simbólico del punto de vista, alejándose de los tecnicismos y las asociaciones forzadas de la semiótica. Refuerza, al mismo tiempo, su postulado de que el encuadre traduce un juicio sobre lo representado y confía, de este modo en las decisiones estéticas para generar sentido. Así, por ejemplo, también analiza la categoría del desencuadre como esa decisión consciente por trascender las imposiciones que tan bien despliega Rudolph Arnheim respecto del protagonismo del

⁷ Se recomienda, en ese sentido, retener esta cuestión que será retomada en el análisis de las obras de Ananké Asseff, quien aborda estos asuntos de forma irónica.

centro, la armonía y el equilibrio en las imágenes. Dice Arnheim que una composición descentrada no es válida. Como revisión a ello, Aumont nos invita a analizar el desencuadre como una intención consciente de vaciar el centro, introduciendo determinadas tensiones visuales, un proceso en el cual los bordes de la imagen parecen cercenar la escena representada, exaltando la capacidad de corte del mismo. Insiste Aumont en que el desencuadre “...es un operador teórico que señala implícitamente el valor discursivo del marco”. (Aumont, 1992, p. 167).

Toda imagen fotográfica tiene un marco y, si además esa imagen está impresa, aquel puede ser implícito o explícito⁸. Lo importante del marco es que éste aísla a la imagen, la define, le otorga el formato, es un límite. Sin embargo, esas construcciones visuales no se dan de manera inocente, sino que siempre están regidas culturalmente. Joan Fontcuberta, apuntando a los mecanismos de la cultura visual, aporta que “El guía del safari fotográfico detiene el jeep en el emplazamiento exacto desde donde los turistas mejor reconocen el diorama del museo de historia natural. (...) En realidad no buscamos la visión sino el *déjà vu*” (Fontcuberta, 2015, pp. 52-53). Esas configuraciones de la realidad conocida/heredada, delinean sus características recurriendo a recursos compositivos muy particulares. Queda explícito, así, que en el marco de las redes sociales y de la hiper-circulación de imágenes, una fotografía es más que la reproducción de una realidad que sucede frente al obturador de la cámara.

Para concluir y entrar en los análisis de prácticas fotográficas latinoamericanas contemporáneas, es preciso volver diferenciar la idea de reproducción con la de construcción. Las propuestas que alimentan la concepción del espacio fotográfico desde la acción de aislar en ocasiones apuntan a la reproducción de un espacio ya existente. Sin embargo, resulta preciso considerar que, tal como sucede en el resto de las artes plásticas, está implicada una construcción. A esta idea del espacio artístico como una entidad elaborada, Belinche y Ciafardo le agregan que el espacio ficcional no es un espacio real, aunque tampoco es irreal.

El arte construye universos posibles. A salvo de las leyes de la física, el espacio del arte propone nuevas imágenes (...) del mundo, múltiples concepciones de lo visible, atravesadas por los contextos culturales, por las

⁸ La cátedra Lenguaje Visual I y II B, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata estableció la diferenciación entre marco explícito y marco implícito con el fin de revisar las consideraciones de otros autores, como las categorías de marco-cuadro y marco-límite de Aumont. En ese sentido y como parte del plantel docente, retomamos como nuestro marco teórico, varias nociones de la cátedra.

dimensiones simbólicas, políticas, económicas, religiosas, científicas, ideológicas.

(Belinche y Ciafardo, 2015, p. 52).

Un capítulo aparte merecería la pregunta acerca de cuáles son esos modos de construcción y qué diferencia a la construcción ejercida por la disciplina, del resto. Los casos que analizaremos a continuación, de manera indirecta, surcan posibles respuestas.

T

R

E

S

CUÁNDO, CÓMO Y DÓNDE. UN RASTREO SOBRE EL COMIENZO DE LA EXPANSIÓN DE LO FOTOGRÁFICO

Es innegable que el cuestionamiento acerca de las condiciones de posibilidad del 'ser libre' en las sociedades llamadas posindustriales constituye uno de los rasgos característicos del campo fotográfico de los años ochentas.
(Dominique Baqué, 2003).

El dominio del discurso de la mimesis si bien fue dando lugar a otras perspectivas, siguió vigente para muchos, a lo largo de todo el siglo XX. Joan Fontcuberta ([1997] 2015) perfila un clima documentalista que reinaba en los años setentas, recurriendo a varios ejemplos, entre los que se destacan Michael Schmidt (como representante de un amplio grupo berlinés), Bevan Davis (que promovía un esfuerzo para que la cámara *vea casi por ella misma*), Lewis Baltz (que según sus propias palabras, retomadas por Fontcuberta, buscaba la neutralidad en su trabajo, el cual debía estar alejado de cualquier postura estética o ideológica), o Joel Deal (quien expresaba que “Las preferencias personales y los planteamientos éticos actúan como una interferencia en la imagen” (Fontcuberta, 2015, p. 71).

Acaso como respuesta a esta tendencia, hacia finales de la década, lo que se asienta es el documentalismo subjetivo, que, ya planteado como un oxímoron en su denominación, tuvo una corta vida. Llegados los ochentas se detectan rupturas fundamentales y en varios sentidos, como resultado de grandes amenazas: “...es la era Reagan, la Chernobil, la era sida. De lo político a lo doméstico y de lo doméstico a lo íntimo, todo parece agravarse (...) Ya no queda documento más que como alusión a lo que se consideraba un documento. Ya no quedan más que metadocumentos.” (Fontcuberta, 2015, p. 72).

Si nos referimos a la historia propiamente fotográfica, hacia la década del ochenta ya la fotografía había tenido suficiente tiempo de vida como para fraguar una tradición. Instalado el medio y estudiados sus aspectos ontológicos, fue tiempo de revisar esas recientes construcciones. En el prólogo de *Estética fotográfica* ([1984] 2004) Fontcuberta comienza diciendo que en la década de los años ochentas se da una

(...) transición de una etapa todavía modernista de la fotografía, en la que prevalecía su autonomía como disciplina y la reivindicación de un espacio específico en el mundo del arte, hacia otra etapa posmodernista, en la que las nuevas líneas de pensamiento legitiman la presencia informe de la cultura fotográfica en todos los ámbitos, además de que las prácticas del arte contemporáneo engullen literalmente a la fotografía.
(Fontcuberta, 2004, p. 7).

El autor detecta estos procesos ocurridos hace cuatro décadas, pero lo hace en el prólogo de la primera edición de la editorial Gustavo Gili firmado en el año 2002. Es notorio ver cómo la introducción, redactada en 1981 sigue aún inmersa en los debates ontológicos previos y no menciona el inicio de este proceso de expansión. La distancia epocal permite evaluar conjuntos y caracterizarlos y es así que en el 2002 afirma y recorre el debate en torno a la naturaleza de lo fotográfico y las posibles intersecciones con otras áreas del arte.

En este sentido, merece la pena retomar el libro *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte* ([1992] 2008), de Jean Claude Lemagny. Si bien varios de los debates planteados por el autor como tópicos originales ya están saldados, sus propuestas resultan un caso testigo de los debates de la fotografía en la década de 1980. Los escritos que componen la publicación fueron creados durante ese período y comienzos de los años noventa y establecen afirmaciones como las siguientes:

En la actualidad (1983), la idea más necesaria para la fotografía es la secesión, que la foto como objetivo se separe de la foto como medio. La foto que no es una indagación sobre sí misma, una búsqueda e inquietud de sí misma, debe manifestar su diferencia y su alejamiento respecto de la foto que no es más que una herramienta de embrutecimiento de las masas, al servicio del dinero, de la política, de la falsificación de lo real.
(Lemagny, 2008, p. 162).

y luego agrega:

La fotografía es una técnica que es posible definir. Pero como arte no puede ser sino el conjunto de las obras, en toda su diversidad y con todas sus oposiciones que esta técnica permite realizar. Todos los discursos añadidos

-inclusive los que conciernen a su génesis- ya no sirven de nada cuando se trata de definirla como arte. Como arte, se vuelve interrogación pura y no puede sufrir ninguna condición previa; sólo le conviene la libertad. (Lemagny, 2008, p. 221).

Hacia finales de la década de 1990, Dominique Baqué, en *La fotografía plástica. Un arte paradójico* ([1998] 2003) se refiere a la entrada de la fotografía en el ámbito artístico, ocurrida hacia finales de los años setentas y durante los ochentas, en plena predominancia del modelo del fotoperiodismo norteamericano (comúnmente llamado americano) y de un cierto humanismo a la francesa. Lo que dice al respecto es que en ese momento se asiste a “(...) una verdadera ruptura epistemológica en relación con la naturaleza, el estatuto y la función del medio fotográfico, mientras que la prensa deja de aparecer como el único soporte y la única finalidad posibles” (Baqué, 2003, p. 43).

Entonces, podemos detectar que el medio fotográfico antes de la aparición de los recursos digitales (que según Fontcuberta han radicalizado aún más los cuestionamientos), vio expandida su naturaleza. Pero este proceso se dio fundamentalmente en el ámbito del arte, o al menos en la fotografía considerada como manifestación cultural: “La vocación autoral encamina decididamente la fotografía. Por ese motivo, teóricos fundamentalistas se aprestan a recriminar que la fotografía ha vendido su alma al diablo para acceder al parnaso del arte.” (Fontcuberta, 2013, p. 187).

Hasta ahora mencionamos el movimiento de la fotografía desde el núcleo de la disciplina hacia afuera. Pero también es muy notoria la tendencia a través de la cual, la fotografía se modifica al calor de ciertos debates externos. En este sentido, el mexicano Patrick Charpenel, actual director ejecutivo del Museo del Barrio en Nueva York, afirmó en una nota del diario La Nación que las investigaciones pioneras del Centro de Arte y Comunicación (CAyC), creado por Jorge Glusberg en 1968 en Argentina fueron fundamentales, ya que tomaron consciencia de la posibilidad de ampliación de las nociones tradicionales de la fotografía, de forma muy temprana: “Fueron los primeros en el mundo que reflexionaron sobre esto” (Charpenel, 2016).

Particularmente, Charpenel subraya el trabajo de artistas como Luis Pazos o Carlos Ginzburg que, entre otras acciones, utilizaban computadoras para reproducir imágenes generadas a partir de principios matemáticos y no de huellas lumínicas sobre superficies fotosensibles. Es decir que, proviniendo de campos diversos -entre los que

podemos mencionar a la *performance*, el *happening*, el arte correo, etc.- estos personajes, incluidos en un proyecto institucional que propiciaba estos debates, comenzaron, desde nuestra región, a trazar nuevas maneras de pensar a la fotografía, en un contexto transdisciplinario y expandido. Revisaban la ontología del medio, pero moviéndose de manera anfibia dentro y fuera de los límites disciplinares.

Es de nuestro interés reconocer el modo en que comenzaron a darse esos replanteos, para desembocar hacia el final de la tesis, en la contemporaneidad de las producciones fotográficas. En el presente capítulo, haremos un recorrido histórico iniciado hacia fines de la 1970 y que reconocemos como el comienzo de ese proceso aún vigente, de expansión, hibridación, yuxtaposición, etcétera. Para ello, tomaremos ejemplos latinoamericanos, seleccionados por su valor testimonial, pero que constituyen un recorte subjetivo de una realidad mucho más amplia a nivel continental y, por extensión, a nivel global.

Comienzos de expansión de las prácticas fotográficas y construcción de sentidos identitarios: el caso del Taller de la Luz

Retomando las ideas del teórico mexicano Leopoldo Zea, podemos afirmar que si algo ha caracterizado al pensamiento latinoamericano es su preocupación por entender o definir la llamada *esencia de lo americano*, en sus expresiones política y cultural. Esta preocupación ontológica de la cultura se deriva de una preocupación más general por tomar conciencia de las formas que tiene el hombre concreto de vivir e interpretar la historia.

Asumiendo lo antedicho, parecerían existir coordenadas conocidas implícitamente en torno a lo que consideramos arte latinoamericano. Sin embargo, estas certezas comienzan a desdibujarse cuando nos proponemos definiciones más concretas. Es posible hallar ciertos temas, motivos y visualidades del territorio demarcado, identificables cuando tomamos distancia, pero nos preguntamos, ¿Hay una producción estética propia de América Latina que atraviesa la región y las épocas? Por lo pronto, creemos poder anticipar que ante estos aspectos, el hecho de pensar en una unidad no solo regional, sino atemporal y constante, está más cerca del estereotipo que de una posible certeza.

Siguiendo la invitación de Mariel Ciafardo es preciso comenzar asumiendo que las producciones de nuestra área -la cual posee límites difusos- han sido históricamente juzgadas o analizadas con los acotados criterios de clasificación de la modernidad, los cuales -actuando como axiomas- nunca contemplaron a las producciones estéticas de las denominadas «periferias». De esta forma, aclara la autora, no se han tenido en cuenta las particularidades de su carácter vital, sus materiales recurrentes, su complejidad, sus tensiones y contradicciones. A pesar de la existencia de ciertos autores como Alfredo Colombres, Juan Acha, Ticio Escobar o Leopoldo Zea⁹, a lo que accedemos, de todas formas, es a una “(...) colonización conceptual de los enfoques y de las metodologías de análisis, cuestión que impide dar cuenta de la actualidad de la producción artística del continente” (Ciafardo, 2016, p. 25).

⁹ El debate acerca de la definición de lo latinoamericano ocupa un lugar importante en este apartado, pero no es el eje principal. Por esa razón únicamente retomaremos a Leopoldo Zea, por compartir nacionalidad con el colectivo analizado y porque se ha dedicado a definir particularmente a lo mexicano. Dedicar mayor atención a este aspecto requeriría del desplazamiento del tema principal que realmente nos convoca.

Con el propósito de brindar ciertas definiciones al respecto, en 1978, en la ciudad de México se desarrolló el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía (cuya sede durante la primera década fue la Casa de la Fotografía, ubicada en la Colonia Roma). Este evento, del que participaron, entre otros, Pedro Meyer, Lázaro Blanco, Aníbal Angulo y Raquel Tibol, perseguía la intención de delimitar un área de conocimiento específico y otorgar legitimidad a aquellas prácticas fotográficas que serían dignas de representar a la región ante cualquier instancia oficial.

Valiéndonos, entre otras cosas, de este evento fundacional para la fotografía Latinoamericana contemporánea y de los documentos coetáneos que quedaron como registro de lo acontecido, intentaremos reconstruir el panorama que se diseñó a partir de ese evento y sus repercusiones, pero haciendo hincapié en aquellos grupos que se alzaron en contra de lo establecido por el Coloquio. En esta búsqueda de la definición desde la oposición, nos centraremos en el estudio del Taller de la Luz, un colectivo fotográfico integrado por Lourdes Almeida, Gerardo Suter y Javier Hinojosa, cuyas producciones quedaron fuera de los criterios del Consejo Mexicano de Fotografía y, por lo tanto, de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana, convocada por el mismo.

Consideraremos al colectivo como un testimonio de la ya mencionada expansión de las prácticas fotográficas en el continente y de los cambios sociales que acompañaron este proceso desde ese momento hasta la actualidad. Ante todo, creemos que la regionalidad no es un dato extrínseco de referencia objetiva, sino que precisa una demarcación fundada en ideas acerca de los territorios abordados. En esta tesis, el concepto de América Latina será construido teniendo en cuenta que las cuestiones socio-políticas han afectado y afectan a las experiencias estéticas de todos los tiempos y los posteriores debates epistemológicos de la teoría del arte. Como ya lo adelantamos, la mirada situada será atravesada por el enfoque expandido de las prácticas fotográficas, apelando a una mirada transdisciplinaria, alimentada por la idea de una *imagen expandida*, de una *fotografía construida*¹⁰ o de *procedimientos fotográficos*. Con esta postura intentamos articular los contenidos del arte, así como las

¹⁰ Este concepto fue implementado por primera vez por Gerardo Suter y Cecilia García, en la curaduría de la muestra *Escenario rituales*, a comienzos de la década de 1990. Luego, según nos afirmó Suter en una entrevista personal, se fue difundiendo e implementando como un modo más plural de concebir la imagen fotográfica.

instancias de producción y reconocimiento de las experiencias estéticas, a partir de otros aspectos, que rebasen los límites disciplinares.

Antecedentes históricos de pensamientos para la acción

Las sociedades latinoamericanas se fueron conformando a partir de yuxtaposiciones de lo indígena, lo colonial, lo ibero y lo anglosajón. Este panorama, lejos de mostrar elementos ordenados y consecutivos, nos lleva a pensar que la configuración de la fotografía en la región ha sido diversa y múltiple.

Según el teórico mexicano Leopoldo Zea, a mediados del siglo XX, en coincidencia con el fin de la Segunda Guerra Mundial, los latinoamericanos retomaron un debate que ya habían transitado 100 años atrás, relacionado con su afán por descubrir y precisar su identidad, en torno a la definición de la existencia de una cultura latinoamericana. La primera interrogación en este sentido fue impulsada por la generación que siguió a la que realizó la independencia política del territorio. Pensemos en un conjunto que encontró insuficiente tal emancipación, ya que el pasado colonial seguía imponiendo sus hábitos y costumbres a través de la cultura que durante el largo período colonial se les habían impuesto a los habitantes originarios de la región.

Martí, Rodó, Vas Cancelas con otros pensadores formaron un grupo que se empeñó en revisar los supuestos de la emancipación cultural de la que hablaron Sarmiento, Alberdi, Lastarria, Bello, Montalvo, Mora y otros a mediados del siglo XIX. Promediando el siglo XX, el modelo cultural europeo ya no gozaba de buena salud si apelamos a la fragilidad de una cultura que, por ejemplo, no había servido para evitar la catástrofe de las guerras y sus desenlaces.

La Revolución de la Independencia, la Revolución llamada de la Reforma y la Revolución Mexicana, son expresiones -cada vez más conscientes- de un proceso que repensó toda definición universal en términos de homogeneidad. En ellas, la realidad mexicana se ha ido imponiendo como problema original, subordinando la adaptación de teorías y doctrinas importadas, en un proceso de plena implementación de lo que Zea dio en llamar *conciencia constructiva de la realidad mexicana*

Con la Revolución Mexicana, el mexicano pudo descubrir una serie de facetas de la realidad que antes habían permanecido ocultas. Zea detecta un proceso en que

el universo ancestral brotó, rompiendo el mundo acartonado y ridículo que el Porfirismo se había empeñado en llevar a México. Con la Revolución se acabaron las teorías ajenas para justificar una acción que tenía su fuente en la realidad mexicana misma. Según el teórico, todas las teorías importadas resultaban insuficientes para captar y explicar la realidad que surgía. Los mexicanos tenían que ingeniárselas para captar esta realidad sirviéndose de sus propios medios y dice Zea que "...los artistas, entre los cuales se destacan nuestros grandes pintores, fueron los primeros en orientar sus pupilas sobre la realidad mexicana..." (Zea, 2001, p. 19).

Dentro de ese pensamiento y volviendo a la fotografía, varios países del continente compartían una preocupación por definir el área de interés regional, pero sobre todo podemos destacar a México, Venezuela, Brasil, Argentina y Cuba (donde se desarrolló la Primer Bienal de Fotografía, en la Habana). Como parte de este proceso, dentro de los lineamientos que servirán para entender a la fotografía latinoamericana, se encuentran aquellos propuestos en 1978 por parte del Consejo Latinoamericano de Fotografía, durante el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, en la Ciudad de México. Este Consejo, con Pedro Meyer a la cabeza, perseguía varios intereses, pero fundamentalmente, alimentaba una idea de superioridad del Fotoperiodismo y la Fotografía Documental por sobre cualquier otro campo de acción de la disciplina.

En el año 1978, en el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía,

(...) críticos e investigadores de arte, expertos en comunicación y fotógrafos de diez países trataron durante tres días, en nueve sesiones, temas vitales sobre la fotografía. Las actividades concluyeron con diez talleres que fueron impartidos en la Universidad Iberoamericana.

(Neyra, 2013, p. 16).

También luego del Coloquio, se generaron tres publicaciones, con material teórico y visual desprendido de lo que fue el programa: *Hecho en Latinoamérica*, con una selección de la I Muestra (Figura 3), el libro de ponencias y comentarios del I Coloquio e *Imagen histórica de la fotografía en México*.

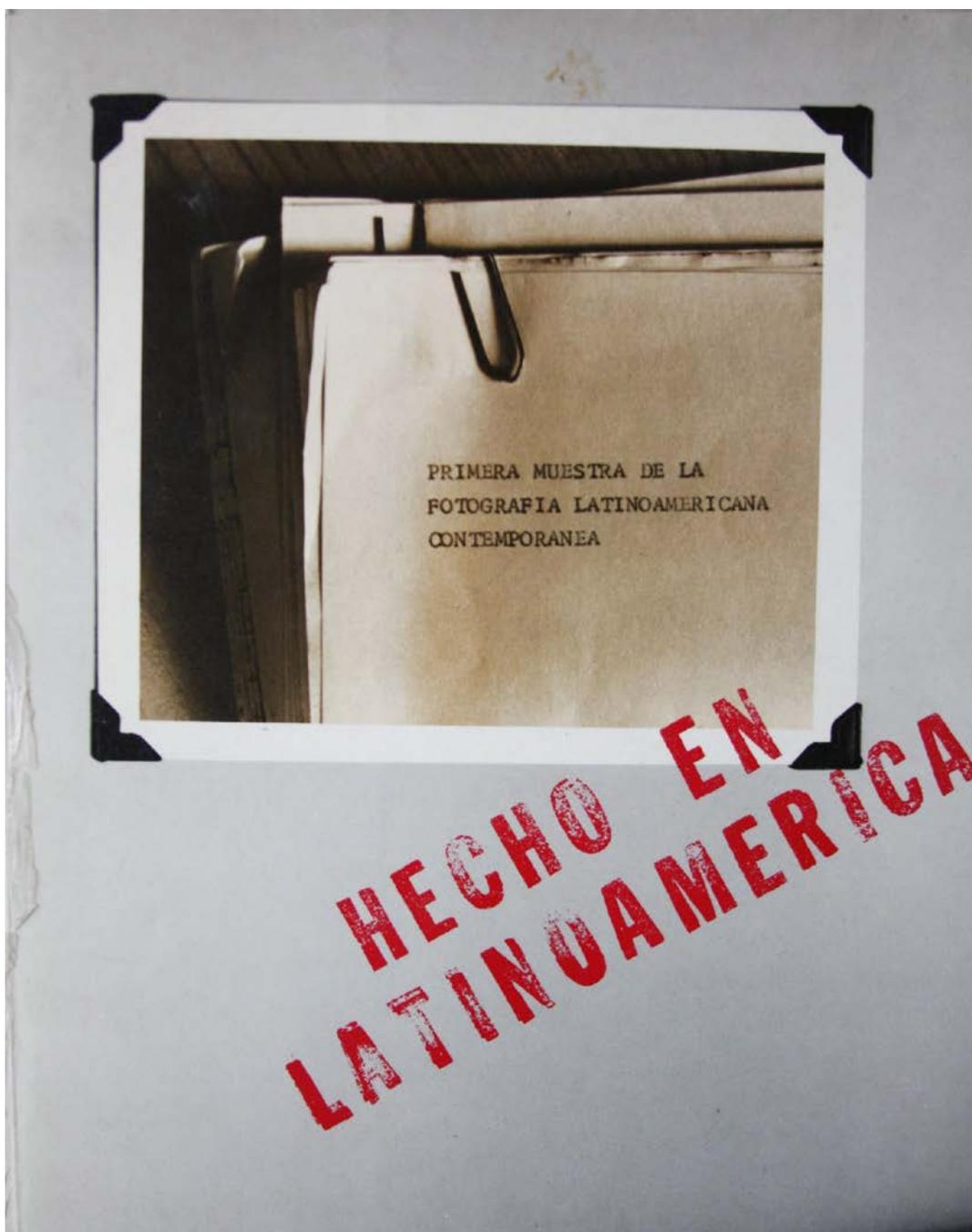


Figura 3. Portada de *Hecho en Latinoamérica* (1978), el catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporáneo realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

El Consejo lanzó una convocatoria abierta para que profesionales de la disciplina envíen sus portfolios, los cuales serían sujetos a una selección a cargo del

jurado, con el propósito fundamental de "...presentar, ante la comunidad internacional interesada en la fotografía como medio de expresión, las mejores obras latinoamericanas contemporáneas."¹¹.

Los criterios y principios ideológicos del comité, estaban explicitados formalmente y en líneas generales, apuntaban a que "...el fotógrafo, vinculado a su época y a su ámbito enfrenta la responsabilidad de reinterpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos y derrotas y las aspiraciones de su pueblo."¹² Se invitaba, entonces, a la presentación de imágenes situadas que repensaran las cuestiones regionales. Sin embargo, aunque convocaban a través de enunciaciones muy globales y de apariencia inclusiva, el filtro de inclusión o exclusión estaba tramado por criterios pertenecientes a los ámbitos más conservadores del medio y se percibe una relación entre la fotografía y la realidad ligada a la idea de referente y de figuratividad en cuanto a lo formal.

Además de las repercusiones positivas en torno a la exploración de aspectos que hasta entonces no habían sido sistematizados en la historia continental, como ya lo adelantamos, hubo varios artistas que no conformaron la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México, que contó con el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes. Según dicen sus organizadores, la Muestra persiguió la idea de ofrecer un retrato de la vida social de México, en pleno tránsito del período liderado por Porfirio Díaz al régimen revolucionario.

A partir de ello, varios artistas se sintieron expulsados de esas definiciones categóricas y, por lo tanto, fuera de lo que se dio en llamar la Fotografía Latinoamericana (con mayúsculas). Podemos decir que se vivió, entonces, una nueva actualización del efecto *salón de los rechazados*, entendido como un proceso reiterado a lo largo de la historia del arte en el que muchas veces se vieron reunidos aquellos artistas cuyas obras no eran aceptadas por las pautas de algún ente legitimador (llámese galería, museo, jurado de concurso, etcétera).

¹¹ Esta enunciación podía leerse al comienzo de la convocatoria abierta, lanzada en 1978, para la organización de la Primer muestra Latinoamericana de fotografía. Léase *Hecho en Latinoamérica*, la publicación surgida del Primer Consejo Latinoamericano de Fotografía (apéndice documental, pp. 231-250).

¹² ídem cita (11).

Como consecuencia de ello, en el México de fines de la década de 1970, se fundaron varios grupos, más o menos organizados, entre los que se encuentran *El rollo*, *Fotógrafos independientes* y *El Taller de la Luz*. El Rollo se constituyó como una editorial, cuya principal publicación fue *26 fotografías independientes* (Figura 4) que permitió la difusión de aquellas obras que rebasaban los límites establecidos por los miembros del Coloquio.

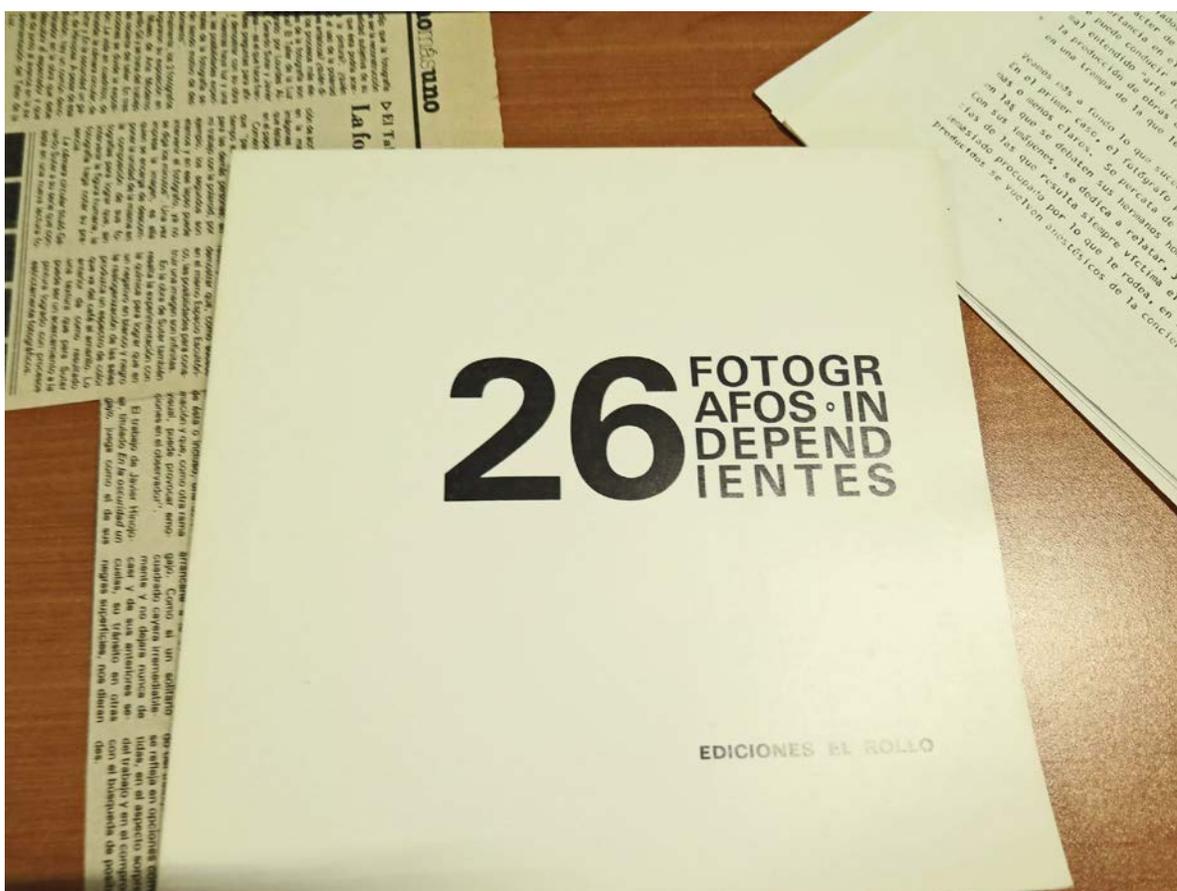


Figura 4. Portada de la publicación *26 fotografías independientes*, editada por El Rollo. Atrás, se perciben otros recortes de noticias y críticas de la época. Imagen tomada en la casa-archivo de Lourdes Almeida en Ciudad de México. Diciembre del año 2013.

El Taller de la luz estuvo conformado por Gerardo Suter, Lourdes Almeida y Javier Hinojosa, entre los años 1980 y 1982. Fue un colectivo de corta vida, pero de mucha proyección y resonancia posterior. En líneas generales, el Taller de la Luz y los demás grupos afines, apostaban a otras visiones de lo tecnológico, desplegando una convivencia inédita con otros campos de acción y varios procedimientos articuladores. Aplicaban técnicas experimentales, como la intervención pictórica manual, el collage, el

ensamble de polaroids, el rayado de emulsiones, sistemas de montaje inexplorados hasta el momento, entre muchos otros modos de construir las imágenes. Según nos señaló el propio Gerardo Suter en una entrevista en la ciudad de México, con sus acciones decididamente anti-documentalistas, le estaban solicitando a la propia fotografía, agotar sus posibilidades expresivas.

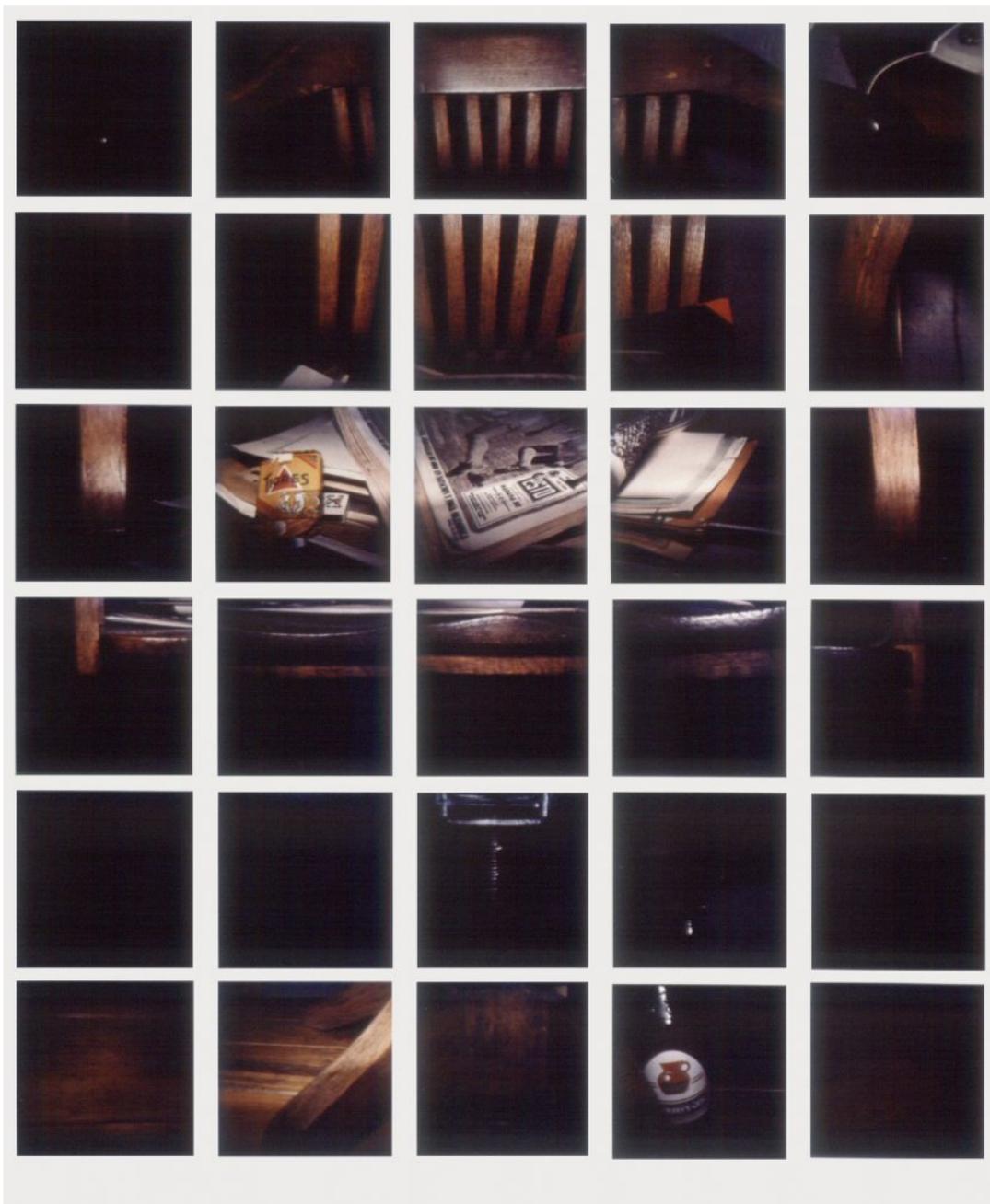


Figura 5. *El periodista*. De la serie *La vida de cuadritos*. (1982) Lourdes Almeida

Tuvieron 3 proyectos concretos, aunque muchas instancias de experimentación y encuentros entre una o dos veces por semana para el debate, aprendizaje y ejercitación conjunta. Una de sus obras como colectivo fue la portada de un disco de música contemporánea, que resultó ser uno de los primeros discos de ese tipo grabados en el país y que involucró a artistas que luego hicieron una gran carrera en la música. Firmando como colectivo, la constitución de las imágenes se dieron en una dinámica similar a la de un cadáver exquisito, en el cual uno hacía una parte y el otro aportaba algo sobre lo anterior y así, sucesivamente, armaban un conjunto. La decisión de hacer la tapa de un objeto comercial, perteneciente a un género que venía a romper con los parámetros de la música armónica tradicional también constituía una coherente respuesta a la consideración de la fotografía circulando por ciertos espacios únicamente, así como también empatizaba con la relación que ese sonido tenía respecto del hacer tradicional.

Otra de sus producciones consistió en la participación en un encuentro de Arte joven en México, para la cual hicieron un portfolio integrado por ocho fotografías en torno a la Plaza de Toros de la Ciudad de México, con la misma dinámica de trabajo que venimos relatando. Como colectivo, los tres coinciden en que lo fundamental era la potencia del debate, la experimentación y el acompañamiento recíproco y quizás los resultados hubiesen requerido de otra maduración para que ellos lleguen a estar conformes. De sus elaboraciones conjuntas no ha quedado registro, por lo que solo pudimos reconstruir su existencia a través de los relatos de sus creadores.

Por último, presentaron la que fue su muestra más importante en el Museo Carrillo Gil en Septiembre de 1982, integrada por producciones individuales, nucleadas a partir de estos enfoques renovadores de la tradición. Almeida mostró su serie *La vida de cuadritos*, con piezas compuestas por conjuntos de fotografías polaroids agrupadas para generar una imagen completa, en un procedimiento que deja ver las influencias de David Hockney y sus *Composite polaroids*. Lo que le aportaba ella era la referencia a los escenarios de la vida cotidiana mexicana, despojados de la figura humana. En algunos casos también elegía intervenir la materialidad de la fotografía mientras aparecía la imagen o a posteriori, con pigmentos o esgrafiados, como podemos ver en la figura 6, *La escritora*.

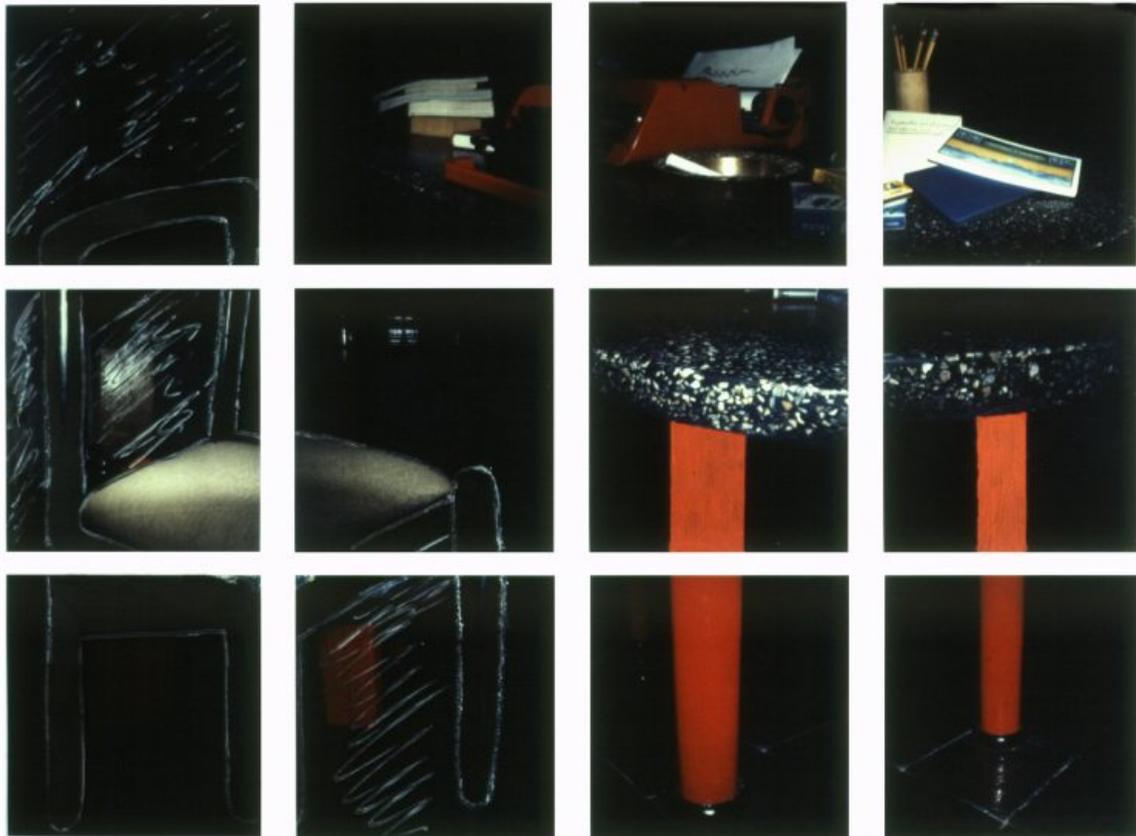


Figura 6. *La escritora*. De la serie *La vida de cuadritos*. (1982). Lourdes Almeida.

Gerardo Suter eligió para esa ocasión la serie *La cámara circular*, que en una reflexión en torno al dispositivo ya mencionada en el título, enseña un conjunto de imágenes que varían levemente en las claves tonales al interior de cada una, es decir, en cuanto al contraste y a la luminosidad. Por el contrario -en un gesto unificador- todas comparten el punto de vista y el tamaño del plano elegidos para capturar la morfología del Espacio Escultórico de la UNAM. Conforman un conjunto modular que potencia su sentido al considerarlo como unidad diversa. La repetición de los recursos del encuadre y del modelo fotografiado permiten detectar las transformaciones de los climas al interior de cada módulo, dadas no solo por decisiones técnicas al interior de cada toma, sino que muchos resultados estéticos fueron conseguidos a partir de la manipulación en el laboratorio, en una etapa de posproducción experimental y analógica. En una nota que la periodista Adriana Malvido escribe en el periódico *Uno más uno*, el 3 de octubre de 1982 (que puede encontrarse completa en el apéndice

documental de esta tesis, p. 230), hay una cita de Gerardo Suter en la que el artista dice:

'si en un momento dado el trabajo requiere de más herramientas, ¿por qué no utilizarlas? Hay un cierto prejuicio en ese sentido -continúa- nosotros hemos pensado que la fotografía no sólo puede representar a la realidad, sino también ser una interpretación de ésta o incluso, una deformación y que, como otra rama visual, puede provocar emociones en el observador.'
(Suter, 1982).

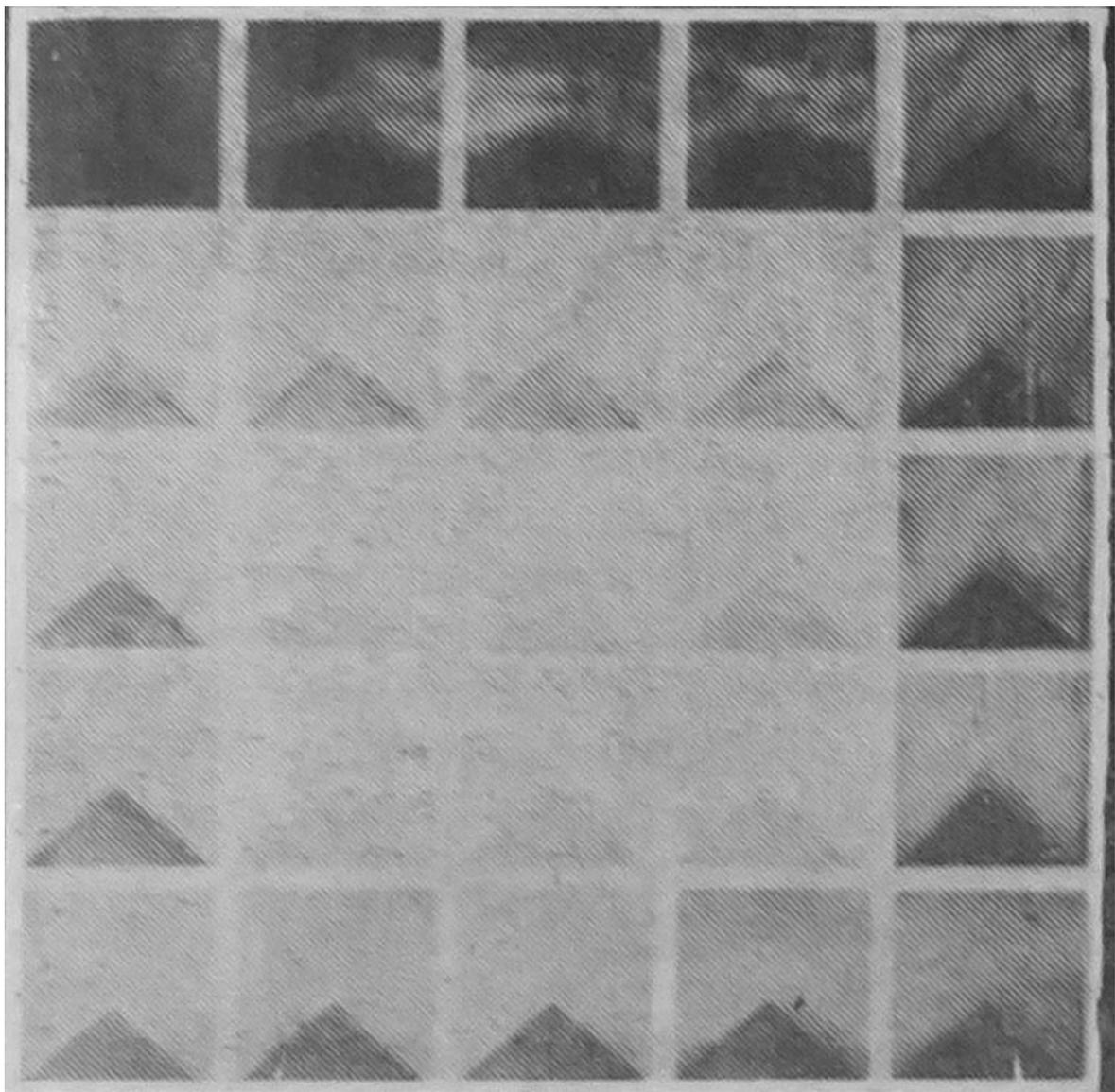


Figura 7. *La cámara circular*. (1982). Gerardo Suter.

En su producción estética, así como en la cita, Suter plantea por un lado, una revisión de la relación entre la fotografía y la realidad (cuestión que ya fue ampliamente desarrollada en el primer capítulo) y al respecto, trata de trascender los límites tradicionales, enarbolando la capacidad que la imagen tiene de interpretar y deformar. Si bien no habla todavía de fotografía expandida, está revisando la naturaleza del medio al emparentar los recursos poéticos de la fotografía con las capacidades de otras *ramas visuales*.

Por su parte, Javier Hinojosa, en su serie *En la oscuridad un gajo*, compartía con Suter la experimentación en el laboratorio y con Almeida la intervención posterior sobre el papel. Más que la representación del instante decisivo o de la realidad allá afuera, Hinojosa, como todo el colectivo, habitaba reflexiones en torno a las posibilidades compositivas dentro de la abstracción, a los resultados químicos y estéticos en la exploración química, así como a las decisiones en la instancia del montaje de las propuestas.

En la nota a cargo de Adriana Malvido se remarcaba el gesto experimental del colectivo en un tono positivo. Esto puede evidenciarse en el primer párrafo del escrito:

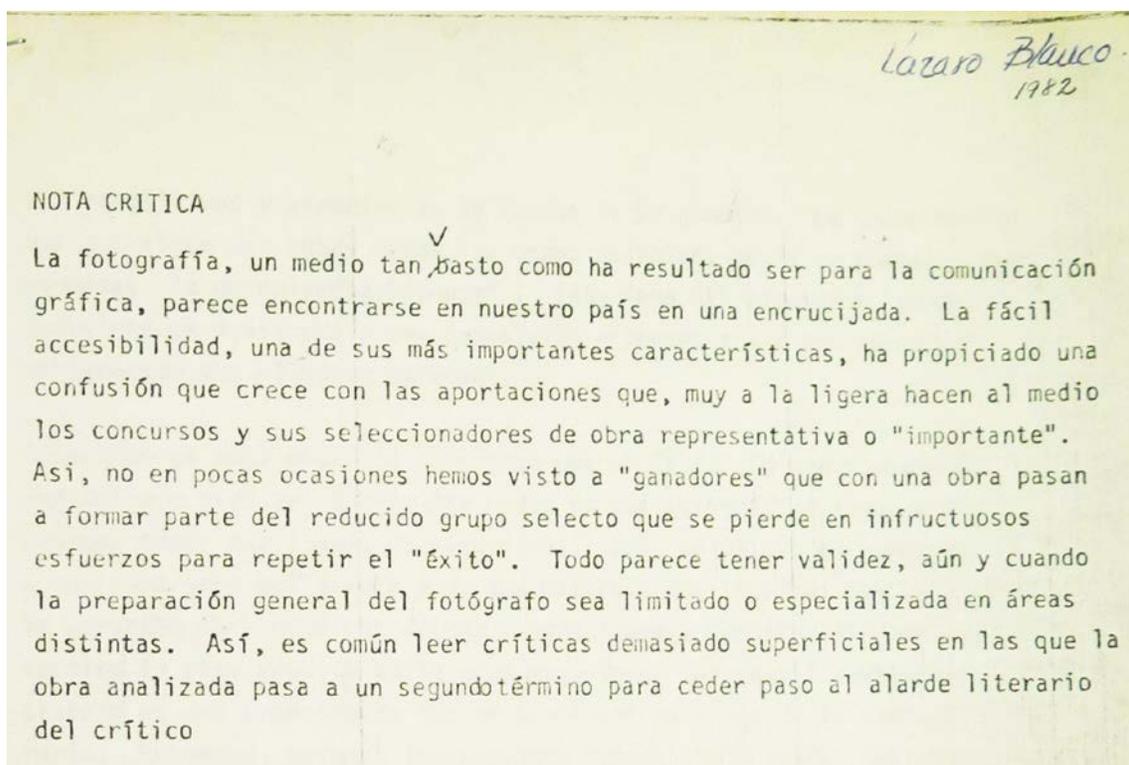
¿Quién dijo que la fotografía no puede ser la reconstrucción de la realidad subjetiva de su autor o que ésta podría acercarse a la pintura?; ¿quién prohibió el uso de la polaroid para fines artísticos? ¿quién dijo que los procesos más elementales de la fotografía son limitados? El Taller de la Luz -integrado por Lourdes Almeida, Gerardo Suter y Javier Hinojosa- es el que hace frente a tales preguntas para afirmar y demostrar con su obra que 'mientras haya luz y una lente; las posibilidades experimentales de la fotografía seguirán siendo motivo de descubrimiento'.

(Malvido, 1982, p. 23).

En este tránsito de enunciaciones y contra-enunciaciones, pero fundamentalmente de definiciones desde la diferencia, surgieron varios episodios. Uno de los más importantes tuvo lugar ante la misma exposición que analiza Malvido, desarrollada en el Museo Carillo Gil, cuando Lázaro Blanco -crítico de arte e integrante del Consejo Mexicano de Fotografía- escribe un ensayo lapidario. Es importante aclarar que, a propósito de este escrito, para seguir sumando apoyo del sistema, recibe el premio nacional de Bellas Artes al ensayo.

En la actualidad y en un análisis retrospectivo, los tres integrantes del colectivo asumen que quizás Lázaro Blanco no estaba tan errado en lo que decía, ya que los productos estéticos de los procesos experimentales que emprendían no eran demasiado exitosos. Sin embargo, lo importante de aquellos desarrollos no reside precisamente en los resultados finales y acabados, sino en los procesos socio-culturales que permitieron y alimentaron su desarrollo. Posiblemente, lo que requerían estas nuevas producciones era otro tipo de análisis, repensando los sucesos espectatoriales desarrollados hasta el momento, así como la relación con otras disciplinas artísticas.

Veamos a continuación el registro de algunos recortes de la nota original en papel (capturada en la casa-archivo de Lourdes Almeida en Ciudad de México y que puede encontrarse completa en el apéndice documental de la tesis, p. 224), para poder perfilar el tono de las críticas, como parte de un contexto de discusiones. Es interesante comenzar desagregando la introducción del texto de Blanco, ya que en el primer párrafo plantea este proceso que estamos analizando en términos de *encrucijada*. En apariencias, esa circunstancia estaría configurada a partir del vínculo con otras disciplinas y propiciada por la fácil accesibilidad:



Se detecta la necesidad de aferrarse a una idea elitista de la fotografía, en la cual no valen los aportes renovadores de otras áreas, sino que el crítico alienta a una definición claramente conservadora:

La obra fotográfica, presenta aspectos comunes a toda obra gráfica. Pero también presenta aspectos particulares al medio únicamente, tales como su fuerte vinculación con la presencia física, espacio-temporal de los sujetos fotografiados y la supuesta relación que con la realidad aparente le otorgan su carácter de "veracidad". Tales aspectos debieran de considerarse con igual importancia en el análisis crítico de una obra fotográfica. De no ser así, se puede conducir al fotógrafo a situaciones de confusión como en el caso del mal entendido "arte fotográfico", que hace que el fotógrafo se preocupe de la producción de obras de arte por medio de sus fotografías haciéndole caer en una trampa de la que le será muy difícil salir.

En estos dos primeros párrafos traza la consideración de la fotografía en términos tradicionales, ligada a la noción de veracidad, al mismo tiempo que caracteriza el movimiento de expansión que el medio comenzaba a protagonizar. Quitando el manto negativo propio de la crítica, lo que permiten estas afirmaciones es demarcar los debates que las producciones disruptivas estaban alentando. A su vez, mientras el relato va avanzando, lo que divisamos es que los parámetros de lo que debía ser la fotografía eran impuestos por las funciones de una de las áreas de la misma: el fotoperiodismo o la fotografía documental.

El fotógrafo no entiende que este perseguir actitudes de la pintura y la imitación servil de la misma destruye su oficio y elimina la potencia sobre la que se basa su importancia social. Se aleja de la reproducción fiel de la naturaleza y se somete a las leyes estéticas que distorsionada su misma naturaleza. El fotógrafo quiere obtener el reconocimiento social del que disfruta el pintor. Esto es un deseo perfectamente normal. Pero no es

satisfecho por el fotógrafo que sigue al pintor, sino por el que opone su propio arte al del pintor. Si el fotógrafo sigue el principio fundamental de su oficio, que es la habilidad de capturar la naturaleza con fidelidad, creará como consecuencia obras que tendrán un efecto tan vigoroso en el espectador, como la pintura de un artista, quienquiera que éste sea. El fotógrafo debe mostrar que no sólo es impresionante la vida ordenada de acuerdo con principios estéticos, sino que también lo es la vida cotidiana como es atravesada en una fotografía técnicamente perfecta.

En esta línea, también es reiterada la crítica hacia aquellas producciones que no estén regidas por un dominio (tradicional) de la técnica:

Desde luego que, en ambos casos, su dominio de los aspectos técnicos del medio debe ser, si no absoluto, al menos adecuado. Sin embargo, lo que resulta evidente en las exposiciones fotográficas, tan abundantes en los últimos tiempos, es la carencia de recursos técnicos para la mejor expresión general de las imágenes fotográficas.

Tales recursos técnicos pueden ir desde la apropiada selección de materiales a utilizar, el equipo, los procesos, etc., hasta la misma presentación de la obra y el tamaño.

Lo que queda claro es que para el autor del escrito no están al mismo nivel el registro veraz de la realidad y las experimentaciones estéticas y poéticas de los fotógrafos dedicados al arte. Entre otras cosas, la distinción es marcada por la relación con la «realidad» desatada por la proximidad física, la función social del medio, así como el manejo técnico específico. Terminaremos este repaso por la nota con una descripción pormenorizada que hace Blanco, que permite detectar los puntos de expansión que estimulan los integrantes del Taller de la Luz y que justamente son los aspectos que el crítico desapueba y coloca por fuera de la fotografía:

Veamos en que medida, la exposición del Taller de la Luz integrada por obras de Lourdes Almeida, Gerardo Syker, Javier Hinojosa, todos ellos ganadores de premios y menciones en la II bienal de fotografía convocada por el I.N.B.A. a fines de 1981, que presenta en la sala III del Museo de Arte Carrillo Gil, se aproxima a cualquiera de los dos tipos:

1. La utilización de materiales sensibles a la luz, puede vincularla con la fotografía.
2. La fragmentación de los visuales para destacar yuxtaposiciones tonales por encima de la trama fabricada con el soporte, lo acerca más al trabajo de síntesis que se practica en el diseño gráfico. La fotografía es selectiva.
3. La distribución errática sobre el soporte, corresponde también de manera evidente a la solución gráfica que se da en otros medios, como la pintura y el grabado.
4. La manipulación y agregado de tintes sobre la emulsión fotográfica, le da un carácter de híbrido pintufotográfico.
5. La abstracción llevada al extremo de no distinguir el objeto, la acerca a la pintura también.
6. La presentación, en cuadros demasiado grandes para las imágenes, convierte al soporte en parte de la imagen. Los espacios vacíos, funcionan también visualmente al integrarse con las manchas en él distribuidas. Esta presentación nos hace pensar a los espectadores, que nos encontramos frente a una obra correspondiente a un medio diferente del fotográfico. Es verdad que ya en los años veintes, los

integrantes de la Bauhaus alemana exploran tales posibilidades de síntesis visual a partir de elementos reconocibles como fotográficos. Así Moholy-Nagy, recortaba las fotografías y las pegaba sobre soportes a los que luego añadía elementos pictóricos dibujados, para dislocar aún más el significado de la imagen fotográfica al colocarla en contextos ajenos. Sus experimentos con la luz y los materiales sensibles a ella, produjeron obras revolucionarias que no deben considerarse enteramente fotográficas. El instante, adherido a las tomas originales se ha convertido en algo intangible; indefinible. Rodchenko y su constructivismo, produjeron ejemplos igualmente distanciados del instante original en los que la fuerza expresiva residía en una inteligente combinación de medios. Pero ni Moholy-Nagy, ni Rodchenko, se olvidaron de las imágenes fotográficas que les daba la cámara fotográfica y en las que seguían prevaleciendo sus características visuales inherentes y el tiempo y Ray esgrimía una profunda comprensión filosófica al afirmar, pinto lo que no puedo fotografiar y fotografía lo que no puedo pintar.

7. Las instantáneas de los cuadros de Lourdes Almeida, pierden su capacidad de comunicación directa, irreplicable, al fragmentar el cuadro o, mejor dicho, al integrar un cuadro distinto lleno de instantes no relacionados entre sí. La particularidad del material polaroid, que lo acerca al concepto original de la fotografía de tiempos del daguerrotipo por su carácter de imagen única, irreplicable, se ha trastocado por el juego visual, que ha fabricado con ellas.

Según el texto, se alejan de la fotografía, entre otras cosas, cuando apelan a la síntesis, a la opacidad, a la experimentación matérica o a los montajes múltiples. Y esa decisión de apartarse de su propio territorio para explorar vínculos con otros, es visto como algo que corrompe la entidad de lo fotográfico, obviamente de forma negativa. En síntesis, la crítica se aloja en esas intenciones del grupo de trascender los postulados de la fotografía periodística, documental o aquella acromática que legitimaban los fotoclubs. Es decir, la fotografía hegemónica que en las entrevistas a los miembros del Taller de la Luz apareció como el panorama frente al cual reaccionaron, por oposición.

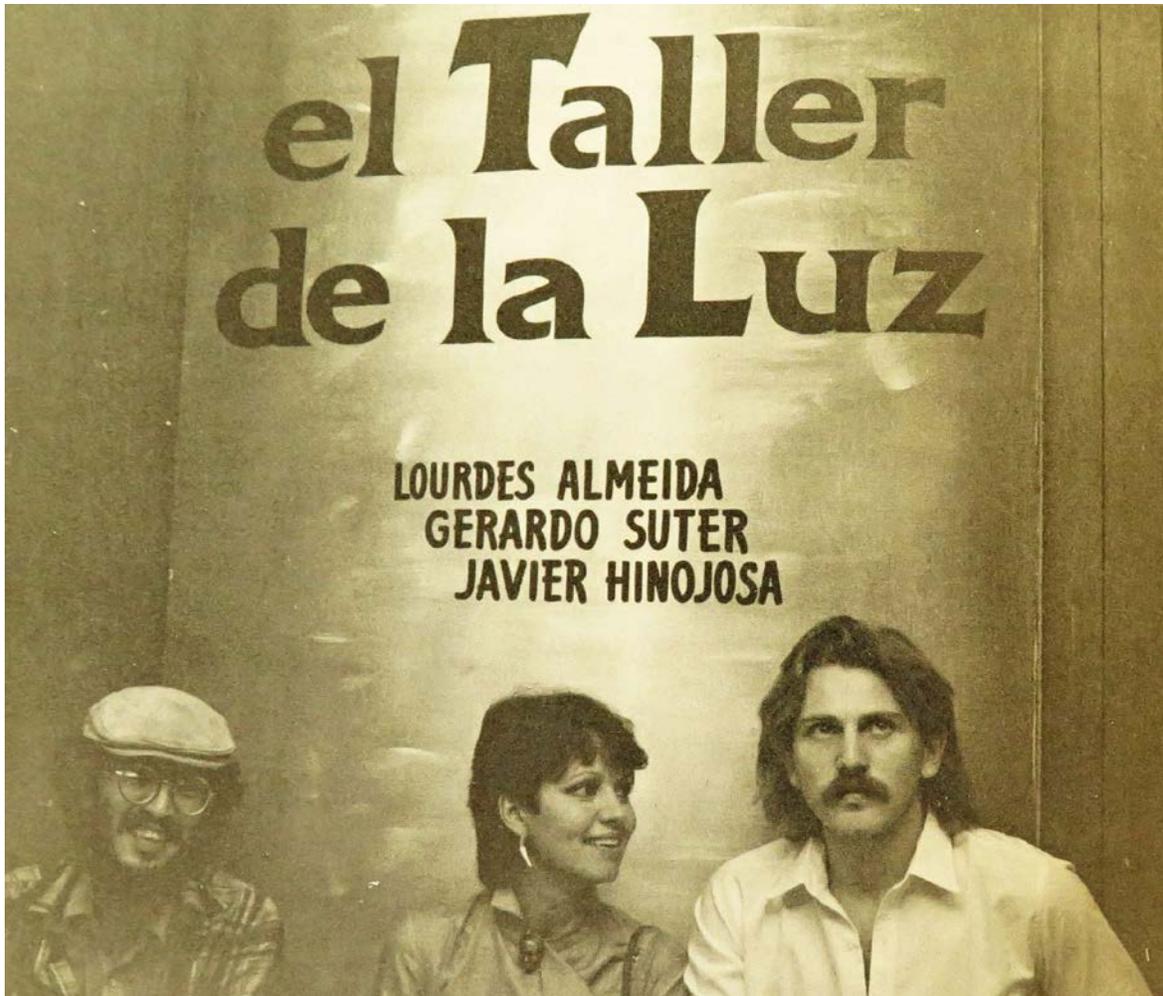


Figura 8. Javier Hinojosa, Lourdes Almeida y Gerardo Suter en el Museo Carrillo Gil, 29 de Septiembre de 1982.

La adopción consciente de estas nuevas combinaciones de los recursos técnicos por parte de los artistas se configura como un aspecto necesariamente político. La elección decidida del camino de la experimentación, inaugura diversos cuestionamientos acerca de la hegemonía política y estética de la Fotografía Documental, que parece desprenderse de una supuesta superioridad técnica y temática. Inventar nuevos protocolos de uso en un terreno con pautas profundamente regidas por la tradición, es una actitud sumamente desarticuladora de los espacios anquilosados de poder y se alza como un reclamo por conseguir lo que Mariel Cifardo (2016) denomina el *derecho a la contemporaneidad*.

Hacia la década de 1980, en su libro *La invención de lo cotidiano*, el antropólogo francés Michel De Certeau desarrolla un interesante análisis en torno a las prácticas lingüísticas, que brinda herramientas de interpretación de este proceso coetáneo. El autor destaca algunas «maneras de hacer» que constituyen procesos mediante los cuales los usuarios se reapropian del espacio socio-cultural organizado, y analiza las lógicas de las prácticas y los esquemas de acción, que trascienden a los individuos, instaurando combinatorias operativas complejas, que componen la cultura.

Al hablar de la relación de los procedimientos con los campos socio-culturales de fuerzas donde intervienen, De Certeau establece entonces la necesidad de un análisis polemológico de la cultura, que contemple esta politización de las prácticas. La construcción teórica y metodológica del autor, que parte de un ámbito intrínsecamente lingüístico puede ser trasladada al proceso aquí investigado, haciendo foco en la importancia de los modos de acción. Con la elección de procedimientos divergentes, los grupos como El Taller de la Luz, trazaban nuevas definiciones de lo que podía considerarse como fotografía latinoamericana, aunque en palabras de sus integrantes, no tuviesen muy en claro lo que querían ni a dónde se dirigían.

Para Suter, la fotografía pudo adaptarse a los cambios paradigmáticos que ocurrieron durante la década de 1980 gracias a que no contaba con una tradición de siglos en las Bellas Artes. Es decir, que, según el artista, la juventud del medio les permitió girar el volante hacia nuevas experiencias, sin necesidad de romper esquemas tan anquilosados históricamente. Durante la década de 1980, el eje revisado era de tipo iconográfico o temático por un lado y técnico por otro. Es decir que las reflexiones y los impulsos de cambio estaban dirigidos a sugerir nuevas temáticas y modos de estetizar, opuestos a los que proponía la Fotografía Documental. Una suerte de Realismo mágico sobrevolaba varias producciones, mientras que muchos otros optaban por exploraciones dentro de la abstracción. Ya en la década de 1990, el debate se encausó hacia la configuración de los modos de acceso al circuito artístico.

¿Independientes de qué o de quién?

Leopoldo Zea recurre a una cita de Mora, cuando afirma que “los mexicanos en nada manifiestan más empeño que en renunciar a todo lo que es español, pues no se reputan bastantemente independientes, si después de haber sacudido el yugo político

se hallan sujetos al de los usos y costumbres de su antigua metrópoli” (Mora, 1941, pp. 158-159). A la independencia política, siguió una búsqueda sostenida por lograr la independencia en otras cuestiones más solapadas y acaso más arraigadas culturalmente.

Tuvimos la oportunidad de preguntarles personalmente a los integrantes del Taller de la Luz qué los movilizaba a autoproclamarse *fotógrafos independientes*¹³ y de qué o quién/es se sentían independientes: “*De los yanquis y los españoles*” contestó Suter al respecto, sintetizando los centros de poder que definían los preceptos esperables para las manifestaciones culturales latinoamericanas. En esa oposición, buscaban la construcción de una cultura original, quizás inédita o reeditada, pero auténtica y alejada de los estereotipos *for export*. El término de cultura original es problematizado por Zea, cuando retoma a Simón Rodríguez diciendo “(*Hispanoamérica*) debe ser original” (Cova, 1947, p. 102).

Suter, agregó que se proclamaban independientes del sistema institucional que tenía cooptados los espacios de circulación de la fotografía, de los fotorreporteros como Pedro Valtierra o Pedro Mayer, que establecían usos determinados del medio y estéticas recurrentes emparentadas con la imagen estereotipada que desde afuera se esperaba de América Latina.

De acuerdo con Zea, la Revolución Mexicana de 1910 desintegra todo el armazón cultural del porfirismo que se apoyaba en la filosofía positiva. A partir de esto, comienzan diversas transformaciones culturales, de la mano de personajes como Ramón López Velarde, Diego Rivera o Mariano Azuela y educativas, con la figura de José Vasconcelos a la cabeza. Esta generación persiguió la idea de formar una cultura propia. Los jóvenes de 1970 y 1980, estaban dispuestos a dar un paso más, en la misma línea de rechazo al Positivismo. Ésta ya no podía sostenerse como la filosofía del progreso y la ciencia ya no podía nutrir su categoría de indiscutible.

A la ideología hasta entonces vigente, basada en una filosofía de lo permanente se opondrá una ideología apoyada en una filosofía del cambio perpetuo que intentó describir *un campo de límites difusos* (Ciafardo, 2016). Al respecto, Zea decía:

¹³ Recordemos que ese fue el título de una de las publicaciones más relevantes de la época, que reunió a varios fotógrafos que quedaron fuera de la convocatoria para la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana.

A la idea de una materia firme, resistente, inconvencible y por ende inerte, se opondrá la idea de la vida que fluye y cambia. A la idea de un orden firme, inalterable, seguro y por ende pétreo, se opondrá la idea de una libertad siempre activa, creadora y recreadora. El orden estático se transformaba en libertad creadora. Una nueva idea del progreso sustituía a la sostenida por el positivismo, la idea de un progreso que, como la vida misma, no podía ser limitado. La idea de un progreso que tenía sus fuentes en la vida humana, en el hombre creador de toda cultura como expresión máxima del hombre y del humanismo.

(Zea, 2001, p. 14).

Se gestó, de este modo, un nuevo idealismo; pero según Zea, algo del Positivismo quedará y sentará bases para impedir caídas en un falso mundo de fantasmagorías. El Taller de la Luz contenía en sus cimientos esta actitud renovadora y desestabilizadora. No buscaban pisar tierra firme, sino cuestionar los territorios aparentemente conquistados y catalogados. Comenzaban sus planteos revisando lo aprendido en su formación como fotógrafos y laboratoristas, pero la manipulación de los materiales los hacían cruzar las maneras de abordar los espacios y las disciplinas, sin preocuparse por el «deber ser» de algunas áreas de la producción artística. Los jóvenes que cuando terminaba la década de 1970 se propusieron desaprender lo aprendido y desafiar categorías por demás anquilosadas, tuvieron la iniciativa contrahegemónica fundamental de pensar en otras maneras posibles de transitar el pulso de las producciones estéticas latinoamericanas.

Luego de trazar el panorama que vivieron las prácticas fotográficas en las décadas de 1970 y 1980 en América Latina, es preciso revisar todo presupuesto que implique universalidad. A partir de los documentos y del relato de los tres integrantes del Taller de la Luz, podemos afirmar que fue un momento extremadamente experimental, de yuxtaposiciones y acciones colectivas y por lo tanto, muy prolífico. Se plantearon explícitamente enfrentamientos desde las decisiones estéticas y temáticas en la construcción de las obras, pero fundamentalmente se puso en litigio el o los pensamientos acerca de lo que debía ser o no debía ser la fotografía latinoamericana.

No se canceló una forma de trabajo, sino que se comenzó a pensar en la posibilidad de inaugurar nuevos espacios de acción y nuevos vínculos de la obra con el espectador, el lugar y los modos de montaje y circulación, entre otras cosas. Durante los procesos creativos existían instancias de reflexión colectiva, en las que se

resignificaban las condiciones de producción y de reconocimiento de las experiencias estéticas que se había visto hasta el momento.

Asimismo, es muy interesante la ruptura que ciertos grupos plantearon con respecto al estereotipo que se tenía sobre América Latina y que es posible hallarlo aún en la actualidad. Clichés en torno a lo que implica el compromiso con el contexto socio-político de los países de la región y cierto repertorio de temas parecen articular aquello que se espera de las experiencias estéticas en general y de las prácticas fotográficas en particular. Resulta importante pensar cuál es el lugar de origen de estas ideas, para poder hallar que en verdad la disposición de este ideal corrientemente se dio por fuera del territorio involucrado:

Ni Europa primero ni Estados Unidos después descubrieron nuevas formas (en sentido amplio), ni Latinoamérica posee una cultura inmóvil que repite incansablemente esquemas formales fijos como esperan, en ocasiones, los organizadores de las bienales internacionales.
(Ciafardo, 2016, p. 27).

Ante esas definiciones taxativas y profundamente estáticas es que se fueron gestando los procesos estudiados, exaltando en muchos casos la norma del anti-dogma, del desplazamiento o de la acción desde los márgenes. Esta decisión implicaba ocupar una territorialidad desplazada, para elaborar los discursos desde ahí. Así, la adopción decidida de nuevas combinaciones de las herramientas, procedimientos técnicos y visualidades heredadas, se configura como una apuesta a nuevas formas de construcción cultural, profundamente experimentales y transformadoras. Con la revisión de los aspectos aprendidos y enseñados durante décadas, se buscaba desarmar los espacios de poder, los actores que determinan el campo del arte, así como también los propios espacios de acción.

Gestos visuales en contextos determinantes.

Un recorrido por los procedimientos fotográficos en la obra de Gabriel Orozco

Si concebimos al arte como una forma específica de conocimiento y afirmamos que éste no es lineal o unidireccionado, sino polisémico y opaco, es preciso dilucidar cuáles son las estrategias que dentro de él se dan. Cuáles son las decisiones que se toman dentro de los procesos creativos, que se despliegan durante la experiencia espectral y que se constituyen como herramientas que -si bien se valen de la transmisión de conceptos- trascienden lo estrictamente comunicativo.

En este apartado nos proponemos reflexionar acerca de determinadas construcciones de sentido dentro del trabajo del artista mexicano Gabriel Orozco en su conjunto y de la obra fotográfica *Isla dentro de la isla (Island within an island)* en particular, haciendo hincapié en algunos elementos estéticos en relación con las condiciones de producción y de reconocimiento de las obras.

Figuras retóricas como la repetición o la elipsis, hasta el encuadre como la acción propia del marco y procedimiento por excelencia de la fotografía, serán ejes de análisis e insumo para detectar estrategias reiteradas dentro de la producción del artista. Todo ello como recursos simbólicos para operar en los contextos determinantes. El corpus que abordaremos corresponde a una etapa posterior a la descrita en torno al Taller de la Luz, ya que se sitúa a partir de la década de 1990.

Procedimientos recurrentes | estrategias identitarias

En líneas generales podemos afirmar que Gabriel Orozco se vale de los materiales, las herramientas y las tradiciones disciplinares como partes combinables en composiciones transdisciplinarias, aparentemente desprejuiciadas respecto de lo «esperable» para la norma. Habita las zonas liminales de las prácticas, haciendo que objetos, instalaciones, *Ready-mades*, fotografías, esculturas y *collages*, entre otros, se constituyan como lugares que el artista transita, pero a los que va entrando y saliendo en una actitud anfibia. Recorridos fragmentarios con destellos de unanimidad.

Su mirada es clara respecto de los sentidos que pretende crear y las visualidades son el desarrollo poético de los despliegues conceptuales. Ensayo

constantemente originales maneras de vincular aquello que tiene para enunciar con los modos diferentes de hacerlo, no en una tensión lineal, sino dialéctica. Sus experiencias estéticas plantean cada una un sistema coherente en su interior y una acabada demostración de lo que implica pensar con imágenes.

El artista nacido en Jalapa, construyó un mecanismo personal que actualiza sucesivamente en varias de sus propuestas estéticas. Mediante simples acciones transforma levemente el modo en que las cosas se encuentran en el mundo y ficcionaliza pero sin forzar el simulacro. Las visualidades son el resultado de una intervención que pareciera haber estado producida por un titiritero. Como en las obras *Gatos y sandías* (1992) o en *Sandstars* (2012), en su producción observamos las consecuencias de un gesto decidido que varía de acuerdo con la obra (agrupa, repite, vacía, señala, sistematiza, etcétera), que disloca la habitualidad de las cosas del entorno inmediato y hasta actualiza algunos conceptos que cimentaron el Apropiacionismo.



Figura 9. *Sandstars*. (2012). Gabriel Orozco.

En torno a lo antedicho es preciso mencionar una entrevista realizada por Benjamin H.D. Buchloh al propio Orozco en Los Ángeles, publicada en la revista *Otra Parte*, en la cual el artista afirmaba:

Cuando me encuentro en una situación en un momento específico, estoy en una situación de producción y de ahí establezco mi relación con esa realidad. Creo que mi obra se puede analizar mejor cuando se la relaciona con la realidad que con el mundo del arte. Tampoco sé qué es eso que llamamos realidad; pero cuando estoy en un juego de ajedrez, realmente pienso en el ajedrez, no estoy pensando en Duchamp. Estoy pensando en el juego.

(Orozco, 2007).



Figura 10. *Gatos y sandías* (1992). Gabriel Orozco

Con respecto a esta reciprocidad con la realidad, Orozco combina los procedimientos con materiales muchas veces cotidianos (como las latas y las frutas de la imagen que precede estas palabras), ubicados lejos de la nobleza de las Bellas Artes, en composiciones aparentemente ocasionales de algo que podría considerarse

dentro de un post-minimalismo. Todo ello nos permite repensar las maneras posibles de vincularse con eso que se da en llamar «lo real», lo que está afuera, que, como ya vimos, para la fotografía es, esencialmente, información lumínica posible de dejar una huella sobre un material fotosensible.

Se percibe en varias de sus composiciones un dominio de lo casual, abordado desde una actitud programática y ordenadora que inventa categorías para agrupar o dispersar, unir y mezclar. Utiliza el espacio de diferentes maneras y cuando se vale de la fotografía, él mismo señala que no lo hace experimentando desde la técnica del medio, sino pensando en un deliberado registro de una acción o situación generada o modificada por él mismo:

He intentado evitar a toda costa que se me llame fotógrafo o que me consideren dedicado a la fotografía. En mis comienzos, usando la cámara, yo no trataba de hacer fotografía: trabajaba en la realidad y la fotografía era una imagen instantánea de lo que estaba haciendo. (...) Mi actitud no era exactamente la de un fotógrafo. Me interesaba el color. Aunque yo crecí en la época de la fotografía 'artística' en blanco y negro. La fotografía en color era más bien popular y no hace tanto que técnicamente se hizo efectiva como posibilidad expresiva de lo 'real'. Al mismo tiempo no quería limitarme con la práctica de intervención en el hecho real y su posterior documentación. Encontraba demasiadas cosas pasando en el mundo y me interesó la idea de confundirlas entre lo hecho por mí y lo encontrado en mis fotografías. He hecho fotografías que son obras en sí mismas, es decir, acciones en la realidad que son transportadas por la foto. Sin embargo, hay otras fotografías que como paisajes son, de alguna manera, el contexto de mi trabajo.

(Orozco, 2007).

En el párrafo anterior encontramos varios puntos que ya hemos problematizado. Por un lado, se refiere a la fotografía en blanco y negro como aquella que estaba reconocida o consolidada, precisamente esa contra la que reaccionaron los grupos mexicanos que analizamos anteriormente. Por otra parte, reflexiona desde su propia subjetividad acerca de cómo se posiciona al realizar las tomas. No se autopercebe como fotógrafo desde el momento en que toma a la fotografía únicamente como registro. Esa es, según sus palabras, la función del medio en sus imágenes. Se

identifica más como un artista que interviene los espacios urbanos y no como el fotógrafo, que construye poéticamente desde la captura de esa urbanidad. Un tipo de «imagen instantánea», ciertos encuadres y puntos de vista, así como el uso del color pueden acercarlo a la visión «natural» del mundo, pero luego de transitar los primeros dos capítulos de esta tesis, sabemos que eso resulta una falacia, o al menos, una postura deliberada y, por derivación, *contra-natura*. De todas formas, entendemos el modo en que el artista integra a la fotografía dentro de una red más compleja que es su modo de producir.

Lo que problematiza sigue siendo esa relación aparentemente inherente de la fotografía con la realidad. Pero -además de edificar el espacio propio que cada imagen fotográfica funda en su interior- lo que hace Orozco es alterar la visualidad del referente. El espacio de cada imagen monta un simulacro, compuesto decidida y sutilmente antes de la toma. Y la consolidación del espacio no puede ser considerada como una tajada de algo que ocurría en el mundo, entre otras cosas, porque la realidad representada ya era una realidad ficcionada, un simulacro que inauguró el proceso ficcional varios minutos antes del *click*. En tal caso, la imagen fotográfica es la resolución de la configuración de ese espacio, la existencia final de la obra, pero a pesar de su proceso previo de elaboración, las piezas fotográficas proponen un tipo de espacio que se diferencia claramente del que propicia una instalación por ejemplo.

Es decir que sus procedimientos recurrentes se encuentran en alguna parte de su proceso productivo, pero las obras fotográficas revelan particularidades como obras. En ese punto es preciso volver a retomar a Daniel Belinche y Mariel Ciafardo (2015) cuando indican que ante la construcción del espacio, el arte no prescribe un recorte temporal ejercido sobre una totalidad estática. Sino que las obras constituyen un espacio autónomo de su referente. No es un retazo del mundo, o una repetición de éste, sino que “es una elaboración ficcional que pone entre paréntesis lo externo o, en todo caso, que lo completa dinámicamente.” (Belinche y Ciafardo, 2015, p. 37).

Dentro de las tensiones que el mismo Orozco identifica se puede hallar una de las obras icónicas de su corpus, llamada *Isla dentro de la isla*, del año 1993. En la fotografía el artista establece un doble paisaje, una imagen sarcásticamente desdoblada, que presenta una falsa composición axial, en la cual el espejo parece demostrar algo más de lo que se ve. En general, domina un clima neblinoso, con el cielo plomizo donde se recorta una Manhattan vista de lejos, distante y de formas cerradas y colmadas. El título, al utilizar la preposición *dentro*, dispone una

espacialidad que podría catalogarlo como un sobreencuadre (una parcelación que inaugura un encuadre dentro del conjunto de elementos de la situación global). Lo cierto es que en primer plano hay una réplica, un montón de basura que en su agrupamiento casi espontáneo sugiere la misma forma que se reconoce de la gran ciudad capitalista. El montaje es tan frágil que nos hace pensar en la inestabilidad de su contrapunto: una de las ciudades más importantes del mundo política, económica y culturalmente hablando, recreada a partir de una reencarnación del hazlo-tú-mismo (*do-it-yourself*).



Figura 11. *Isla dentro de la Isla* (1993). Gabriel Orozco.

Se plantea, entonces, como una imagen que podría pensarse en su rasgo dialéctico por lo cual, tal como lo expresaría Georges Didi-Huberman (2014), contiene una estructura que no produce formas estables o regulares, sino en formación, transformaciones y por lo tanto efectos de perpetuas deformaciones. Asimismo, si pensamos en los posibles sentidos desencadenados, según el autor, este tipo de visualidades producen ambigüedades que no se conciben como un estado

simplemente mal determinado, sino como una verdadera ritmicidad del choque, que constituye la belleza de las imágenes a la vez que le otorga su valor crítico.

Desentrañar esos sentidos ocultos en la espontaneidad de la fotografía y la previa intervención del espacio para la toma, debe ser parte de un análisis profundo de las cuestiones que cimientan el sentido en el contexto de producción de la obra, ya que, al decir de Philippe Dubois,

La foto no es solamente una imagen (el producto de una técnica y una acción, el resultado de un procedimiento y una habilidad, una figura de papel que uno mira simplemente en su aspecto de objeto terminado); ante todo, es también un verdadero *acto* icónico, una imagen, si se quiere, pero con trabajo *en acción*, algo que no es posible concebir fuera de sus circunstancias.

(Dubois, 2008, p.14).

La noción de acto fotográfico que instala Philippe Dubois o la de prácticas fotográficas, que utiliza decididamente Rodrigo Alonso en *No sabe no contesta* (2008) se constituyen como estratégicos modos de abordaje de la obra de Orozco. En este sentido, la experiencia estética no se inauguró al momento de apretar el obturador, sino que la reorganización de los objetos ensambló a la fotografía un carácter de instalación o intervención. Si bien la materialidad final de *Isla dentro de la isla* o de *Gatos y sandías*, es un papel fotográfico, accionando dentro de las pautas de la fotografía tradicional, es su consideración amplia del acto que la fundó, sumado a la revisión en el contexto de toda la producción del artista, lo que permite tomarlas como ejemplos de la denominada fotografía expandida. Lo que estamos haciendo con estas decisiones metodológicas y selecciones de los casos es encarnar la propuesta de Rosalind Krauss en el libro *Lo fotográfico* ([1990] 2002) ya referida al comienzo de la tesis, que consiste en ingresar *a partir* de la fotografía en otros aspectos del arte y no quedarnos solo en un análisis *sobre* ella.

El arte se integra, de este modo, al contexto del que forma parte. Interpele las fronteras difusas entre otras áreas como la sociología, la antropología o la política. Se enuncia de manera tal que es a la vez testigo y análisis de la realidad social. Pensemos en esta imagen como fruto de un contexto en el cual surgían numerosos proyectos generalmente colectivos, que fundaban sus procesos creativos en experiencias que revisaban esos límites y levantaban voces disidentes.

Se reavivaban opciones del arte popular en acciones cooperativas en las cuales el trabajo de cada individuo era potenciado por el del resto del grupo. A nivel mundial, estaban activos artistas que apostaban a recorrer los espacios públicos del mundo globalizado, como Francis Alys, Alejandro Obregon, o el Grupo de Arte Callejero. Este último particularmente se formó en 1997, a partir de la necesidad de crear paisajes en los cuales lo artístico y lo político formaran parte de un mismo mecanismo de producción. Militancia y arte, unidos en el proceso creativo, empapando las facetas de sus acciones y maneras de instar al espectador.

En fin, todos estos discursos tenían en común que no legitimaban el llamado «lenguaje internacional», ni se desprendían de él. Un abanico de respuestas posibles y abiertas frente a la afirmación homogeneizadora que funda la globalización, o más bien hacia pensamientos paradigmáticos eurocéntricos o logocéntricos que manipulaban o escondían las diferencias culturales. Ante todo ello, mientras tanto, se trazaban identidades liminales.

Tal es la importancia del contexto de la obra de Orozco antes mencionada, que en el año 2013 se realizó en el Nuevo Museo de Nueva York una muestra colectiva: Nueva York 1993: *Experimental Jet Set, Trash and No Star*, centrada en producciones del año incluido en su nombre. La exposición, cuyo subtítulo retoma el álbum homónimo de la banda de rock neoyorkina Sonic Youth también del año 1993, se constituía en base a la memoria colectiva de una época en la cual la intersección entre el arte, la cultura pop y la política se evidenciaba y exteriorizaba en numerosas manifestaciones estéticas. *Isla dentro de la isla* fue una de las obras que formó parte del conjunto seleccionado, a modo de representante de alguna de las facetas del convulso momento. En su caso, entendemos que colaboraba con el aporte de una imagen-opinión acerca de los mecanismos y resultados propios del capitalismo globalizante.

La exposición intentó capturar las fricciones provocadas entre las instancias legitimadas y la cultura *underground*, el intercambio disciplinar y el cuestionamiento a lo legitimado. Pensemos que el panorama social y económico de los años noventas fue un punto de inflexión cultural a nivel mundial. Los recursos digitales que comenzaban a ser insumo, a la vez que convivían con el mundo pre-digital, para reaccionar frente a los conflictos europeos, la crisis del sida, la venta ilegal de armas, el primer atentado contra el World Trade Center, la reafirmación del movimiento LGBT, entre muchos

otros sucesos, casos testigo de los coletazos del capitalismo mundial y sus ideas de progreso que se habían tenido hasta el momento a nivel cultural, económico y político.

La fotografía de Orozco, con su aparente simpleza, invoca a la precariedad de la escultura, a la construcción de paisajes desde la periferia, pero ciertos elementos del lenguaje visual también permiten forjar comparaciones, pensar en la configuración de la mirada, así como dilucidar los residuos de la sociedad del «primer mundo» y del «*no future*» a la vez.

Asimismo, habilita sentidos en torno a la relación territorio-identidad, binomio que antes de los años ochenta estuvo pensado, según Nelly Richard desde la noción de nacionalidad, pero que ahora ya no puede ser concebida como homogénea o estable. La hibridez transcultural se instauró como el rasgo de una cultura de la “fragmentación, la apropiación y la resignificación, que recombina vocabularios e identidades mediante procesos de translocación neoculturales y económico-comunicativos.” (Richard, 2008, p. 16).

El eje centro/periferia en este proceso ha dejado de basarse en localizaciones fijas y polaridades homogéneas opuestas por enfrentamientos lineales. Lo híbrido contiene una acentuación multiculturalista que

(...) alude sobre todo a los mestizajes diarios de lenguas, símbolos, temporalidades y contextos que se realizan ya no en la historicidad del tiempo, sino en la simultaneidad del espacio, cuando la ciudad, la moda y la televisión revuelven lo transnacional con lo nacional, lo popular con lo masivo, lo folclórico con lo turístico, lo arcaico con lo moderno, lo premoderno con lo posindustrial, lo oral con lo telecomunicativo, etcétera. (...) Las cartografías de poder se han complejizado haciendo que las líneas de jerarquía y subordinación entre lo metropolitano y lo periférico se volvieran más porosas –y también más borrosas- que antes. Pero esto no quiere decir que haya desaparecido el régimen de asimetrías y desigualdades del poder cultural que estría las distintas localidades de producciones artísticas y operaciones teóricas.

(Richard, 2008, pp. 17-18).

Orozco, en la fotografía analizada, encarna esta situación descrita por la autora en torno a la territorialidad y las identidades, rozando estas nociones a partir de lo sugerido poéticamente. Algunos recursos visuales vuelven posible estas

significaciones, por lo que es preciso enfocarnos en ciertos rasgos de sus construcciones estéticas.

El encuadre como límite, la teatralidad como un modo de construir realidades

Como ya mencionamos en el capítulo anterior, el marco es un recurso plástico de la imagen, que delimita el territorio concreto de la misma y, como lo expresa Martine Joly, hasta la designa como tal. Una frontera física que deja elementos dentro de la composición, mientras que todo lo demás pasa a constituir el fuera de campo: un lugar infinito y variable que en su definición también genera sentido. El encuadrar es la *actividad propia del marco* (Aumont, 1992), al valerse de la acción de definir un espacio determinado por él.

En el caso de *Isla dentro de la isla*, es preciso destacar el modo en que el encuadre, a pesar de ser un aspecto que el mismo Orozco dice no haber empleado decididamente, permite conformar sentidos. Las maneras de determinar el tamaño del plano se desprenden de esa distancia entre los objetos fotografiados y la ubicación de la cámara, ya que por definición todo encuadre establece ese vínculo entre el ojo ficticio (de la cámara) y el conjunto de partes de la escena (Aumont, 1992). En la obra existen entonces dos instancias o propuestas de relaciones entre el aparato y los modelos. En este sentido podríamos decir que se valió de un uso solapado de diversas escalas: si bien el primer plano permite detectar el montículo, la razón de ser del mismo se reconoce cuando un plano general enseña la lejana ciudad. Recordemos aquí la aclaración que realizamos en el segundo capítulo respecto de la codificación antropocéntrica de los tamaños de los planos.

Como fue apuntado algunos párrafos atrás, el punto de vista o ángulo de la toma frontal coquetea con el presupuesto del propio Orozco de pensar a la fotografía como un registro de una acción sin aparentes decisiones compositivas, ya que apela a una visión determinada por la altura de la vista, sin trucos de picado o contrapicado. En consonancia, el director de cine norteamericano Howard Hawks inauguraba un estilo propio fundado en mantener la cámara a la altura de la mirada del hombre, apelando a la configuración de un «estilo invisible». El encuadre para él, como para muchos otros a lo largo de la historia debía operar como una ventana abierta al mundo y el espectador debía identificar su mirada con ella.

De todas formas es preciso sostener que toda ejecución en este sentido implica un gesto, una postura. Las determinaciones propias del encuadre (punto de vista, tamaño del plano, etcétera) organizan la imagen, determinándola. En una fotografía, las decisiones al respecto son de las cuestiones primordiales a determinar para fundar la toma. Hasta dejar esa situación librada al azar es una profunda disposición estética y simbólica:

El acto fotográfico somete al fotógrafo a una secuencia de decisiones que moviliza todas las esferas de la subjetividad. El fotógrafo es un personaje que piensa, siente, se emociona, interpreta y toma partido. Y que hace todo esto incluso sin darse cuenta. Aunque de una manera voluntaria se autoimpusiese un férreo código reproductivo, aunque el fotógrafo redujera su cometido a una voluntad de fotocopiar lo real, la misma asunción de ese código implicaría la acción de escoger.

(Fontcuberta, 2013, p. 186).

Como ya adelantamos en el segundo capítulo, el concepto de punto de vista integra varias acepciones, que pueden ir desde el lugar desde el cual se mira una escena hasta la manera particular de constituir una posible opinión. El uso técnico de la fotografía requiere implícitamente un encuadre, pero no por ser ésta una condición del dispositivo, deja de ser la elección del punto de vista una enunciación subjetiva, decidida y determinante. Definitivamente, el encuadre encarna una mirada. Más allá de que el autor mexicano haya realizado una acción previa que transformó el paisaje y que pareciera ser en sí misma una experiencia estética, las características de la imagen fotográfica la constituyen como obra, la hacen ser y permanecer de una manera y por lo tanto, determinan nuevos sentidos. Por todo lo dicho hasta el momento vemos que en este caso no podemos pensar la construcción del espacio dada al interior de la imagen como una entidad separada de la situación que le dio origen.

Si pensamos en otro aspecto primordial en las reflexiones epistemológicas de la fotografía, desplegado en el primer capítulo de esta tesis, debemos mencionar que a lo largo de la historia del medio existieron diferentes teorías o corrientes que utilizaron al carácter indicial de la misma como un argumento para legitimarla o desestimarla. Principalmente durante el período pre-digital, era necesario el famoso *esto-ha-sido* de Roland Barthes para que la imagen suceda. De esta forma, la huella lumínica que desencadenaba el acto fotográfico permitía el cuestionamiento hacia la verosimilitud de

la imagen, así como hacia el virtuosismo (como sinónimo de calidad) de aquel que decidía la toma.

Actualmente, además de admitir que la fotografía no puede suponerse como un medio homogéneo, accedemos a numerosos argumentos que vuelven obsoleta la consideración de la fotografía como mero registro o como simple testimonio de la verdad. Inclusive han tenido lugar algunos debates que exceden a los argumentos que comprueban la enunciación política que implica decidir los elementos compositivos de una toma.

En la Argentina, la Ley de Medios, por ejemplo, expuso la subjetividad presente en las decisiones del encuadre de las imágenes y de la información que en ellas se muestra. Las cuestiones sobre los tamaños de los planos, los recortes mediante las posibilidades que brinda la acción de encuadrar, así como lo que se selecciona por ser relevante para ser mostrado, se pusieron sobre la mesa como acciones decididas que generan opinión y que responden a intereses concretos. Lo que se muestra o cómo se muestra es resuelto conscientemente, aunque históricamente haya sido edulcorado bajo un manto informativo, pero intensamente direccionado.

En cuanto a los posibles acercamientos hacia la poética de lo falso, el simulacro muchas veces se enfrenta a la representación, ya que parte de un principio necesario de equivalencia entre el signo y lo real, descartando la utopía o la no correspondencia. Los límites parecen difusos y las diferencias se detectan cuando nos preguntamos acerca de las constantes en cada uno de los conceptos a la hora de vincularse con lo real. Implican un modelo de verdad que actualiza o contradice la necesidad de la referencia a lo real.

Gilles Deleuze (2002) habilita reflexiones en este ámbito, cuando al nombrar a las fuerzas de lo falso en el cine demuestra que existen obras que no responden a ese modelo de verdad, ya que no implican ni una dependencia ante lo real ni a los relatos clásicos, sino que inventan originales formas de fabulación, seudorrelatos que exigen en el espectador nuevas actitudes.

Régis Durand en su libro *La experiencia fotográfica* (2012) establece y contrapone conceptos interesantes en torno a la relación de la fotografía con lo que damos en llamar «la realidad».

(...) no hay que ver en muchas obras fotográficas de la actualidad la nostalgia de una irrefutable calidad de ícono que la fotografía jamás tuvo.

Más bien, me parece, hay que ver un ambiguo gesto de desafío mediante el cual ella simula y se apropia de un cierto esplendor icónico, sin dejar de ironizar, a veces con nostalgia, a veces con júbilo, a propósito de ese acto de apropiación.

(Durand, 2012, p. 72).

Para Durand no existe un enlace con lo real, sino que siempre está implicado un rodeo a través de lo simbólico, que él llama un latido de la aparición-desaparición, que se constituye como el origen de todo conocimiento y de toda representación. De esta cuestión se deriva la noción de la fotografía como una presencia observada y teatral de las cosas. La caja perspectivista, que implica una distancia entre el espacio escénico y el espectral se corresponde con la distancia temporal y física que la fotografía desencadena respecto del objeto representado.

Paradójicamente, esa postura en torno a la teatralidad fotográfica radica en que tanto en la fotografía como en el teatro se expresa una mirada con la que alguien ve el mundo y no precisamente el mundo mismo. Y de este punto se deriva la idea de simulacro, como un campo perturbado, sometido a fuerzas que desvían las apariencias sensibles, sin que por ello éstas pierdan los rasgos que permiten trazar identidades. Es por todo esto que el simulacro se afirma como una construcción paradójica, ya que al mismo tiempo permite reconocer lo que altera y disloca, aceptado como realidad sólo marginalmente.

Volviendo a la obra de Orozco que propone un paisaje neoyorquino, podemos decir que sugiere una mirada acerca de estos posibles acercamientos que el medio admite. Nos hace reflexionar sobre varios aspectos, que como capas construyen un discurso complejo y crítico. Por un lado, busca explotar las posibilidades de significación de los objetos aparentemente desechados y sus posibilidades de mutar en su montaje, volviendo visible lo que para la sociedad está obsoleto. Apelando a la idea de simulacro, monta con estos elementos imperceptibles pequeñas inflexiones que sugieren sentidos latentes, pero no los gritan. Así, desde la intriga, invitan a pensarlos.

Creo que muchas de mis fotos poseen esa intención: generan la imagen de un paisaje en el cual la obra posible está sucediendo. Hay situaciones y objetos fotografiados que no son mi obra (...). Pero son comentarios acerca de la realidad en juego y me brindan algo sobre lo que considero útil reflexionar para amplificar mi visión y mi obra y generar un puente con la

realidad. Estos **hechos fotográficos** de algún modo llevan la realidad al centro de mi obra, si es que lo tiene. Entonces, yo diría que esos son los distintos niveles de mi fotografía: como contexto, como puente a la realidad y como documentación de acciones concretas.

(Orozco, 2007).

Isla dentro de la isla señala una locación, unos cuantos restos de madera y plástico. Un charco juega a ser quizás el río Hudson. Ahora bien, difiere del *Ready-made* en cuanto los objetos están en su propio entorno. No establece ejercicios de descontextualización, sino que modifica las ubicaciones y expresa un recorte espacio-temporal a partir de la acción propia del marco: el encuadre. El mayor gesto radica en parecer que únicamente está señalando con el dedo, un atributo que le fue adjudicado a la fotografía y que hemos desarrollado en el primer capítulo de esta tesis. Trascendiendo la cualidad certificadora que viene aparejada con el señalamiento, Orozco enseña un espacio ficcionado, construido y que, como apuntamos en el segundo capítulo, no necesita ser ni real ni irreal, sino un universo posible en el mundo de lo poético. Un espacio fotográfico que coquetea con la copia de «lo real», al esconder que el mundo-referente fue previamente reprogramado para la toma.

Un trastocamiento del mundo que se vale de las herramientas de la ficción, estirando las posibilidades de la apariencia, abierta a las apropiaciones y paralelismos. Caracteriza las partes invitando a ejercer una comparación. Revisa la consideración corrientemente descriptiva del plano general, al hacerlo convivir con un contrapunto que inaugura un primer plano o plano de conjunto ambiguo, ya que parece demostrarnos un paisaje amplio a escala.

Orozco aprovecha la capacidad alucinatoria de la fotografía, que es, como diría Barthes la posibilidad de arrancarnos una parte de la realidad. Inclusive la imagen no es el reflejo de algo que estaba ahí, sino que pensando a la fotografía como propósito, esos elementos que el artista recolectó y reagrupó, se manipularon y contribuyeron a modificar la visualidad. Todo esto como parte de lo que Orozco menciona en la última cita como el *hecho fotográfico* y que Dubois llamaría *acto*.

En este juego con las escalas y tamaños contrastados, Orozco recurrió a parámetros antropomórficos de los que habla Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* ([1992] 2014). La réplica ubicada en los primeros planos es una evidencia dialéctica, no espejada, sino semejante, que se acerca a una noción antropomórfica. Nos hace pensar en una implicación corporal, subjetiva que “permite que la estatura

del objeto se plante ante nosotros con la fuerza visual de una dimensión que nos mira” (Didi-Huberman, 2014, p. 84).

Sin embargo, el carácter representativo, poético y el cambio matérico que efectúa el artista mexicano apela a una marcada desemejanza. Agita, como expresaría Didi-Huberman retomando a Mallarmé, un parecido secreto: un debate fundamental, de naturaleza antropológica y ya no antropomórfica, que enfrenta a la semejanza con la ausencia.

Ante estas posibles maneras de vincularse con lo real, Durand decía:

La obra fotográfica (...) no es por lo tanto un objeto autárquico, encerrado en una autonomía imaginaria que proviene de su técnica. Tampoco es un simple reflejo o una transferencia del mundo real. Como obra, tiene que vérselas con lo discontinuo, con aquello que se inventa y se deshace de manera incesante.

(Durand, 2012, p. 102).

Todo esto debe pensarse en línea con la afirmación ya asentada de que la imagen no es un reflejo de la realidad, sino que también es ella la que impone una forma de leer el mundo y en cierto sentido lo hace existir. En el segundo capítulo nos referimos a Daniel Belinche y Mariel Ciafardo, quienes plantean que el espacio artístico es una entidad elaborada y que su espacio ficcional no es un retazo o una repetición de otra esfera de la realidad externa, sino que se configura como un paréntesis que, en todo caso, se completa dinámicamente con lo externo. Todo ello partiendo de la idea de que el espacio de las imágenes no es un espacio real, pero tampoco es irreal. El arte, según Belinche y Ciafardo, construye universos posibles. Al respecto podemos agregar que Orozco encarna la actitud que Dubois detecta en Diane Arbus, ya que sus construcciones son “(...) la antítesis de la foto-tomada-en-vivo, de la foto-pedazo-de-vida, de la foto tomada de improviso o en la ignorancia del modelo” (Dubois, 2008, p. 41).

Luego de desplegar el presente análisis, es preciso afirmar que si pensamos la obra de Gabriel Orozco debemos analizar el uso que él hace de los elementos a su alcance, sean estos los materiales o sean cuestiones más abstractas como las estrategias propias del encuadre o la citas a sus contextos socio-históricos. Ponerle nombre a sus recursos nos sirve para dilucidar una trama compleja que el artista

inventa en cada producción, renovando sus estrategias recurrentes. Lo interesante de sus trazados se deriva de los sentidos que habilita, combinando recursos de todo tipo.

La obra *Isla dentro de la isla* reformula la consideración descriptiva del plano general, enseñándonos un fragmento de la realidad levemente trastocada, que refiere a un todo más amplio y diverso, al cual de algún modo representa. Tal como indicamos en el capítulo anterior en torno a las estrategias de producción de Liliana Porter, Orozco relativiza la idea de documento fotográfico recurriendo al simulacro. En su caso apela a la memoria colectiva en la que se alojan reiteradas vistas panorámicas de Manhattan, a la vez que insta una mirada que sugiere sarcásticamente una comparación entre lo frágil y lo colosal. De este modo, encarna la afirmación -ya mencionada en el primer capítulo- de Joan Fontcuberta, quien apuntó que la autoridad del realismo fotográfico actúa como un lobo con piel de cordero. Detrás de visualidades aparentemente inocentes, creadas mediante el uso de recursos que encubren el artificio de toda imagen, Orozco brinda primero una sensación de certeza y de copia mimética de la realidad, pero escondiendo, sin embargo, profundos mecanismos culturales e ideológicos: “El signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos y de historia” (Fontcuberta, 2015, p. 17). Al mismo tiempo, podemos también concluir en que lo que el artista mexicano hace es problematizar la idea de Susan Sontag de que

La fotografía no se limita a reproducir lo real, lo recicla: un procedimiento clave en la sociedad moderna. En forma de imágenes fotográficas, las cosas y los acontecimientos son sometidos a usos nuevos, reciben nuevos significados que trascienden las distinciones entre lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, el buen gusto y el malo.
(Sontag, 2011, p. 169).

Desde el año de su creación, en 1993, esta fotografía atravesó sucesivas actualizaciones, por lo cual su sentido se sigue activando y transformando, por estar relacionada directamente con el contexto y con la vida en el mundo. Sin ir más lejos, pensemos en el antes y el después que implicó el 11 de septiembre en la configuración visual y conceptual del horizonte neoyorquino. Por todo ello, además de un pensamiento visual, la obra -como la mayoría de las producciones del artista mexicano- son una decidida enunciación política.

Creación, circulación y reconocimiento social de los dispositivos artísticos: los «incorrectos» de la fotografía artística

A través de la estética trash -escogida aquí como síntoma-, ya no son sólo las fronteras entre distintas prácticas las que se vuelven porosas sino que también los límites entre arte y no-arte se resquebrajan y pierden su pertinencia.
(Dominique Baqué, 2003).

Entre las reflexiones visuales, procedimentales y poéticas que nos encontramos analizando -las cuales revisaron la tradición del medio fotográfico- detectamos algunas prácticas que incluyen la resignificación de aspectos no legitimados por la disciplina artística tradicional, aunque su pertenencia disciplinar resulte más evidente. Cámaras compactas (que exaltan el anti-dogma del fuera de foco, la baja definición, el error de paralaje, etcétera) son las herramientas fundamentales de la constitución visual de las imágenes del grupo al que nos vamos a referir a continuación. La implementación de ellas como recurso artístico estimuló un debate sobre los usos sociales de la tecnología y sobre la legitimación de las imágenes dentro del ámbito artístico, pero principalmente se enlazó desde el comienzo de la tendencia que empezamos a desarrollar, con el abordaje de ciertas temáticas o climas. Es preciso aclarar que este planteo no es inédito, ni fue inaugurado con el grupo analizado, sino que puede relacionarse con otras rupturas históricas con el arte tradicional, como las ocurridas ante el auge del diseño y la industria cultural.

Nos propondremos, entonces, identificar y analizar las prácticas artísticas que retoman estéticas y herramientas no legitimadas por la fotografía tradicional, que se valen del «error» en la implementación de herramientas y tecnologías de uso cotidiano o popular. La importancia de estas visualidades radica en aquello que Joan Fontcuberta señalaba sobre las cámaras de cartón de Martín Llorens:

La recuperación de unos medios y de una estética ya «superada» se legitima con un nuevo uso crítico que justamente ironiza los objetivos programáticos que guiaron aquellos medios y aquella estética. Lo que antes

era un accidente, ahora es un efecto voluntario. Que los defectos se conviertan en signos intencionales forma parte de la evolución de la conciencia. Se trata, sin duda, de la salida a un proceso de agotamiento y saturación paulatina.

(Fontcuberta, 2015, p. 75).

Establecer las condiciones de producción y reconocimiento de las obras -como lo venimos haciendo- permitirá realizar una contextualización socio-histórica en la que se dan los procesos creativos abordados, reconociendo la importancia de los procesos históricos dentro del ámbito artístico como parte de entramados sociales más amplios y complejos. Todo ello para dilucidar las posibles construcciones de sentido al interior del espacio de las imágenes.

Historia de los usos sociales de las cámaras fotográficas y sus ámbitos de circulación

En su libro *La obra de arte en la era de su reproducción técnica* ([1936] 2011), Walter Benjamin reconoce a la fotografía como el primer medio de reproducción verdaderamente revolucionario. En este sentido, uno de los aspectos que retomaremos en este apartado se deriva de la importancia otorgada a los usos sociales que se desataron ante las nuevas posibilidades de reproductibilidad. Era la masificación de estas técnicas la que producía las mayores transformaciones, al desencadenar la ruptura del aura.

Benjamin expresaba:

Despojar un objeto de su halo, hacer estallar su aura es la signatura de una percepción cuyo *sentido de lo idéntico en el mundo* ha aumentado tanto que incluso llega a estandarizar lo irreplicable a través de la repetición (...) el alineamiento de la realidad con las masas y de éstas con la realidad es un proceso de alcances ilimitados tanto para el pensamiento como para la contemplación.

(Benjamin, 2011, p. 15).

En este contexto y de cara, entre otras cosas, a los inicios del socialismo y de la escuela de la Bauhaus -que planteaba a la utilidad como un posible valor artístico- Benjamin expresa que la pregunta fundamental no es si la fotografía merece o no ser considerada legítimamente un «arte», sino de qué modo se habían redefinido las prácticas artísticas en un contexto social invadido por la imagen fotográfica y los incipientes medios masivos. Desde el momento en que no pudo aplicarse el parámetro de la autenticidad para juzgar a la producción artística se revolucionó toda la función social del arte. En lugar de fundarse en el ritual, de ahí en más se fundamentó en otra forma de praxis: la política.

Tal como lo expresa el autor, el debate acerca de si la fotografía era un arte se dio sin antes tener en cuenta que la fotografía había modificado por entero el carácter del arte. La actitud de las masas frente a las experiencias estéticas se había transformado por completo ante la reproducción técnica de las imágenes. En este contexto, Benjamín reconoce, entre muchos, dos modos de recepción de la obra, diametralmente opuestos: uno ligado al valor cultural y el otro al expositivo de la obra. Este último es el que aparecerá, según él, ganando territorio en las experiencias fotográficas.

Podemos detenernos en el concepto de aura, que tanto ha identificado a Benjamin; sin embargo en sus obras existen muchas elaboraciones conceptuales más enriquecedoras para nuestro trabajo, como su visión positiva acerca del cine y la fotografía, en tanto ejes de la conformación de una nueva cultura socialista. Según Benjamin, existieron dos etapas o caminos en la historia de la fotografía: una, en relación con la reproducción de «imágenes conocidas» (destacando su valor mimético en la representación), la otra, que se refería a la aparición de un dispositivo inédito, de naturaleza indicial.

Recordemos, sin embargo, que para Benjamin, la fotografía conllevó al nacimiento del cine sonoro y el cine no podía pensarse sin su costado destructivo y catártico: la liquidación del valor de la tradición en la herencia cultural. Podemos decir, entonces, que todos los aspectos revelados por la autenticidad de la obra de arte parecían escapar de la reproducción técnica: “Hasta la reproducción más perfecta tendrá siempre algo que le falta: el *hic et nunc* de la obra de arte, la unicidad de su existencia en el lugar en que se encuentra”. (Benjamin, 2011, p. 9). Con la secularización del arte, la autenticidad ocupa el lugar del valor de culto, “el valor único

de la obra artística *auténtica* se funda en el ritual en el que tuvo por primera vez su original valor de uso”. (Benjamin, 2011, pp. 15-16).

Otro que fija su atención en el uso de los dispositivos es Pierre Bourdieu al hablar de la fotografía como arte medio, es decir, como práctica sumamente extendida, propia del hombre medio. Centrándose en las funciones sociales de la cámara, ésta cumple un rol decisivo en los usos y costumbres de las familias y acaso llega a ser el motivo de ejecución de ciertas acciones.

Del mismo modo, podríamos pensar que valorar la producción fotográfica implica una especie de secularización del arte con respecto a las tradiciones pictóricas, seguidas y enarboladas, que permitió replantearse las posibilidades estéticas y poéticas, en torno a la creación de imágenes autónomas. El arte Pop fue uno de los movimientos que se hizo eco de los interrogantes que cuestionan las instaladas Bellas Artes, contemplando la reproductibilidad técnica dentro de sus experiencias estéticas o estimulando una valoración de la fotografía «no artística» proveniente de los ámbitos de la publicidad, las revistas populares y la moda. Es posible detectar en este gesto pop el principio perseguido por las obras que analizaremos a continuación.



Figura 12. *Ectopic Pregnancy Scar*. (1980). Nan Goldin.

La neoyorquina Nan Goldin se autodefine como documentalista, ya que se encarga de retratar la intimidad del ambiente underground o contracultural de algunas ciudades estadounidenses (principalmente Nueva York). Hacia 1978 Goldin se muda a la ciudad de Nueva York y comienza a forjar una visualidad que toma como referentes a situaciones y personajes que hasta el momento no integraban el repertorio de la fotografía artística. Elabora una suerte de diario íntimo-colectivo-público que incluía situaciones habitadas por intelectuales, músicos, personas queer, homosexuales, *dragqueens* y demás integrantes de una cierta bohemia antihegemónica. En 1980 la fotógrafa inicia con un ex marino una violenta relación que inspiraría su serie más reconocida: *The Ballad of Sexual Dependency* (La Balada de la Dependencia Sexual).

La fotografía marcará posiblemente el comienzo de las producciones que abordamos, ya que se vale de recursos poco ortodoxos para abordar temáticas destiladas por los contextos elegidos: el sexo, las drogas, la música, el sida, entre otras. Si bien Goldin no cumple con la regionalidad que rige la selección de los casos de esta tesis (porque sus imágenes integran y retratan el ecosistema cultural de *Lower East Side*, de Manhattan por aquellos años), es preciso apuntar que la consideramos como la precursora en esta corriente estética ya que -tomándole prestadas las palabras a Joan Fontcuberta- “amplía el protocolo de la fotografiabile” (Fontcuberta, 2015, p. 44).



Figura 13. *Heart-Shaped Bruise*. (1980). Nan Goldin.

Encontrando una relación directa, tiempo después (durante la década de 1990) y en Argentina, Alberto Goldenstein retomó a la «fotografía casera» para generar experiencias artísticas alejadas de las pretensiones de la excelencia técnica tradicional. El artista, que ya había transitado una carrera en la fotografía tradicional, durante la década del noventa se valió de fotografías instantáneas con encuadres aleatorios y usos desenfadados del flash, en una serie que, tal como lo expresa Valeria González (2011), está compuesta por las fotografías que descartaríamos del álbum familiar

Esta toma de posición no es inocente, sino que constituye el planteo poético principal. “Es evidente que el artista se apoderó de la supuesta negligencia de la fotografía casera, pero lo hizo sin inocencia” (González, 2011, p. 126). Es preciso preguntarse, por un lado, cuáles son los aspectos que convierten a estas producciones en obras artísticas, ya que sus cualidades estéticas por sí solas no se corresponden con la excelencia técnica que juzgan los fotoclubes o concursos fotográficos de la época. Y por otra parte, también es fundamental pensar qué sentidos habilita la propuesta, con la clara intención de desplazarse de lo «correcto».

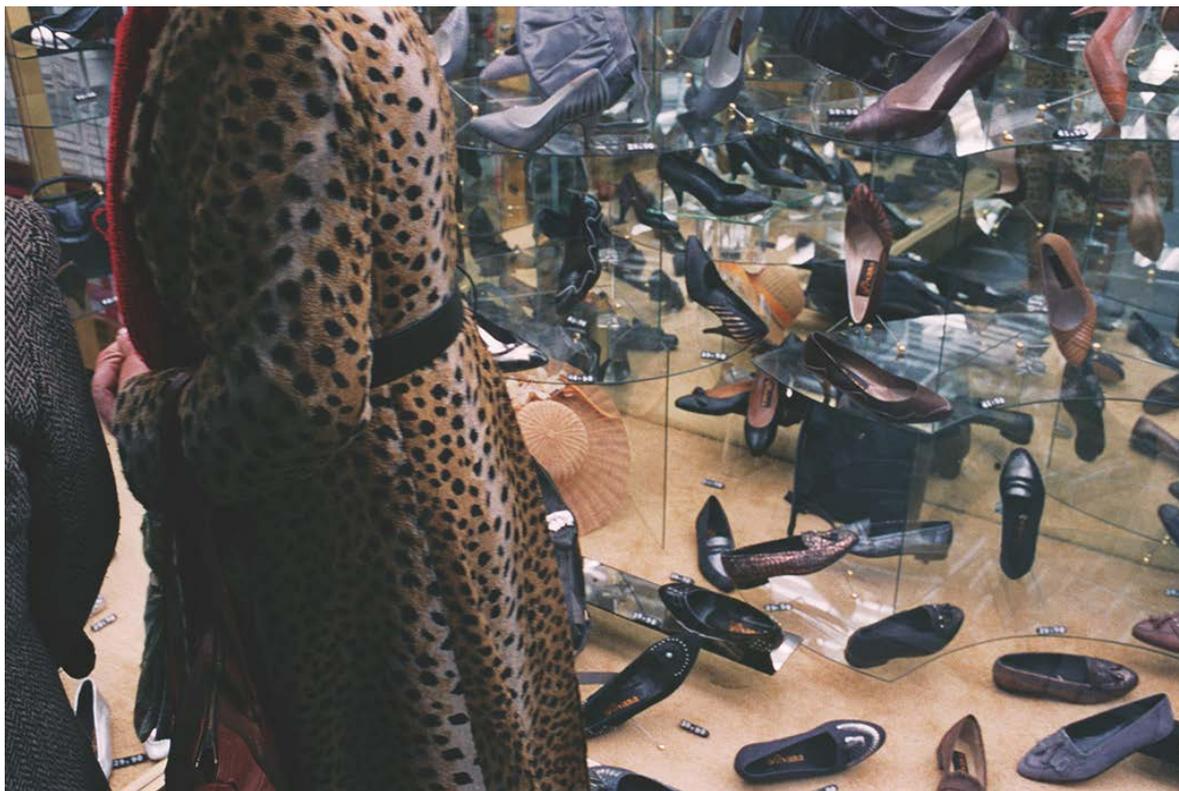


Figura 14. S/T. Fotografía analógica. (1990). Alberto Goldenstein.

A partir de este tipo de propuestas que se valen de cámaras no profesionales para generar sus experiencias artísticas, es que se ven desarticulados los usos tradicionales de las herramientas técnicas. Más allá de su carácter experimental, hay en el conjunto analizado una decisión marcada por componer desde esa estética, desde finales del siglo XX y con una amplia formación técnica. En estos tipos de producciones hay una empatía visual, dada a partir de algunas decisiones técnicas, como ser: el uso de desencuadres, la aparición de grandes superficies fuera de foco por la falta de luz o la cercanía del modelo y la supresión de la posproducción, valiéndose de tomas directas.



Figura 15. *Roberto Jacoby y Alejandro Kuropatwa*. Fotografía analógica. (1993). Alberto Goldenstein.

Muchos otros artistas pueden ser relacionados con estas producciones, entre los que se encuentran los argentinos Karin Idelson, María Antolini, Raúl Flores o La Siete. Así como un primer debate se había abierto ante el recurso del color en respuesta a la tradición del blanco y negro, estos ejemplos de uso no tradicional del flash y de cámaras no profesionales, constituyen un refuerzo de la actitud de recurrir a la anti-tradición como una profunda postura política. Fundamentalmente porque al

oponerse a la tradición, están revelando la existencia de estéticas legitimadas, que necesariamente son construidas por agentes de poder.

En estos procesos creativos, los artistas desafían profesionalmente la categoría del *error*. En esa línea, también seleccionan temas cotidianos, decididamente alejados de los «grandes temas». Ahora bien, compartiendo esa postura y algunos recursos técnicos, recurren a configuraciones diferentes. En este sentido, es pertinente retomar nuevamente a Fontcuberta, quien afirma que

(...) la búsqueda de alternativas al régimen fotográfico convencional, se inscribe en este marco de contestación del aparato «perfecto», predestinado a generar una producción gráfica unidimensionalizada. Tal como lo entiende Vilém Flusser, el fotógrafo afronta un grave dilema en una pugna simbólica: reconocerse funcionario del aparato y someterse a sus rutinas, o rebelarse y defender su libertad. Importa más, por lo tanto, el gesto beligerante del rechazo, la dignidad contrapuesta al programa, que cualquier resultado, por muy plásticamente potente que nos parezca.

(Fontcuberta, 2015, p. 79).



Figuras 16 y 17. S/T, de la serie *Mundo* (2005). Karin Idelson.

El fuera de foco y los modelos con ojos rojos por el disparo del flash a poca distancia, son algunos de los recursos contra-hegemónicos de los que se vale Karin Idelson en las figuras 16 y 17. Un perro y un árbol de navidad son parte de los modelos de su serie *Mundo e inclusive*, en el caso del retrato del árbol, el negativo se veló porque ingresó luz a la cámara e igual fue seleccionado dentro del conjunto.

Por su parte, Raúl Flores también recurre al flash exagerado y a una estética del azar fundada por encuadres que parecen haber sido configurados sin que el fotógrafo mire por el visor. En cuanto a los referentes o motivos, escoge un lugar olvidado o inexplorado dentro de los hogares: el espacio debajo de las camas o el interior de la bacha de la cocina. Múltiples sentidos puede inaugurar esta selección, pero quizás los más interesantes se relacionen con la decisión de darle visibilidad a algo oculto, olvidado, poco visitado y sin embargo siempre presente.



Figura 18. Serie *Paredes de aire*. (2006). Raúl Flores.

Como se desprende de lo que refiere Fontcuberta, además de las características formales, en este proceso se están redefiniendo los usos sociales de los

dispositivos. La forma es el gran contenido del arte (su sentido) pero, en este caso, viene de la mano de la elección de la máquina que permite esas características formales a partir de su uso. De esta manera, se ponen en tensión no sólo los límites de la disciplina, sino también conceptos tales como el de belleza (y sus posibles degradaciones) o las categorías técnicas de lo correcto/incorrecto, entre otros. Se interpela a la tradición y se abre camino a preguntar cuáles son los aspectos que legitiman una obra de arte fotográfica como tal.



Figura 19. Serie *Piletas*. (1999). Raúl Flores.

La Siete, actualmente habitando la ciudad de La Plata, construye fotos urgentes, sin *set*, sin la teatralidad o el simulacro del que hablamos en la obra de Orozco. En sus producciones se encarna la idea de Susan Sontag de la fotografía como rito, acaso como “una protección contra la ansiedad” (Sontag, 2011, p. 18). También se vale del flash cuando es necesario para la situación lumínica exterior y usa corrientemente cámaras compactas analógicas.



Figura 20. La Siete.

El fuera de foco de las figuras resulta intencional cuando el fondo no aporta más información que la de un plano casi pleno. Ante la síntesis de recursos, empezamos a entender que los elementos cuentan y fundamentalmente que -como

ocurre en las imágenes de Goldin- las fotografías cumplen un rol en el momento, como retrato subjetivo, como opinión fijada, como una visualización que luego actúa a modo de recuerdo -obviamente en primera persona- de un momento. Al mismo tiempo, también reforzando la cultura *underground*, estas imágenes aparecen en un tumblr o en fanzines o publicaciones hechas a mano, determinando una circulación que no responde a los parámetros legitimados por la tradición.

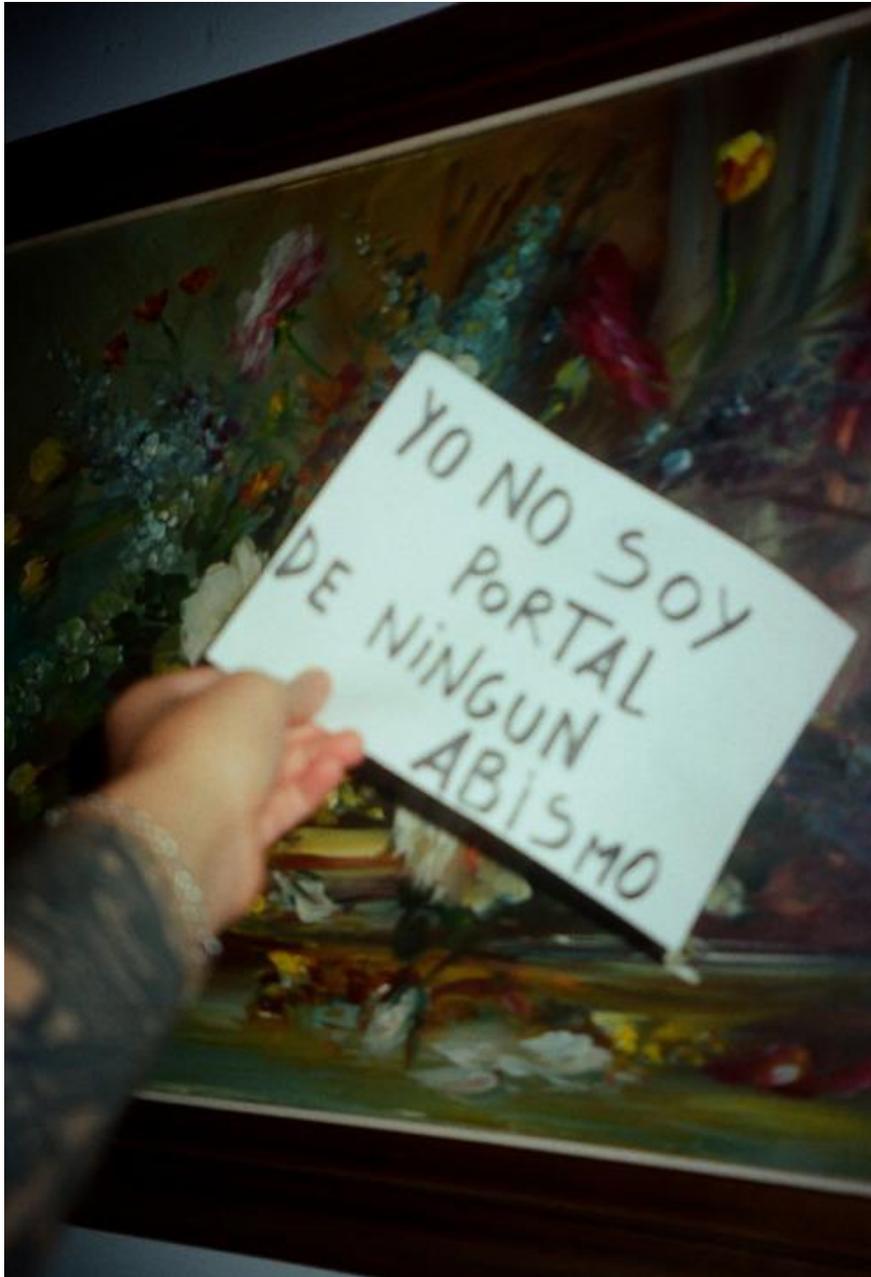


Figura 21. La Siete.

Contextos de creación y reconocimiento social de la imagen: la obra como dispositivo

Una visión amplia del concepto de dispositivo es necesaria para pensar en la poética de las imágenes investigadas. Tal como lo dijimos anteriormente, una cámara compacta automática permite e impone determinados usos a los que los artistas acceden: imagen y medio dialogan con la situación de la toma. En este sentido, y de cara a las experiencias estéticas a las que hacemos referencia, la pregunta que por ejemplo la Teoría Crítica haría, sería posiblemente por qué, desde fines del siglo XX y hasta actualmente en pleno siglo XXI, se revalorizan antiguas cámaras de modos automáticos y *low tech*. Más allá de las temáticas abordadas, los modelos y los géneros elegidos, hay algo opaco detrás de lo evidente, que se vincula con una estética particular y que propicia una transformación del *régimen perceptivo*¹⁴.

Teodoro Adorno afirma que lo que resiste sólo puede pervivir si se enquistas. Según el autor, el sistema registra algo como diferente y lo absorbe, convirtiéndolo en mercancía. Sin embargo, en el fenómeno artístico analizado, los artistas están propiciando un camino inverso: retoman artefactos y estéticas masivamente comercializados para generar experiencias artísticas con ellos. De este modo, ya no se recupera el carácter único y exclusivo que pervivió en la obra de arte tradicional, sino que son otras las búsquedas. Artistas y espectadores accionan juntos para que el dispositivo circule por la esfera artística.

Comenzamos, entonces, a ir del momento de ejecución al de recepción de la obra, ya que, al mismo tiempo que el contexto de estas fotografías nos determina como espectadores, se construye la certeza de que estamos ante una obra de arte. En efecto, se instala una estética antigua del medio, posible de ser encontrada en los negativos de la intimidad de nuestras casas, pero en un nuevo contexto de circulación: el arte.

Situándonos desde la definición de dispositivo que Jacques Aumont hace en su libro *La imagen*, ([1990] 1992) podemos detectar que el activo proceso espectral de las imágenes se desarrolla de modo múltiple, es decir, a partir de una compleja unión

¹⁴ Concepto desarrollado por Pierre Sorlin en *El 'siglo' de la imagen analógica* ([1997] 2004) que se refiere al sistema de coordenadas visuales que prevalece socialmente.

de los contextos social, institucional, técnico e ideológico. Todos esos factores situacionales son los que determinan la relación del espectador con la imagen.

Estos aspectos, puestos en tensión, son los que definen las imágenes dentro del ámbito artístico. No existen características formales intrínsecas suficientes para que las producciones investigadas sean ubicadas en una categoría diferente a la de cualquier fotografía de un álbum familiar. Se evidencia, en este sentido, cómo los espectadores son sujetos históricos que elaboran, junto a otros y de manera dinámica, el campo del arte.

Rupturas y continuidades dentro de la historia de la fotografía, relacionadas con el fenómeno investigado

Así como Sorlin reconoce que la imagen analógica introdujo una nueva forma de reconocimiento e interpretación del mundo, el uso artístico de las imágenes analizadas propone un cambio sustancial en la manera de concebir la tradición, el error, la excelencia técnica y, fundamentalmente, la división entre arte y cultura popular. Frente a este tipo de propuestas estéticas, los espectadores ven movilizados algunos conceptos preestablecidos, ejercitando un sentido crítico.

En este sentido, desde hace décadas que los artistas mencionados desafían las categorías aprendidas y legitimadas, provocando nuevos aprendizajes. Benjamin expresa que es posible reconocer el progreso, pero en las rupturas de la continuidad aparente, en el surgimiento de lo imprevisible, momento en que se revela un fragmento de la verdad. En este sentido, el autor articula la historia de la fotografía principalmente a partir de las rupturas que en su transcurso se dan. Ligado a estos quiebres de lo habitual, las experiencias estéticas a las que hacemos referencia trascienden las nociones tradicionales propias de la disciplina, re-creando la escena.

Por otra parte, podríamos decir que, como una prolongación de la tercera etapa reconocida por el autor en *Pequeña historia de la fotografía*, accedemos a una nueva abolición de los pasos en la producción/comunicación de los acontecimientos a través de las imágenes. La imagen misma se convirtió en acontecimiento. Las imágenes se construyen de manera colectiva, así como las personas se inter-conectan visualmente. Como correlato, Sorlin se dedicó a investigar cómo los procedimientos de registro visual fotográfico fueron extendiéndose socialmente, aceptados e integrados finalmente

al paisaje cotidiano y cómo, de a poco, fueron modelando un régimen perceptivo. Podemos decir, entonces, que tanto Sorlin como Benjamin echan luz sobre la conformación y los usos sociales de las imágenes. En la contemporaneidad es Joan Fontcuberta quien recoge ese guante, atravesando la cuestión por la hipercomunicación inaugurada con las redes sociales.

Como vimos en el primer capítulo, Sorlin se encargó de demostrar cómo la reproducción analógica modificó la mirada del mundo y el modo de percibir las cosas, mediante un *régimen perceptivo analógico*. “Se impuso en los años en que triunfaba el capitalismo industrial, y participó plenamente de las formas de desarrollo características de la época” (Sorlin, 2004, p. 200). De la mano de la sencillez de acceso al procedimiento, cualquiera podía ser operador de una cámara fotográfica, otorgando una suerte de universalidad a las imágenes. De esta forma, tres son las tendencias que reconoce como fundamentales de la imagen analógica: la creación de acontecimientos, el desarrollo de retratos y la valorización del cuerpo humano.

Ante lo expuesto, es posible pensar, entonces, que el recurso de la baja tecnología de los dispositivos fotográficos se corresponde con estos procesos sociales que trascienden el ámbito artístico. Ahora bien, dentro de la esfera del arte, la decisión por el uso de este tipo de tecnología se constituye en una profunda decisión estética que se relaciona dialécticamente con los temas, los motivos, los modelos, la situación de la toma, entre muchos otros aspectos y que, de manera más o menos consciente, está desafiando los postulados del arte derivado del Positivismo.

De la misma forma, a mediados del siglo XX comenzaron a repensarse las situaciones que debían o podían ser fotografiadas. La elección del artefacto tecnológico a utilizar muchas veces trascendió el vicio profesional de los fotógrafos y se vinculó con la situación de la toma eficientemente. Los microrelatos comenzaban a ganar la escena posmoderna. Por un lado, podemos reconocer, entonces, la elección de nuevos motivos y situaciones a retratar fotográficamente y, por otro, pero derivado lo anterior, la implementación de tecnologías y recursos no profesionales para hacerlo. De acuerdo con lo enunciado, podemos concluir que las condiciones de producción y de reconocimiento de la obra actúan en la definición y circulación de la misma. Históricamente, el arte no puede desprenderse de los procesos sociales más extendidos y por tanto son muchos los factores que modifican las decisiones estéticas a las que nos referimos.

Por otra parte, aunque no profundizamos sobre esta cuestión, es preciso reforzar que la posmoderna caída de los grandes relatos permitió que los temas hegemónicos del arte fueran cediendo el paso a las historias individuales y moleculares. La intimidad se constituyó como un posible tema y las manifestaciones artísticas se hicieron eco de esto, no únicamente desde la elección de los modelos y las locaciones, sino que, también, al emplear las cámaras compactas de uso cotidiano, que enarbolaban lo instantáneo de la escena, se alejaban del acontecimiento construido ante un artefacto de uso profesional. Estéticamente, son coherentes con la propuesta integral y, en estas decisiones, reformulan la historia del medio y sus funciones sociales.

En este tipo de creaciones, los artistas interpelan a la tradición y abren camino a preguntar cuáles son los aspectos que legitiman una obra de arte fotográfica como tal. Además de las características formales, en este proceso se están redefiniendo los usos sociales de las herramientas de producción de imágenes, al mismo tiempo que se ponen en tensión no sólo los límites de la disciplina, sino, también, conceptos tales como el de *belleza* (y sus posibles degradaciones) o las categorías técnicas de lo correcto/incorrecto, entre otros. Se desafían los regímenes perceptivos, intercambiándose las características técnicas de la fotografía elitista tradicional.

Los artistas que citamos, junto con muchos otros, retoman artefactos y estéticas masivamente comercializados para integrar una determinada poética de la instantánea, utilizando como cimientos para la edificación de sentido aquello que históricamente había sido considerado como erróneo. Y tal como lo indica la frase de Dominique Baqué citada al comienzo de este apartado, a partir de la decisión de recuperar ciertos usos y estéticas, las piezas analizadas no están únicamente cuestionando las fronteras entre las distintas prácticas artísticas, sino que inclusive relativizan la división entre arte y no-arte.

Siguiendo la línea principal de estos planteos es que decidimos no efectuar un pormenorizado análisis de las características formales de cada una de las fotografías, ya que no buscaban ni el goce estético ni la representación de elementos icónicos planeados, identificables y cuantificables. La intención fue buscar resonancias en producciones de artistas variados que pueden ser emparentadas por su apariencia, pero que principalmente comparten una particular manera de tomar al mundo como referente, para entonces reformularlo mediante decisiones estéticas. Teniendo en cuenta todo lo transitado en el primer capítulo de esta tesis, podemos dilucidar, en las

fotografías analizadas, de qué modo la unión de «lo real» como referente con las formulaciones visuales genera numerosas construcciones simbólicas.

En las producciones abordadas, la imagen es, en realidad, uno de los pilares materiales de una propuesta que trasciende la materialidad de la obra de arte, ya que tiene que ver con una toma de posición previa de los productores ante la elección de la escena, la historia del medio y los contextos por los que esa fotografía, alejándose de la instantánea de cualquier álbum familiar, comenzará a circular, siendo considerada una obra que se lanza a formar parte de las futuras historias del arte.

C

U

A

T

R

O

LLEGANDO A LA CONTEMPORANEIDAD: PRESENCIAS Y AUSENCIAS DE LO FOTOGRÁFICO

Medio precario y frágil, asediado por lo utilitario y lo consumible, la fotografía constituye una imagen ontológicamente incierta y pobre que no cesa de dudar. Pero, justamente porque la fotografía es el medio de la duda, la lucha por el reconocimiento en este campo, más que en cualquier otro, es tan pertinaz. Y además, por ser la fotografía el medio de la duda, ha puesto en tela de juicio al resto de las prácticas artísticas y, de forma más radical, tal como veremos, a los principios mismos del arte.
(Dominique Baqué, 2003).

El proceso iniciado hacia la década de 1980 no deja de transcurrir en el mismo sentido expansivo. En el presente capítulo nos detendremos a analizar piezas transdisciplinarias que demuestran la posibilidad de hallar presencias y ausencias de lo fotográfico, inclusive en obras que se enuncian desde una condición in-disciplinaria.

Definir un fantasma. Lo real, a través de lo fotográfico en Óscar Muñoz

Este año (2018) Óscar Muñoz ganó el tradicional Premio Hasselblad de fotografía, anteriormente otorgado a personas como Henri Cartier-Bresson (1982), Manuel Álvarez Bravo (1984), Robert Frank (1996), William Eggleston (1998), Graciela Iturbide (2008) y Joan Fontcuberta (2013). El hecho, entre otras cuestiones, inscribe inminentemente a la producción del artista dentro de las prácticas fotográficas. Así también, en criterios curatoriales de exposiciones, en textos analíticos y en el propio discurso de Muñoz, encontramos reiteradas referencias que no dudan en hablar de su obra en términos fotográficos, a pesar de que las suyas no son imágenes que se

amolden a la tradición de la disciplina y de que en muchos casos corresponden a programaciones de otras áreas del arte.

Ante tal panorama, en este apartado intentamos abordar aspectos de la ontología de la fotografía, como clave para abordar la obra del colombiano Óscar Muñoz, y a sus producciones como una invitación a transitar esos elementos de la «naturaleza» de la disciplina. Es preciso aclarar que el planteo funciona como un recorte dentro de las múltiples posibilidades que las piezas elegidas habilitan para revisarlas en tanto prácticas fotográficas.

Al mismo tiempo, estudiar la configuración siempre mutable de la ontología de la disciplina exige una extensión que rebalsa los límites de los párrafos siguientes. En ese sentido, será preciso retomar como ejemplos solo algunos de los conceptos que contribuyen al *rodeo ontologizante* (Schaeffer, 2012) que requiere el análisis, pero sin fijar supuestos inalterables, totalizadores o esencialistas. Lo propuesto es el producto de un recorte teórico reducido, teniendo en cuenta la abundancia conceptual de un medio que en menos de dos siglos de existencia ha impulsado a varios teóricos a hacer importantes postulados. El criterio de selección de los autores -tal como ocurre en el resto de los análisis- estará signado por las necesidades del análisis de las obras escogidas de Óscar Muñoz.

Considerada de manera extendida como emanación o como sedimento de lo real, sobre todo la fotografía analógica, tal como lo apunta Susan Sontag ([1973] 2011), se ha forjado bajo los imperativos del embellecimiento, propio de las Bellas Artes, y de un ideal moralizado de la *veracidad*, adaptado a los modelos literarios del siglo XIX y del por entonces flamante periodismo independiente. En ese ámbito, los dos modelos que primaron en el debate inaugurado hacia la década del ochenta fueron, por un lado, los que sostenían a la fotografía como huella y por otro, los que defendían a la fotografía como muerte. Como ya lo mencionamos anteriormente, los primeros se basaban en la constatación ontológica de la fotografía en su carácter indicial: como ecuación de luz, espacio y tiempo. Mientras tanto, los segundos, concebían a la fotografía como una contienda contra el paso del tiempo.

Muñoz -nacido en Popayán en 1951 y que actualmente reside en Cali- mostró desde los comienzos de su carrera especial interés por la figura humana y eligió mayoritariamente para sus composiciones técnicas que formaban parte del ámbito del dibujo. Hacia fines de la década del sesenta y principios de los setentas, estudió en la Escuela de Bellas Artes de Cali, circunstancia que para él resultó

formativa dentro y fuera de la institución. Es reconocido el movimiento cultural que experimentaba Cali para esa época, el cual reunía escritores, fotógrafos, cineastas y artistas plásticos, entre los que se encontraban Carlos Mayolo, Luis Ospina, Fernell Franco y Andrés Caicedo.

Hacemos especial hincapié en este fragmento de su biografía porque es ampliamente reconocida la influencia que esa efervescencia multidisciplinar tuvo en la producción del artista. Durante la década del ochenta comenzó a expandir sus recursos técnicos y a reciclar los soportes y el uso de las herramientas, con el fin último de romper con todo tipo de aproximación convencional a la creación artística. Aparta a un costado el dibujo sobre papel y el grabado en metal para agregar a su repertorio elementos que hasta el momento le resultaban novedosos.

Ya hacia los noventa es posible detectar un ejercicio constante y decidido de replanteamiento de la tradición. Abandona las programaciones convencionales de las técnicas, pero sin descartar su interés por los mecanismos de génesis de las imágenes. Siempre preguntándose por lo efímero de las visualidades, indaga en las cualidades intrínsecas y en las retóricas posibles de los materiales. En continuidad y como resultado de ese proceso, actualmente su trabajo se caracteriza por contar con múltiples recursos que no sólo incluyen al dibujo, sino principalmente a la fotografía, al video, al grabado y a ciertas propuestas espaciales que podrían ubicarse dentro de lo escultórico o instalativo.

Si nos referimos a las cuestiones temáticas, a grandes rasgos, Muñoz recurre a aspectos vitales, como el cuerpo, el tiempo, la memoria, la muerte, entre otros. Esas parecen ser a simple vista sus referencias conceptuales, pero al profundizar el análisis es posible ver cómo el artista establece también otras reflexiones que exceden los recursos representativo-miméticos de la imagen y que conviven como capas interconectadas que enriquecen la lectura. En torno a estos desarrollos, resulta muy particular su posicionamiento frente a la retórica de los materiales, la utilización de las herramientas, las búsquedas sobre la luz y la sombra para definir o indefinir las imágenes, las decisiones de montaje, la relación con el espectador, etcétera. Pareciera ser ese el sitio donde se aloja la complejidad que poseen las visualidades en su carácter poético.



Figura 22. *Narciso* (2001-2002). Video. Óscar Muñoz.

Valiéndose de la polisemia y de la opacidad propias del arte, Muñoz no solo se refiere a aquellos temas apuntados en el párrafo anterior, sino que desde la transdisciplina interpela algunos de los aspectos fundantes de la ontología de la fotografía, referidas tanto a cuestiones técnicas, estéticas, químicas o de géneros al interior de la disciplina. Indicaremos constantes en todo su cuerpo de obras, pero para precisar el análisis, seleccionamos piezas adecuadas y sintonizadas con nuestros propósitos teóricos. Para ello nos valimos de las producciones reunidas en su retrospectiva llamada *Protografías*, organizada por el Museo de Arte del Banco de la República (MABR) en Bogotá, que contó con la curaduría de José Roca y María Wills,

de diciembre a marzo de 2012 y de abril a junio en el Museo de Arte de Antioquía, Medellín y que en su itinerancia también tuvo una presentación en el museo MALBA, de Buenos Aires, en febrero de 2013 y en el Museo de Arte de Lima (MALI) de marzo a junio de 2013.

La exposición, planteada en torno a la idea de protografía -refiriéndose al momento anterior o posterior al instante en que la imagen es fijada- estuvo organizada a partir de un relato curatorial que establecía cinco ejes:

- Caleidoscopio*.
- Soporte reconsiderado*.
- Imagen inestable*.
- Improntas*.
- Imagen en flujo*.

De todas las producciones en ellos incluidas escogimos para este escrito las siguientes:

- Narcisos secos* (perteneciente al tópico *Soporte reconsiderado*).
- Narciso* (Incluidas en *Imagen inestable*).

Como resultado de una invitación que detectamos en las piezas analizadas, utilizaremos, entonces, la multiforme¹⁵ obra de Muñoz -que justamente no se reconoce dentro de los parámetros de la fotografía tradicional- para repasar y resaltar algunas nociones que definen y definieron a *lo fotográfico*. La ontología como recurso para abordar un análisis de la obra de Muñoz o esta última como pretexto para indagar en la inmensidad de la primera. La trama tejida entre los dos componentes permitirá desembarcar en las actuales denominaciones de fotografía expandida o post-fotografía, que reponen la actualidad de las producciones estéticas del área.

«Lo real»

Al iniciar este escrito nos referíamos al Premio Hasselblad recibido por el artista. Al respecto, es preciso agregar un aspecto fundamental: dentro de su dictamen el jurado señaló que mediante diferentes mecanismos, la obra de Muñoz cuestiona la

¹⁵ Así se la caracteriza en el texto curatorial de Protografías.

*fiabilidad*¹⁶ del medio fotográfico. En el primer capítulo mencionamos que para Pierre Sorlin, la imagen analógica había instaurado una nueva «figuratividad», frente a la cual el público había tenido que ejercitar su sentido crítico y “evaluar, tras la ilusión de la evidencia, las distorsiones impuestas a lo real” (Sorlin, 2004, p. 17). Por su parte, Clément Rosset, en su libro *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio* ([2006] 2008), subraya la significación de *objetivo* fotográfico con su doble acepción: técnica y filosófica. Según el autor, en los primeros años de existencia del medio en la vida de las personas, reinaba esa confianza en la copia objetiva de una realidad verdadera, de la realidad misma, «a secas».

Asimismo, Rosalind Krauss ([1990] 2002), si bien no hablaba de copia objetiva de la realidad, expresaba que “toda fotografía promueve, profundiza y alienta nuestro fantasma de una relación directa con lo real” (Krauss, 2002, p. 102). En sus piezas, Óscar Muñoz parece retomar esa última frase: desmantela la paradoja fantasmal a la que alude Krauss, al mismo tiempo que invita a desplazar la discusión del hecho de si la fotografía reproduce lo real, para centrarnos en la definición de lo real y en las posibilidades de construir esa entidad. En esta línea, podemos ver cómo Muñoz coquetea frenética, reiterada y deliberadamente con la idea de lo real a través de los aparentemente contrapuestos conceptos de lo fantasmagórico, lo ilusorio y lo imaginario. De este modo, descubre lo indefinible de la realidad de la imagen fotográfica, al complejizar estéticamente la reflexión mediante la falta de nitidez de la unión entre materiales y soportes.

En las obras abordadas, el artista optó por ensayar y crear un método que propone una original variación de la técnica serigráfica extendidamente conocida. Conserva una de las herramientas fundamentales del procedimiento: el *shablón* emulsionado con una imagen de apariencia fotográfica, el cual actúa de matriz. Sin embargo, establece una innovadora elección de materiales: en lugar del papel o de la tela, el agua es el soporte del grafito; y este último reemplaza a la tinta y es aplicado con pincel y no con manigueta, como se hace originalmente en esa técnica perteneciente al sistema de impresión por estarcido.

¹⁶ Concepto extraído de la siguiente nota: <http://artishockrevista.com/2018/03/08/oscar-munoz-premio-hasselblad-2018/>



Figura 23. Impresión de *Narciso*.

Repite con el mismo cliché el procedimiento, que sabe que dará originales múltiples bien diferenciados por las contingencias del encuentro entre el agua y el polvo de carbón. Así, la idea de repetición propia del grabado se enlaza con el concepto de doble, pero en este caso se fabrican dobles inestables, que no replican de manera inalterable a su referente. Aquí también Muñoz eligió acertadamente el campo disciplinar del grabado para ubicarse y para desafiar su ontología.

El resultado visual de esta innovación técnica facilita imágenes muy particulares que trataremos de desagregar. Si hablamos de lo representado, se identifican a simple vista con el retrato fotográfico como categoría. De manera global, es preciso afirmar que pocas cosas parecieran documentar más la entidad de lo real que un retrato; para comprobarlo, basta con referir a prácticas certificadoras de las identidades como el uso del *identikit* o el empleo de «fotos carnet» en documentos y en pasaportes.

En las series aisladas para nuestro análisis, el autor se maneja dentro los ciertos códigos del género: el encuadre (punto de vista, tamaño del plano, etc.) y la pose del modelo. Los retratos, siguiendo esos parámetros, nos miran de frente. Dubois reflexionó al respecto, agregando en este punto algo interesante: en ese gesto, se posiciona explícitamente al operador (y podríamos decir al espectador), integrándolo como compañero invisible e inaugurando un fuera de campo abierto que marca la presencia del sujeto de enunciación.

Muñoz conserva esas pautas, para luego, una vez instaurado el acuerdo con el público, desestabilizar esos códigos y desobedecer a la «fiabilidad», que según los jurados del Premio Hasselblad le correspondió históricamente a la fotografía. En la temporalidad que componen las diferentes piezas, siempre primero brinda la cuota de realidad que implica un retrato, para luego quebrantar esa evidencia.



Figura 24. *Narcisos* (1995-2011). Óscar Muñoz.

En *Narcisos*, al comienzo los espectadores pueden distinguir imágenes que con su nitidez enseñan detalladamente los rasgos de ciertas personas. Esa certidumbre de la representación mimética, que en apariencias verifica identidades, posteriormente - gracias a la propuesta matérica- comienza a desvanecerse. Con esa repetición dinámica de los personajes que se reconocen y que después se convierten en otras formas, se satura lo real o quizás se demuestra lo inabordable del concepto. Los mecanismos para hacerlo son varios, entre otros: las figuras se repiten con

modificaciones, se desvanecen, demuestran el paso del tiempo; en algunos casos, entre el carbón y el agua se ubican papeles, mapas u objetos, reforzando la diversidad de los fondos -complejos o simples-. Nada más ilusorio que un autorretrato que muta, se disipa o se evapora.



Figura 25. *Narcisos* (1995- 2009). Polvo de carbón, papel sobre agua y plexiglás. Óscar Muñoz.

Cabe agregar en este punto que existen diferencias y encuentros entre lo real y lo imaginario, y entre lo real y lo ilusorio, que Clément Rosset despliega en su libro ya citado. El autor, como Muñoz, demuestra que estos conceptos pueden ser arenas -movedizas- de conflicto y escenario de desarrollo de construcciones de sentido poético. Así, el artista colombiano toma esas entidades como locaciones donde desplegar su trabajo, como hábitats en los cuales asentar sus elaboraciones simbólicas y, entonces, complejiza aún más eso que podemos definir como lo real. Rosset se ha ocupado en varias publicaciones de revisar estas cuestiones. Es así que en el libro *Impresiones fugitivas* (2004) propuso que reflejo, eco y sombra se diferenciaban del concepto de doble, ya que los primeros tratan de disuadir el testimonio de lo real, mientras que el doble da cuenta de ello. Denominó a aquellas categorías como «dobles

de proximidad» y cuestionó su consideración como garantes de lo real, indicando que es posible que ellos de algún modo condicionen a los originales de los que emanan.

Discusiones como estas conducen directamente a las obras que nos encontramos analizando. Nos preguntamos, por ejemplo en la serie *Narcisos*, cuál de esas entidades estaría siendo visitada. Como respuesta, pareciera aflorar la idea de doble (del propio artista). Cada imagen muestra un Óscar Muñoz similar al «de carne y hueso». Lo reconocemos en sus variaciones, le asignamos la misma identidad a todas esas apariciones. Ahora bien, según los casos, distinguimos en las constantes las diferentes posibilidades del paso del tiempo en la imagen representada y la relación con los materiales. Esos dobles no son idénticos. Todos son originales y todos son copias. Entonces, ya no se reconoce cuál es el «real» y, por derivación, cabe la pregunta acerca de qué es lo real. Ahí reside la complejidad de las metáforas sugeridas en las obras. Tal como ocurre con Muñoz, Rosset retuerce lo real, al hacer hincapié en su carácter abstracto y al destacar -por comparación- lo concreto del doble: “El doble de lo real es lo único real porque es lo único que se puede percibir; lo real sin doble no es nada” (Rosset, 2008, p. 69).

Para hablar de lo desdefinido de la imagen de los *Narcisos* de Muñoz, conseguido a través de la original técnica ya descrita, nos detendremos en la idea de fantasmagoría, desarrollada por Rosset. En primer lugar, el autor sostiene que las fantasmagorías desaparecen en el umbral de lo real, como los fantasmas al amanecer o la niebla al contacto con el sol. Lo real es lo que queda cuando las fantasmagorías se disipan o “quizás sea la suma de las apariencias, de las imágenes y de los fantasmas que falazmente sugieren su existencia” (Rosset, 2008, p. 68). Sin embargo, “la aparición de lo real, aunque ponga término al reino de las 'apariciones', no significa (...) el fin obligatorio de todo peligro” (Rosset, 2008, p. 67).

Muñoz se asienta en ese peligro de las apariencias o en la contingencia de lo real para lograr imágenes inestables, componiendo desde la descomposición. Lo que deja en claro todo lo desarrollado hasta el momento es la ambigüedad de la noción misma de lo real, ya que puede entenderse en sentidos diametralmente opuestos, construirse con la suma de las apariencias, reconstruirse e interpretarse a través de dobles y representaciones que no son en esencia estrictamente «lo real». Ya la diversidad contenida en el plural del nombre asignado a la serie *Narcisos*, aparece estéticamente al imprimir sobre el agua; pero el artista redobla la apuesta cuando en su serie *Narcisos secos* deja secar esa impresión: el agua se evapora y las visualidades

se fijan en el fondo, todas completamente diferentes entre sí y con un semblante que reiteradas veces se ha dicho que tiene un aspecto de fotografía mortuoria. *Narcisos secos*, en su propuesta visual, también interpela -y según algunos autores reemplaza- la huella lumínica en fotografía: *el vestigio* o *traza* de información lumínica, en el caso de la fotografía, o de grafito, luego de que el agua desaparezca en la serie abordada.

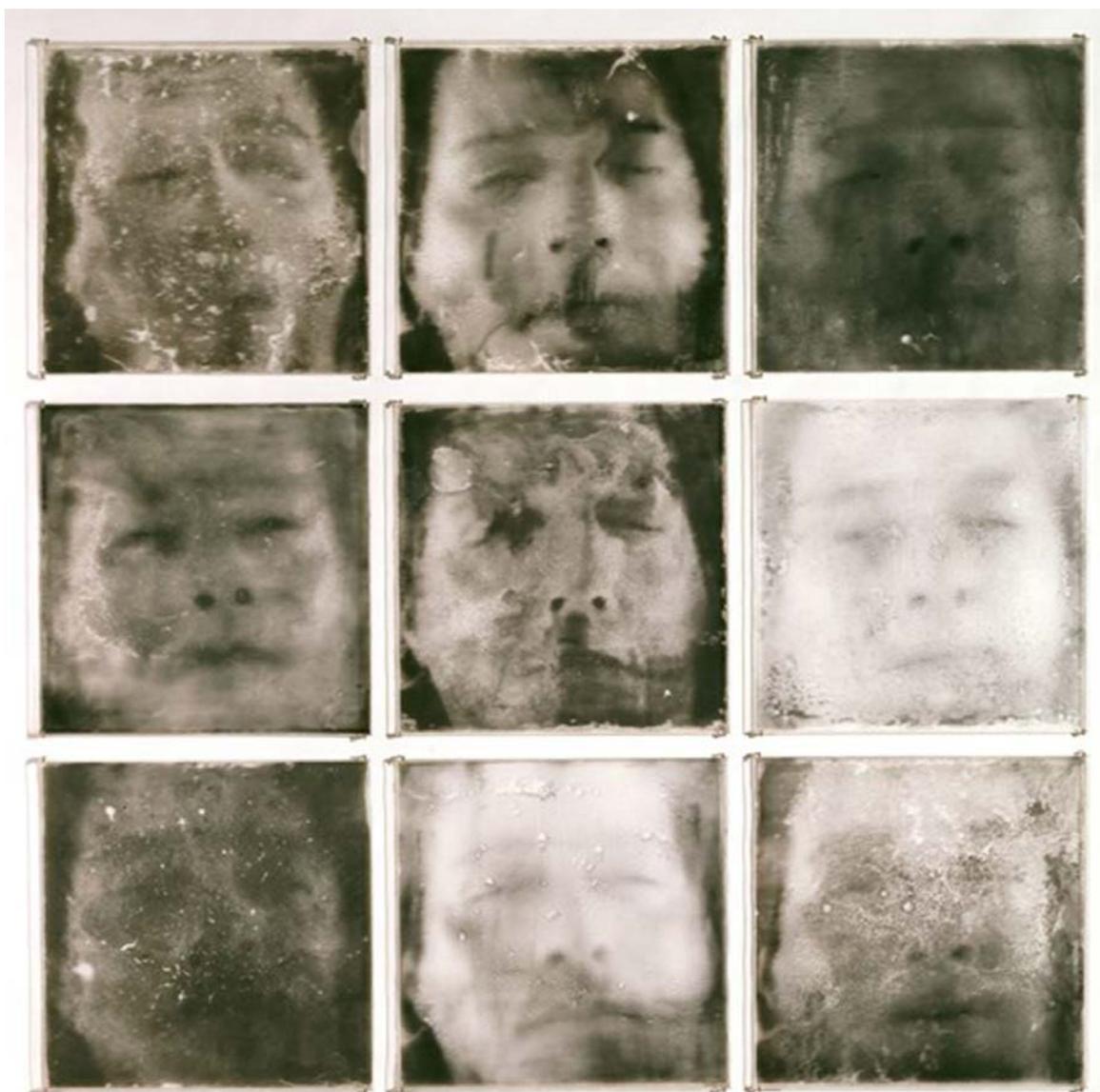


Figura 26. *Narcisos secos*. (1995). Impresión - polvo de carbón en contenedores de plexiglás 71 x 71 x 3 cm cada uno. Óscar Muñóz.

Como ya desplegamos en el primer capítulo de esta tesis, Philippe Dubois, en su libro *El acto fotográfico y otros ensayos* ([1990] 2008), establece etapas en la

historia de la relación de la fotografía con «lo real». En la última etapa indica cierto retorno hacia el referente, ya no ligado al ilusionismo mimético que identificó al medio fotográfico en sus comienzos, sino al carácter indicial: hablamos de la *traza de un real*. Según el autor fue necesario atravesar por la deconstrucción negativa del efecto mimético para poder volver a un discurso que propone la pregnancia de lo real pero de otro modo. Las teorías previas -entre ellas principalmente las semioestructuralistas- habrían sido insumo necesario para el retorno a esta visión del realismo, según Dubois, sin la necesidad del analogismo mimético y despojado de la *angustia del ilusionismo*.

En esta última etapa, podemos sintetizar que la imagen fotográfica se vuelve inseparable del acto que la funda en tanto experiencia referencial. Si bien el autor aclara que el principio de la traza es esencial, éste marca solamente un momento en el conjunto que significa el proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento de inscripción «natural» del mundo sobre la superficie sensible hay gestos totalmente «culturales», codificados, que dependen por completo de voluntades y de decisiones humanas. Lo que sustenta las afirmaciones anteriores es el punto de partida, que está conformado por la naturaleza técnica del procedimiento:

El principio elemental de la *huella luminosa* regida por las leyes de la física y la química. Ante todo la traza, la marca, el depósito (...) la fotografía se relaciona con esa categoría de 'signos' donde también se encuentra el humo -indicio de un fuego-, la sombra -indicio de una presencia-, la cicatriz -marca de una herida-, la ruina -vestigio de lo que estuvo ahí-, el síntoma -de una enfermedad-, la huella de pasos, etc. Todos estos signos tienen en común 'ser realmente afectados por su objeto' (Peirce, 2. 248), mantener con él 'una relación de *conexión física*' (3.361)

(Dubois, 2008, p. 49).

Con todo lo antedicho, al mismo tiempo lo que Muñoz desbarata es la construcción de la realidad que hay detrás de la prueba por la imagen. Tal como lo dice Régis Debray,

Mostrar un hecho o un hombre es hacerlos existir, pero lo contrario de la certificación es la anulación social de lo que se ha decidido no mostrar. (...) En definitiva, la autoridad de lo real inmediato favorece el escamoteo de las mediaciones (a la vez técnicas, psicológicas, ideológicas, políticas, etc.) y

acredita esa mentira naturalista: la visión sin mirada, o la escena sin puesta en escena.

(Debray, 1994, p. 294).

Muñoz trabaja con la idea de vestigio y de conexión física a través del sistema de impresión escogido, dejando que la contingencia de esos principios se exprese. Otra paradoja del velo de realidad que la fotografía posee -ya mencionada en el segundo capítulo- radica en el modo en que se ha ubicado a su imagen -fija por definición- como certificadora de lo real, ya que implica una codificación desde el momento en que detiene los instantes y los transforma en una visualidad plana, que demuestra veracidad: “La realidad es esencialmente moviente mientras que la fotografía es un despiadado 'fijador'. En estas condiciones, no veo en absoluto cómo la una puede ser reproducción de la otra.” (Rosset, 2008, pp. 32-33).

Fijar la imagen | instalar el medio

El descubrimiento químico de copiado, reflejo o transferencia de cierta información lumínica a otro superficie tiene varios años de historia. En la Antigüedad, Aristóteles se refiere a un sistema que podría considerarse como el primer antecedente de la cámara oscura y ya hacia el siglo XV detectamos una aplicación práctica sistematizada como instrumento auxiliar para el dibujo, el cual, en palabras de André Bazin en *¿Qué es el cine?* ([1958-1975] 2008), respondía a una “necesidad de ilusión muy fuerte, necesidad ajena a la estética, y cuyo origen habría que buscarlo en la mentalidad mágica” (Bazin, 2008, pp. 25-26); dice el autor que la satisfacción completa ante ese deseo de semejanza no se deriva del resultado estético, sino de la reproducción mecánica, de la génesis de la imagen. En este contexto, en los primeros años del siglo XVII, Johannes Kepler le dió el nombre al dispositivo, que proviene del latín *camera obscura*, en su tratado *Ad Vitellionem Paralipomena* (1604).

Con esta antesala, ya habiendo creado el Diorama y con la cámara oscura muy instalada, el desafío de Louis Daguerre y de Nicéphore Niépce desde la década de 1820 no era reproducir la información de «lo real» externo a través de la manipulación de la luz, sino que las investigaciones y ajustes técnico-químicos rondaban en torno a la fijación de la imagen obtenida sobre algún soporte duradero. Daguerre y Niépce (que

en 1827 conformaron una asociación, tras conocer que perseguían el mismo objetivo) no eran los únicos obsesionados por lograr ese cometido, sino que era una necesidad de la época, al mismo tiempo alineada con otras búsquedas, como la de grabar sonido en un soporte que permitiera una posterior reproducción.

De este modo, al mismo tiempo que repiensen la naturaleza del grabado, las impresiones serigráficas sobre agua interpelan -tal como lo apunta el texto curatorial de la exposición- al origen de la imagen fotográfica, ya que las primeras fotografías nacían del agua, en una reacción química que fijaba las sales de plata, cuyas variaciones en la intensidad habían sido reguladas por la acción de la luz. El texto, además, describe los soportes que se probaron (en el proceso de consolidación de la fotografía) hasta llegar al papel como la opción más eficiente y económica, entre los que se destacan el vidrio, el latón o la porcelana. La importante reflexión sobre los soportes resulta ser también un encuentro entre los principios de la historia del medio fotográfico y las bases poéticas del artista colombiano. Muñoz utiliza ese antecedente y opera también desde ahí.

«El año cero» de la fotografía -como plantea Quentin Bajac en *La invención de la fotografía. La imagen revelada* ([2001] 2015)- fue decretado o acordado cuando la imagen pudo fijarse. Luego apareció en escena una alternativa translúcida que implicó el copiado (el negativo) y entonces otras formas de divulgación y reproducción; ahora bien, el comienzo de la fotografía está determinado aquel día en que Niépce, hacia 1826 consigue fijar sobre estaño sus primeras imágenes desde la ventana de su casa de Gras, en Saint-Loup-de-Varennes. Este procedimiento fue denominado por el autor como heliografía, es decir, escritura del sol.

Además del instante químico de fijación sobre el soporte al que nos venimos refiriendo, que estimuló categorías como el *esto-ha-sido*, de Barthes, es preciso aclarar también que la noción de instante fijado configuró la historia de la disciplina, sobre todo en el área del foteriodismo, de la mano de Henri Cartier Bresson y su difundido libro *El momento decisivo*. Según el autor al menos la fotografía callejera estaba fundada en la captura del momento preciso en que los elementos se organizan de la manera «correcta» o «adecuada». Detenía la ontología de la imagen en ese instante de la toma, en detrimento de otros aspectos involucrados en el proceso, tales como la posproducción en el laboratorio. Con su Leica de lente fijo de 50 mm. expresaba la importancia del vínculo del fotógrafo con esa fracción de tiempo que debía ser detenida.

Ya dijimos que Muñoz construye piezas que parecen referirse, entre otras cosas, a la memoria, al hombre, a la muerte, a la autopercepción y a las posibilidades de existencia de una misma persona. Sin embargo, al mismo tiempo interpela a esa parte historia de la fotografía, con un planteo existencial en torno a los componentes que conforman *lo fotográfico*, poniéndolos en duda y planteando una nueva visión de esa meta primordial ya mencionada en los párrafos anteriores. Una vez más, detectamos que el modo que propone el artista de revisar los principios siempre en discusión de la fotografía, contrasta con la posibilidad de edificar una ontología rígida y, ahí es donde resulta indispensable retomar la idea de una postfotografía o de una fotografía en expansión.

El artista basa su trabajo en materiales lo suficientemente efímeros (tratados de manera tal de reforzar ese principio), para lograr sensaciones de desvanecimiento, des-fijación o desmontaje. Ingresamos en el interior mismo de la necesidad primera de la fotografía de ser fijada y le da la vuelta, la trastoca, y nos repregunta. Por lo tanto, son interpelaciones muy profundas, originales y originarias las que hace el autor respecto no sólo de las identidades, de las personas, de la memoria o de otros temas, sino principalmente de aquello que define a lo fotográfico. Emerge, entonces, otra capa simbólica más, si pensamos en la historia del medio.

Nos referimos a esos primeros ajustes técnicos, científicos, químicos y ópticos porque si leemos en esa clave a Muñoz es posible vislumbrar cómo –una vez más– nos está hablando de la ontología de la fotografía. Justamente a estas cuestiones se refiere el nombre de la exposición: si la aparición de una fotografía se determina cuando la misma puede fijarse, resulta adecuada para sus imágenes la denominación de protografías, ya que parecieran pertenecer a un momento anterior o posterior a ese instante decisivo.

Otro aspecto importante emerge al vincular el concepto de fijación con la memoria. En este sentido, ya en el primer capítulo indicamos a Fontcuberta cuando se detiene en el momento en que François Arago hizo la presentación pública del daguerrotipo en el año 1839 y explica que la novedad vino a incidir en dos aspectos fundamentales: la percepción y la memoria: “permitiría preservar aquello que escapa a la memoria, al retener aquella información visual que mereciera ser guardada.” (Fontcuberta, 2013, p. 169). El par instante-fijación ha calado hondo en la historia del medio y sus discusiones epistemológicas. Tenerlas en cuenta para abordar las obras del autor colombiano nos permite trascender las temáticas referenciadas, para

preguntarnos por esos interrogantes diversos, serpenteantes y ambiguos a los que solo puede llevar una experiencia estética.

Como hemos mencionado, mediante sus construcciones visuales y simbólicas Muñoz complejiza no solo la relación de la fotografía con lo real, sino, fundamentalmente, la noción misma de lo real. Se trata de un ente muy sólido y monumental que parece conocido universalmente, una entidad que aparentemente todos entendemos al nombrarla, pero que si empezamos a hurgar un poco se vuelve inabarcable, se desploma desde la base. Quizás lo que ronda en las propuestas de Muñoz está dado por el concepto de «realidad», el cual -muchas veces confundida con lo real- es conformado socialmente y camuflado bajo un disfraz de *lo veraz*.

La realidad se produce como resultado de la interpretación de nuestras propias vivencias y forma parte de las tramas de lo simbólico (Fontcuberta, 2013), por lo cual, lejos está de poder ser ubicada en los parámetros de la objetividad. La promesa de una imagen fotográfica como testimonio objetivo solo puede instalarse como una certeza tautológica (Krauss, 2002). La fotografía es una experiencia capturada, es un acto de apropiación, un modo de manipular la escala del mundo y, por lo tanto, “significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto, poder” (Sontag, 2011, p. 14).

Además, lo que propone Muñoz en esos procesos, es algo que Dominique Baqué retoma de Douglas Crimp al hablar de las producciones de Cindy Sherman y es que los fotógrafos “...no utilizan el arte para revelar el verdadero yo del artista sino para mostrar el yo como una construcción imaginaria” (Baqué, 2003, p. 227). Se ve revisada, además de los límites disciplinares, la idea misma del «yo».

Al mismo tiempo, podemos apuntar que lo paradójico de las producciones de Muñoz reside en el hecho de que la fotografía está presente de modo transversal, sin poder identificarse los materiales, los montajes y las prácticas espectatoriales tradicionales del medio. Lo curioso es que si bien sus obras repiensen las nociones que definen a la disciplina y, por lo tanto, la integran, realizan las mayores reflexiones - o al menos las más críticas- desde afuera, desde otra área, tensionando dichos vínculos. Mediante este recurso se refuerzan varios aspectos, pero fundamentalmente se afirma el arte como una forma específica y compleja de conocimiento y de cuestionamiento de las certezas.

En conclusión, la elaboración fundamental de las piezas analizadas puede enmarcarse en lo que Fontcuberta denomina como contravisión, es decir, que

conlleven a la perversión del principio de realidad que le había sido asignado a la fotografía:

La fotografía contravisiva invocaba, en síntesis, una triple subversión: la del 'inconsciente tecnológico' del sistema fotográfico; la del estatuto ontológico de la imagen fotográfica y de sus plataformas de distribución; y la del significado usual de un concepto de libertad enmascarado por los espejismos de la sociedad. (Fontcuberta, 2015, p. 129).

La contravisión, dice el autor, fue formulada ante la voluntad de contestar al *statu-quo* de un cierto orden visual cimentado en la evidencia del medio, como resultado de un proceso histórico en el cual “Las imágenes técnicas han apuntalado ortopédicamente el universo del fraude y de lo falso” (Fontcuberta, 2015, p. 128). En ese sentido es que consideramos que Muñoz recoge el guante de la contravisión, en cuanto a los modos de actuar frente a las funciones asignadas históricamente a la fotografía.

Lo fotográfico en la obra de Zina Katz: Ritual, encuadre, huella, archivo y materia prima

Como ya mencionamos, existen varias producciones contemporáneas que no se ajustan a los tradicionales cánones de belleza, excelencia técnica y manejo «correcto» de las herramientas y materiales. Ante este panorama, el tejido y el bordado como técnicas productivas, son retomadas por numerosos artistas, que habilitan estéticas y tecnologías que anteriormente no habían ingresado a ciertos circuitos legitimadores del arte occidental, aunque históricamente formaran parte de otras elaboraciones estéticas populares. La artista argentina Zina Katz se vale de la técnica del bordado para la construcción del sentido poético de su trabajo. En su corpus de obras, es preciso destacar ciertas calidades estéticas que se desprenden de los procedimientos que ella escoge en las prácticas del hacer.

Asimismo, en las piezas analizadas, es a través del bordado que ingresa la imagen fotográfica de toma directa o aquella extraída de revistas de divulgación, habilitándose nuevos debates en torno por un lado a la fotografía como fuente y artefacto de los Medios Masivos de Comunicación y por otra parte a los límites disciplinares de la fotografía como práctica artística.

Nutriéndonos del panorama planteado anteriormente, se realizará entonces un análisis de la obra de Katz, teniendo en cuenta el uso de los materiales y del espacio, los registros de la sala y algunas palabras de la artista, entre otros factores. El tema/objeto de análisis será la exposición *Para mostrar que tengo amigos*, realizada en la galería porteña Carla Rey Arte Contemporáneo en marzo de 2011, en cuya sala, la artista nacida en Buenos Aires incluyó las siguientes obras:

- S/T de la serie *La Matanza*. Bordado sobre cajas de cartón. Medidas variables.
- *Para mostrar que tengo amigos. Happening*. Mantel bordado y objetos utilitarios sobre mesa. Medidas variables
- Las siguientes piezas de la serie *El revés de la trama*:
 - Tener más hijos*, 100 x 80cm.
 - Sic itud ad astra*, 87 x 150 cm.
 - Belleza y Felicidad*, 150 x 97 cm.
 - Navegando a Punta*, 92 x 111 cm.

El título de la exposición, que es compartido por el *happening* que la integra, fue creado por Roger Colom, personaje cercano a la artista y que por ello habían intercambiado varios puntos de vista acerca de las invitaciones que Katz hace a sus amigos para concurrir a su propia casa y, de manera extendida, las posibilidades de socialización en los diferentes circuitos socio-culturales. Fue este autor quien escribió el texto de la muestra que finalmente estuvo inscripto en uno de los muros de la sala.



Figura 27. Vista general de la sala.

Escogimos esta exposición porque, si bien las piezas individualmente operan como obras, es muy rico el clima general que habilitan todas ellas combinadas espacialmente en una propuesta curatorial completa. En sus conexiones, actúan como acertadas activadoras de preguntas y conceptos vinculados a algunas tradiciones disciplinares, pero que se escapan decididamente de esa pertenencia. Claramente las obras se identifican con el bordado, pero también observamos que condensan varios de los pilares fundamentales de las prácticas fotográficas, consideradas de manera

expandida. Todo ello, con una profunda decisión por no conservar todos los supuestos básicos subyacentes para ser «obras-ejemplo» de ambas disciplinas.



Figura 28. Vista general de la sala (II).



Figura 29. Preparación de registro sonoro. Micrófonos dispuestos arriba de la mesa captan el evento.

En esta línea, algunos posibles ejes de análisis podrían desprenderse de los siguientes aspectos: el uso consciente y decidido de lo «feo» y lo «incorrecto» para el arte tradicional; el concepto de «lo popular», la relación centro-periferia; los soportes, materiales, procedimientos y modos de emplear la materia como portadores de sentido y sus combinaciones no tradicionales; las imágenes mediáticas como fuente y documento, la fotografía en los Medios Masivos de Comunicación como actualizadores del binomio imagen-verdad y posibles aplicaciones y encarnaciones de la teoría deleuziana sobre la repetición y la diferencia.

Una artista que sepa bordar

Desde el año 2003, Zina Katz dedica su obra al bordado, según sus palabras en una apuesta por analizar experiencias sociales y personales desde la tradición. Vale aclarar que sus abuelos, por ambos lados, tuvieron fábricas textiles y se dedicaron activamente al ámbito del tejido y el bordado; ella misma destaca que el textil lo lleva en la sangre, como material y como *camino hacia el poder*. Atendiendo a características estéticas de su producción, en general podemos aproximar que existe una intención de actuar desde el error y lo incorrecto y desplazar, así a sus creaciones de los cánones de belleza que primaron en la tradición de esta práctica. En la mayoría de las obras, la artista pretende mostrar el revés de la trama, exhibiendo el reverso de la imagen nítida y los hilos desorganizados, para poner a la vista, de este modo, el desprolijo trenzado y las ataduras de los vínculos interpersonales.

La artista destaca una condición de la técnica: la existencia del reverso. Esta parte, fundamental en la construcción simbólica de sus obras, es tan importante según ella como el anverso pero carga con todo lo malo, lo feo, descartable y vergonzoso. Constituye la estructura misma del bordado y Katz sostiene que sin este lado, lo admirable no existiría. No importa cómo sea el derecho, el revés es siempre peor. Es muy consciente de las normas implícitas y explícitas en torno al quehacer, producto de las cuales, tradicionalmente por ejemplo se disimulan las trazas del trabajo que quedan de ese lado. El bordado, en su anverso, atesora “la mejor metáfora sobre la vida, los

devaneos, las dudas, las conexiones, las idas y vueltas, los finales que se retoman, los errores.” (Katz, 2015)¹⁷

Lo antedicho puede ajustarse a un contexto más amplio y contemporáneo, en el que se dan revisiones conscientes de varias categorías tradicionales, como sucedió con el concepto de Belleza, que tuvo un lugar de privilegio respecto de lo feo hasta el siglo XIX, hasta el punto de instalarse la idea de que el Arte era lo Bello.

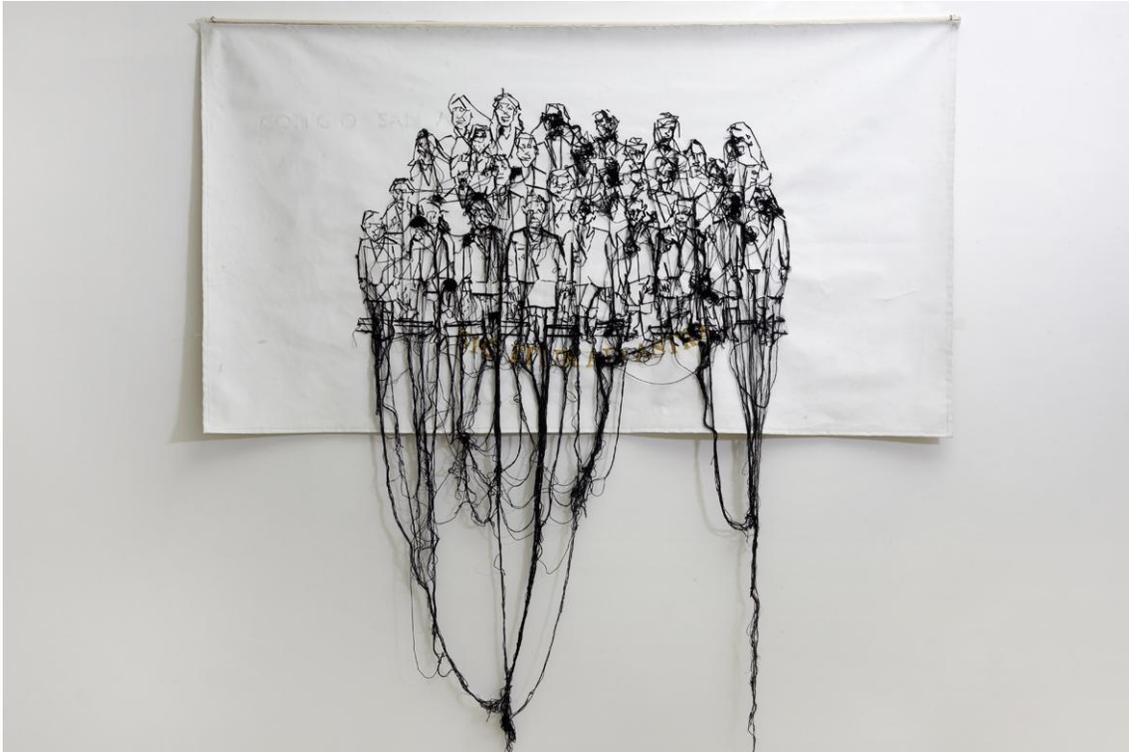


Figura 30. *Tener más hijos*. Zina Katz.

La Matanza, serie incluida en la exposición analizada, es el resultado de una serie de canjes hechos con el público el día de "La Matanza Fashion & Art". Todo comenzó en 2006 cuando en "Alvear Fashion & Art", realizado en la Avenida Alvear (en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires), el líder piquetero Raúl Castels desafió, frente a las cámaras, al organizador del evento Bony Bullrich a replicar la iniciativa en el barrio de La Matanza. Cuenta la artista que al ser convocada a participar, decidió llevar dibujos que entregaría a cambio de una foto de quienes los llevaran. Ante la propuesta, los primeros en acercarse fueron, por curiosidad, los niños, seguidos por sus padres. El

¹⁷ Ver entrevista en apéndice documental. Pp. 251-254.

canje comenzó a materializarse y el propósito parecía funcionar. Luego, ella misma relata: “Cuando se juntó gente alrededor del lugar por las características de la obra, se acercaron los que hacían política y un segundo después, los medios. El mecanismo fue evidente.”¹⁸



Figura 31. *La Matanza*. Zina Katz.

Luego, valiéndose de ese registro, la artista bordó a quienes estaban en esas fotografías en más de 40 cajas de cartón que contenían, originalmente, productos de venta masiva: limpieza, alimentos, etcétera. para luego mostrarlas con el nombre *Mercancía* por primera vez en el Centro Cultural Recoleta en 2007 y luego en la exposición que nos ocupa. Los bordados de hilo negro permiten ver claramente figuras humanas que forman grupos. El hilo atraviesa el cartón como si fuese una tela, trazando siluetas texturadas, visualmente caóticas o al menos de un entramado abigarrado y sin seguir un patrón regular. En este sentido, apela a la retórica de ciertos

¹⁸ Ver entrevista en apéndice documental. Pp. 251-254.

materiales que, cruzados con algunos procedimientos, generan las formas desde una enunciación no convencional. Son materiales cotidianos, pero muy distantes de pertenecer a aquellos que la tradición ha denominado «nobles» para las Bellas Artes. Al inaugurar estas combinaciones, Katz monta relaciones posibles entre técnicas y materiales que, o son inéditas, o que históricamente han habitado las periferias del Arte. Las cajas de cartón en bruto, como soporte y dispositivo de montaje, resulta altamente polisémico, si atendemos al modo de utilizarlo y al título de la pieza.

Por otra parte, *Para mostrar que tengo amigos* fue un *happening* que según la autora busca la huella del uso y consumo de cierta «literatura». La pieza central de la muestra -con la que comparte su título- consistió en invitar a comer a un grupo de personas vinculadas al ambiente cultural. Estuvo conformada por una mesa central servida para un banquete, cuyo mantel se encuentra bordado con imágenes y textos de revistas de interés general, como *Caras*, *Gente* y *Hola*, leídas y releídas de manera extendida por la sociedad argentina. Por su parte, la imagen y el sonido de lo sucedido fueron registrados por los artistas Leonello Zambon y Azucena Losada.



Figura 32. *Para mostrar que tengo amigos*. Registro de la inauguración-happening.

Zina Katz.

En una entrevista personal, la artista nos indicó que durante la jornada, fue posible registrar la indiferencia de los comensales ante los contenidos perversos o vacíos de éstos artículos. Algunos de ellos muestran que el perro de una estrella come carne de lomo de un plato en una fiesta divertida mientras que una imagen enseña en primer plano a una joven semidesnuda diciendo «acatar los antiguos códigos». Junto con estos, una estrella de teatro elegida como representante por el pueblo declara «no entender nada» de política a su vuelta de un viaje de placer por el Caribe y Maradona es premiado como «deportista ejemplar», entre otras noticias.

En este punto, la propuesta resulta estar enlazada con el hecho de que “asistimos desde hace varios años a la expansión de una fotografía deliberadamente anti-heroica, que juega de forma sistemática con el registro de la banalidad y de lo irrisorio.” (Baqué, 2003, p. 230). Evidentemente podemos enmarcar los dichos de Dominique Baqué en la obra a la que nos referimos, ya que, tanto *Para mostrar que tengo amigos*, como la fotografía expandida en la actualidad denotan una situación en la cual

(...) es como si para muchos ya hubiese suficientes imágenes del mundo en circulación, como si, estando el mundo ya saturado de imágenes -sin importar su naturaleza- pareciese inútil añadir otras nuevas. Queda la posibilidad de un gesto artístico mínimo, cercano al grado cero: acumular, reagrupar, reciclar el repertorio de imágenes preexistentes.

(Baqué, 2003, p. 229).

Si bien Baqué ([1998] 2003) escribió estas palabras una década antes que la exposición de Katz, y posiblemente la artista no haya leído a la autora francesa, ambas sintonizan en estas líneas. Al mismo tiempo, en la propuesta artística de la acción colectiva, tal como sucede en *La Matanza*, se posiciona a la imagen fotográfica como fuente-materia prima en un proceso en el cual se exploran los extremos de la fotografía en la construcción de experiencias estéticas y del bordado como técnica de representación y composición visual. Una vez más, reflexiona sobre los soportes y los materiales desde el momento en que elige un mantel como base de imágenes «imbordables» para la tradición de ese hacer. En este sentido, no le niega su costado utilitario, sino que lo refuerza y lo constituye como el inicio de la ironía y la metáfora.



Figura 33. *Para mostrar que tengo amigos*. Registro de la inauguración-*happening*.

Zina Katz.

El mantel es un soporte altamente connotado, que desencadena usos conocidos, que guían y a su vez desafían al espectador, que lo seducen y lo interpelan en una situación de ritual actualizado en la sala misma de exposiciones; se revisan, de este modo, todas sus pautas de recorrido y coreografías corporales. A partir de la pieza textil, no solo se habilitan determinadas prácticas, sino que se retoman aspectos arraigados en la tradición del bordado, en tanto técnica popular para la mayoría de las culturas del mundo a lo largo de la historia. En este sentido también la obra conformada por cubos apilados, se inscribe de manera explícita en una región geopolítica icónica en la configuración del conurbano bonaerense. Periférica en su ubicación regional, periférica en los roles de la mayoría de sus habitantes en el mercado del trabajo, etc.

Los destinatarios de la obra final quizás no lleguen a ser, por ejemplo, aquellos que colaboraron con la intervención en uno de los barrios populares del partido de La Matanza, por infinitas razones en torno a los grados de accesibilidad de las experiencias estéticas. Sin embargo, la exposición propone el ingreso de una

participación activa de los espectadores, en un contexto por momentos cotidiano y desacralizado.



Figura 34. *Para mostrar que tengo amigos.* (Detalle de la mesa después del *happening*). Zina Katz.

Podríamos apuntar que con todas estas decisiones, se escapa del equilibrio y perfección de lo bello, en una apuesta hacia lo desproporcionado y mutante. Sin caer necesariamente en una postura estructuralista, a partir de lo antedicho, si pensamos en otro par de conceptos dicotómicos, podría ser acertado introducir la relación entre centros y periferias, o acaso también repensar la jerarquía del gusto, instalada por Bourdieu como un concepto dicotómico, oponiendo lo vulgar a lo noble.

Quizás, al estetizar con todos estos componentes, se esté desacralizando al arte o sacralizando a lo cotidiano y popular. Este vínculo entre el valor estético y la accesibilidad determinó históricamente, entre muchas otras cosas, la división entre arte y artesanía, presuponiendo que si es extendido popularmente, habita el mundo de la artesanía y si solo los privilegiados lo tienen, conserva la categoría de obra de arte. Algunos de estos aspectos se reconocen en la expresión *lowbrow*, que apela a campos

de expresión no tan pertenecientes lo artístico legitimado o con las Bellas Artes y que en muchas ocasiones representa una voluntad diferente de percibir el arte alejado del *mainstream*.

En las obras analizadas, Katz renegocia los contratos implícitos entre las técnicas, los materiales y las formas y lo hace hasta que las imágenes se vuelven perturbadoras. En la sala como experiencia envolvente, dominan el olor, el ruido y los materiales que se escapan de la «nobleza» de las Bellas Artes. Desde un guiso de lentejas o el pan a la mesa, todo eso rodeado de cajas de cartón apiladas y servilletas intervenidas, invitan a la vez que incomodan, generando una ficcionalidad absolutamente consciente de ella misma, que, a su vez, son una condensada cuota de realidad.

Para continuar con el análisis, es preciso establecer ciertas preguntas en torno a lo bello y lo feo en las creaciones artísticas, que es una cuestión inherente y propia de la Estética en tanto ciencia filosófica. Históricamente, existió una triple ecuación articuladora de las experiencias estéticas: bien-bello-premio, conjugado con su correspondiente mal-feo-castigo. En muchas ocasiones legitimadora de jerarquías e intereses, esta división alimentó otras, relacionadas con lo correcto y lo incorrecto de acuerdo a las tradiciones y sus límites. Estas nociones, sin embargo, deben ser analizadas en sus cambios y constantes a lo largo del tiempo y sus desarrollos.

Quizás resulte muy difícil o al menos estereotipado implantar modelos universales que representen cualquiera de estas entidades. Lo feo en muchas ocasiones responde a lo monstruoso, a lo irregular, a lo que rebasa lo «normal», a lo convenido respecto de ciertas reglas y a las pautas y en este sentido, lo anormal provoca, inquieta, espanta. Sin embargo, lo anormal y lo convenido van mutando, también, al compás del tiempo y los espacios. Ante estas preguntas, es interesante pensar en el origen de esos monstruos, es decir, si están dados o si son inventados y reinventados por nosotros constantemente en las diversas producciones. También sería interesante pensar qué lugares habitan esos monstruos, cómo van moviéndose por esos lugares y qué posibles desbordes provocan:

Donde hay invención y renovación surgen nuevos confines y, con ello, nuevos bordes y desbordes fomentados por nuevos anhelos y con estos también nuevos espantos y, luego, una renovada necesidad de límites. Donde hay demasiado hay desborde. Y donde hay desborde se instala la

tierra fértil para lo feo. Aquí se manifiesta netamente la dialéctica necesidad instalada entre lo demasiado y lo feo.
(Zátonyi, 2001, p. 88).



Figura 35. *Para mostrar que tengo amigos.* (detalle). Zina Katz.

En cuanto a lo representado, aparecen cuerpos blandos con partes hiperbolizadas, opacas en tanto no pretenden verosimilitud ni apelan a una lectura fácil ni despojada. Juega con la presencia-ausencia de los espectadores que dejan impregnada la huella del uso que de la obra han hecho, como la certeza del *esto-ha-sido* que Roland Barthes le otorgó a la fotografía analógica. La búsqueda consciente ya referida de la artista por recoger esa huella indudablemente remite a los debates desplegados en el primer capítulo de esta tesis. Siguiendo los pasos de Dominique Baqué al analizar la performance de Dennis Oppenheim en la cual obtura una parte de su cuerpo con un libro y se expone al sol para buscar una marca en la piel, podemos decir que Katz, al igual que Oppenheim -con materiales que no le pertenecen

estrictamente a la disciplina- transforman a sus obras en actos eminentemente fotográficos. En ellas, la búsqueda de la huella es la búsqueda de cierta forma.

Al mismo tiempo, con lo expresado por la artista y a partir del nombre del *happening* es preciso reconocer un pivoteo constante entre la intimidad y lo público-colectivo. Los temas y motivos encarnan la cuestión de los vínculos sociales, a la vez que el banquete se constituye como un evento que parece afirmar la cantidad de amigos posibles de compartir el espacio. Contemplando este registro íntimo y a su vez colectivo, podemos divisar al arte actuando como una de las posibles *barreras ontológicas*¹⁹, que son sistemas de control, contención y represión, pero que a su vez le permiten al hombre relacionarse con las cosas del mundo.

Más allá de estos registros temáticos e interpersonales, ante la incorporación de las noticias originales, también podemos observar que para las composiciones finales de la mayoría de las obras, materializadas a través de los hilos, la imagen fotográfica parece ser, al menos, fuente y documento, así como también, registro de lo acontecido.

Imagen fotográfica: mass media, arte y verdad

Ya apuntamos que Katz reconoce a la fotografía como el disparador y modelo de las piezas bordadas. La primera (en términos cronológicos de su producción en general) estuvo basada en una foto familiar, de la que le llamó la atención el vestido que ella misma llevaba puesto. Reconoce que su intención inicial fue mostrar el lado prolijo, pero que dilucidó que en el revés se condensaba una información mucho mayor: "... ¡entraba parte de nuestra psicología o algo así! Decía aún más que la fotografía. Me pareció que había encontrado un lenguaje perfecto para decir. Después vinieron otras obras: relaciones familiares, personales y crítica social."²⁰

¹⁹ Las otras barreras ontológicas según Martha Zátanyi son la Religión, la Ciencia y la Filosofía.

²⁰ Ver entrevista en apéndice documental. Pp. 251-254.



Figura 36. *Para mostrar que tengo amigos.* (detalle de la mesa después del *happening*).

Zina Katz.

En la exposición analizada, el hambre de los espectadores se desata sobre una de las obras, dejando marcas. Ya en el primer capítulo hicimos referencia al hecho de que la concepción de la fotografía como huella luminosa implica que para su concepción no es indispensable la presencia de la cámara fotográfica. El dispositivo óptico de captación de la imagen solo interviene de forma secundaria, mientras que la condición fundamental y fundacional se refiere al principio físico. El *happening* abordado, entonces, cumple con tal condición, valiéndose del proceso histórico indicado al comienzo de esta tesis que demuestra de qué modo la confianza en la fotografía como traza de un real descarta toda exigencia de mimesis hacia la imagen. Podemos encontrar conexiones, desde el momento en que la foto-huella no se engendra necesariamente a semejanza del objeto del cual es traza o vestigio.

Al respecto, dice Dubois que antes de cualquier otro rasgo representativo, la fotografía es huella o depósito y, entonces, más que a la pintura, por su carácter fundamental de índice, se parece más al humo como indicio del fuego, al esperma como residuo del goce o al bronceado de los cuerpos. Conceptos transformadores en

su época, coherentes con las corrientes semióticas, fundadas para la fotografía analógica pero que hoy no podemos seguir sosteniendo sin transformaciones. La idea de huella también requiere de una profunda revisión. En líneas generales, habitualmente está ligada a un original al cual evoca y de donde se deriva, se constituye entonces como una presencia dislocada, desplazada.

En este sentido, Jacques Derrida, despliega un análisis sobre las posibilidades del concepto, ligado a la presencia y la copia:

...el rasgo singular de la huella derridiana es precisamente la imposibilidad de encontrar originales en su presencia inmediata. La imposibilidad de toda referencia originaria es una necesidad dictada por la estructura misma de la archi-escritura o archi-huella. Cada huella es la huella de una huella y así hasta el infinito. A consecuencia de que no hay ninguna huella originaria, los presupuestos del origen y de la presencia son puestos en duda. Esto porque la huella sólo simula estar presente en un breve instante para inmediatamente ausentarse.

(Vásquez Rocca, 2016, p. 296).

Con respecto a los procedimientos e instancias que formulan a la huella, Dubois descarta la división entre el producto (el mensaje consumado) y el proceso (el acto, la génesis de la imagen) a través de la noción de imagen-acto, como un acto icónico *en-sí*. El enfoque del análisis de Dubois permite establecer construcciones epistémicas y categorías de pensamiento acordes a nuestro enfoque, ya que se propone conscientemente desentrañar el tipo de relación específica de los signos con lo fotográfico, así como también las configuraciones en torno al tiempo, el espacio, lo real, el sujeto que produce, el espectador, el ser y el hacer.

En *Para mostrar que tengo amigos*, es posible observar la huella de lo agotado, sobre la representación de los fragmentos de las noticias fabricadas directamente para su consumo masivo. Texto y fotografías se unifican al estar bordados. Tanto en las cajas, como en el mantel y los demás componentes, no solo los modelos invitan a pensar en que existieron fotografías como fuentes, sino que los encuadres y puntos de vista de las imágenes parecen corresponder a las posibilidades y características de la disciplina surgida a mediados del siglo XIX.

Como ya referimos en el análisis de las piezas de Óscar Muñoz, Susan Sontag, en su icónico libro *Sobre la fotografía* ([1973] 2011) planteó importantes cuestiones

morales y estéticas, no solo en tanto disciplina artística, sino, principalmente como práctica social extendida. Expresó a la masividad, el uso y el abuso de la imagen puesta en contexto, como aspectos articuladores de los lazos sociales, así como también destacó la necesidad de confirmar y dilatar la experiencia mediante fotos, en tanto consumismo estético al que hoy todos son adictos. Hizo un gran aporte al destacar que las fotografías construyen modos de ver el mundo y que las imágenes cumplen un importante rol en la configuración de lo real, lo bello y del poder; por lo tanto, como contracara, de la ficción, de lo feo y de la opresión.

La fotografía inauguró un inventario de imágenes utilizables, que, a su vez, desde su disponibilidad, modifican al mundo del que nacen o, como dice Sontag, las condiciones de confinamiento en la caverna (de Platón). Según la autora, las fotos *manstream* la escala del mundo, conformando nuevos códigos visuales y hasta una ética de la visión. Paradójicamente, la historia de la fotografía también se encuentra ligada a la veracidad, desde el momento en que se relaciona más o menos ingenuamente con el mundo o la «realidad visible». Se instaura, de este modo, un nuevo capítulo en el binomio arte-verdad, por su carácter mimético aparentemente sine-qua-non.

Sontag (1973) establece al acto fotográfico como un modo de certificar la experiencia, que activa una nostalgia, ya que es un arte cargado de patetismo. Por ello, está íntimamente vinculado con la noción de tiempo, que, según la autora, fue transformado por la fotografía al duplicar el mundo en un momento de activo ritmo de cambios. Al seccionar y congelar un momento del mundo, participan de la mortalidad y vulnerabilidad de las cosas, a la vez que son testigos de la despiadada disolución del mundo.

Muchos artistas dedicados al bordado reconocen la importancia y hasta la obsesión que se exalta al dedicarse a la labor. Zina Katz, por su parte, destacó en la entrevista realizada, que es el tiempo una entidad muy importante para ella y que en sus obras, por ejemplo, entra en tensión con la inmediatez característica de esta época. Una paciencia dedicada al oficio y su devenir estetizante.

En *Para mostrar que tengo amigos*, el espacio y sus componentes se ven modificados cronológicamente, ya que del tiempo a su vez depende la intervención que en las piezas hacen los espectadores. Nuevamente -como fue problematizado en el segundo capítulo- emerge el tiempo y su implicancia en el ritual. En este sentido, también varios autores han escrito acerca de la fotografía en su consideración ritual.

Pierre Sorlin (2004) enunció que fue Nadar quien en verdad inventó la fotografía, al instalar una cámara en la vía pública y popularizar, así, su acceso. Como lo expresamos, Sontag enunció que la fotografía había modificado la categoría de lo bello y en esta línea, Walter Benjamin (1989), por su parte, desplazó el debate del carácter afirmativo o negativo de la fotografía como arte, hacia la importancia que ésta tuvo en la redefinición de las prácticas artísticas en general, en un contexto social invadido cada vez más por las imágenes mediáticas. Según el autor, desde el momento en que no pudo aplicarse el parámetro de la autenticidad para juzgar a la producción artística se revolucionó toda la función social del arte. En lugar de fundarse en el ritual, de ahí en más se fundamentó en otra forma de praxis: la política. La actitud de las masas frente a las experiencias estéticas se había transformado por completo ante la reproducción técnica de las imágenes.

Sontag echó luz sobre cómo los avances tecnológicos permitieron la expansión del acceso, como una forma de ritual masivo, al tiempo que se configuraba como un instrumento de poder y reforzaba la inseguridad de su desarrollo como disciplina artística. “Todos los grupos sociales (...) necesitan conocer los acontecimientos que suceden a los otros grupos (...) y a la vez, contar sobre sí mismos. También quieren saber sobre el mundo de antaño y dejar testimonio a aquellos que vendrán. Este es el núcleo causante y primigenio de la comunicación” (Sontag, 2011, p 24). Katz, por su parte, con sus creaciones apuesta a esa relación entre la masividad y el goce estético. Ambas demuestran el aparato como proveedor de evidencias de la realidad y a los medios masivos de comunicación como grandes industrias que moldean lo real.

Las publicaciones elegidas como fuentes para ser bordadas sobre el mantel no pertenecen a cualquier medio masivo, sino a aquellos que se dedican a las cuestiones más íntimas del entramado social de los «ricos y famosos» locales. Esto se vincula con lo que Sontag denominó un uso talismánico de las fotos, ya que

(...) expresan una actitud sentimental e implícitamente mágica; son tentativas de alcanzar o apropiarse de otra realidad (...) las fotografías pueden incitar el deseo del modo más directo y utilitario. (...) el deseo (...) es suscitado por arquetipos y en ese sentido es abstracto. Pero los sentimientos morales están empotrados en la historia, cuyos personajes son concretos, cuyas situaciones son siempre específicas.

(Sontag, 2011, p. 26).

Con el bordado de sinécdoques de noticias, Katz fija la inmediatez del espectáculo y sus personajes. Reflexiona sobre los actores del pasado y del presente y establece una nueva mediación que repasa el concepto de comunicación mediática. La ideología determina qué cosa es digna de ser fotografiable y convertida en noticia, en acontecimiento, a la vez que consolida un panteón de estereotipos disponibles para su consumo y descarte. En este sentido, es muy importante el rol de los Medios Masivos en tanto consolidan leyes morales y relaciones de poder. La repetición misma de las imágenes produce resultados, porque en su frecuentación, desencadenan el reconocimiento y acostumbramiento; así como también, cumplen un importante rol en la construcción y distribución de la información y de lo que se denomina «noticia».



Figura 37. *Para mostrar que tengo amigos.* (detalle de la mesa después del *happening*).

Zina Katz.

La fotografía en los *mass-media* es herramienta y arma de doble filo para producir y reforzar *clichés*. El término mismo de *cliché* se origina en el francés que significa negativo o película. La foto no se limita a reproducir lo real, sino que lo recicla; se reutilizan los acontecimientos, recibiendo nuevos significados, que trascienden las

discusiones de lo bello y lo feo, lo verdadero y lo falso, lo útil y lo inútil, etc. A su vez, los *clichés* se actualizan, muchas veces en base a imágenes de imágenes, es decir, en *metaclichés*. En las sociedades industriales avanzadas, dice Sontag, las cámaras habilitan dos usos esenciales para definir la realidad y su funcionamiento: como espectáculo (para las masas) y como objeto de vigilancia (para los gobernantes). La producción de imágenes también suministra una ideología dominante, destinada a estimular al consumo, que implica quemar, agotar y restablecer imágenes de manera constante, necesitando, así, fotografiarlo todo.

Sin embargo, el conocimiento proporcionado por las fotografías, en tanto imágenes fijas será, para Sontag a «precios de liquidación»: un simulacro de sabiduría y posesión y la omnipresencia de este tipo de imagen ejerce un efecto incalculable en la sensibilidad ética de las personas. El abarrotamiento de imágenes persuade, dando la sensación de que el mundo está más disponible de lo que está en realidad. A su vez, señala la adicción de las personas por confirmar y dilatar las experiencias reales mediante el registro fotográfico, en tanto consumismo estético.

En los comienzos, de la fotografías se esperaba que las imágenes sean idealizadas y, por lo tanto, bellas. Fotografiar era otorgar importancia. Sobre todo la fotografía europea se rigió por las nociones de lo pintoresco (los pobres, lo extranjero, lo deteriorado por el tiempo), lo importante (los ricos y famosos) y lo bello. Sin embargo, tal como lo expresamos al comienzo, hacia el siglo XX, lo feo comenzó a formar parte de la paleta disponible a la hora de componer en cualquier disciplina. En las obras abordadas, los materiales suaves o rudos, eligen abonar el desarrollo de lo feo o al menos, de lo no esperable para los cánones armónicos.

Un último aspecto reconocible e importante en la configuración de sentidos que habilita la exposición se enlaza con la teoría deleuziana de la repetición y la diferencia. A grandes rasgos, según el autor, todo lo que es humano en su universalidad se repite. Sin embargo, en este infinito conjunto también aparecen diferencias singulares. Creemos que en las obras seleccionadas para el análisis es posible encarnar algunos supuestos de la teoría, según la cual, por ejemplo, los modos en que se percibe, contesta, desarrolla y realiza su universalidad define lo singular en cada uno. Es interesante pensar aquí cómo se reconocen las identidades individuales y diferentes, pero evidentemente en relación con otras y participando de la generalidad esencial del ser humano.

En esta línea, Zátonyi retoma las siguientes palabras de Deleuze:

La diferencia, como cualidad de un mundo no se afirma más que a través de una especie de auto-repetición que recorre diversos medios y reúne diversos objetos: la repetición constituye los grados de una diferencia original, pero a su vez la diversidad constituye los niveles de una repetición no menos fundamental (...) en verdad, diferencia y repetición son las dos potencias de la esencia, inseparables y correlativas. Un artista no envejece porque se repita; pues la repetición es poder de la diferencia, de la misma forma que la diferencia es poder de la repetición.

(Zátonyi, 2001, p. 51).

Como lo esbozamos anteriormente, Katz problematiza lo individual y lo colectivo, lo universal y lo particular y, a su vez, en el uso de las imágenes fotográficas como referencias indiciales, también plantea la cuestión de la representación y la repetición de los modelos y personajes. Noticias calcadas de ayer y hoy, pero que en su repetición diversa propician nuevos significados. Personajes estereotipados y por lo tanto repetidos universalmente, que son trabajados por la artista como materia prima para connotar lo importante o lo que resulta indiferente.

En la sala de exposiciones como totalidad, la artista activa simultáneamente varios debates en torno a temas universales e íntimos. Por un lado, repiensa la accesibilidad, la construcción y el consumo de «lo real», en cuanto a la idea de información, pero también al coquetear con el consumo de alimentos y del rastro que de ello puede quedar en la obra exhibida. Esto se exalta con las transformaciones secuenciales de la obra como dispositivo, modificado por los espectadores.

Jacques Aumont ([1990] 1992) hace especial énfasis en que el dispositivo, junto a ciertas determinaciones fisiológicas y psicológicas, es el que regula el encuentro de la obra con el espectador, de este modo, formarían también parte del dispositivo, los lugares en los que la obra es accesible e incluso los soportes que sirven para difundirla. En tanto regulador de las relaciones que un espectador establece con una obra, el dispositivo, entre otras funciones, cumple con la condición de gestionar el contacto y las distancias entre el espacio del espectador y el espacio plástico. Resulta indispensable repasar la pieza *Para mostrar que tengo amigos* en esa clave, para llegar a los sentidos más profundos habilitados por ella.

Además de la participación de los espectadores modificando el espacio, a la vez, se apela a la retórica misma de los materiales en sus potenciales usos y desusos.

Ya nos referimos al mantel bordado y las huellas de su utilización. Ahora bien, por ejemplo en la obra *La Matanza*, reconsidera de modo original uno de los materiales reciclables por excelencia (el cartón), haciendo que se revalorice la basura y se convierta en experiencia estética. Hurga en el cachivache y lo sistematiza, lo vuelve un recurso. Quizás se inaugure a partir de la obra una posibilidad de valerse de esas paradojas para renovar algunas afirmaciones paradigmáticas.

Al mismo tiempo, al juntar y relevar las intimidades expuestas, ayuda a construir-deconstruir la economía de «lo otro», mientras se traza una cartografía de lo mutante. La atención y la indiferencia que las cosas, los cuerpos y las personas merecen son puntos puestos en litigio en la sociedad del espectáculo en general, y en particular de lo que sucede alrededor de los hilos del mantel y las servilletas exhibidas en la galería Carla Rey.

Por otra parte, a partir de la reciprocidad intrincada entre hilado y fotografía, se funda un modo paródico de vincularse con el pasado, el presente y, por derivación, del futuro. Como hemos visto, el tiempo es carne de reflexión que emerge repetidamente en las obras, constituyéndose casi en un material más. Queda evidenciado en varios puntos, que van desde el *esto-ha-sido* de la fotografía según Barthes, hasta los minutos implicados en la confección de la trama de cualquier bordado o la secuencia de instancias de registro y materialización, implicada en la producción extendida de las piezas de Katz.

Las obras abordadas son evidentemente comprendidas por la artista como el resultado de acciones secuenciales, que permiten y condicionan los aspectos formales que la elaboración va configurando. Ninguna de ellas se acaba en los límites materiales de los objetos, sino que son alcanzadas en toda su complejidad cuando se conocen todas sus etapas de exploración, trabajo etnográfico y operación fotográfica y textil. Esta cuestión se corresponde, entre otras cosas, con la noción de fotografía como experiencia capturada, como un conocimiento derivado del encuentro entre quien dispara y el mundo y, por lo tanto, con la denominada fotografía expandida.

Ante todo lo expuesto, es posible decir que Katz convierte en materia prima a varias de las cosas disponibles de este mundo. Manipula tanto el hilo y el cartón, como la información mediática, los estereotipos disponibles y el recorrido y accionar de los espectadores en la sala. Todo lo convierte en materialidad para componer y construir sentido poético. Activa preguntas que dislocan cualquier concepto estanco otorgado a las cosas. Se vale de lo que hay a mano y de lo que incomoda, todo ello,

diseccionando a lo fotográfico no en sus materiales convencionales, sino en su polivalente naturaleza, en tanto archivo, encuadre, huella, registro, ritual, contrato interpersonal o materia prima.

Ananké Asseff, entre la «realidad» fotográfica y la materialidad escultórica

Ananké Asseff comenzó su carrera en un ámbito de la fotografía que podríamos considerarlo convencional. Son famosos sus retratos y autorretratos, los cuales -hacia el año 2007- comienzan a expandirse hacia el formato de la video-instalación. La artista nacida en Buenos Aires en 1971, recibió varios premios, otorgados por organismos nacionales e internacionales, como el Premio Leonardo a la Fotografía 2002 (Asociación Argentina de Críticos de Arte).

Sus obras integran numerosas colecciones de Museos e instituciones a nivel mundial, como la Tate Modern de Londres y en Argentina, por ejemplo, compone el patrimonio de la Fototeca Latinoamericana (FOLA). Si bien seleccionamos particularmente estas distinciones porque legitiman su carrera enmarcándola en la disciplina de la fotografía, recibió otros con mirada multidisciplinaria, como el premio del Salón Banco Ciudad en 2002 o el segundo lugar en el Premio Federico J. Klemm a las Artes Visuales en 2009.



Figura 38. *Víctima y perpetrador*. Instalación. (2017). (vista exterior). Ananké Asseff.

Lo que podemos detectar en su carrera hasta el año 2016 es un movimiento desde lo fotográfico hacia otras áreas, tanto en la realización de video-instalaciones, como en sus tomas de paisajes previamente intervenidos, en un mecanismo similar al de Orozco, analizado en el capítulo anterior. Ahora bien, en el año 2017, sus producciones tituladas *Víctima y perpetrador* y *Ensayos de confianza # 1*, se despojan de todo registro visual y apelan al encuentro, la instalación, la experiencia espectral/sensorial y casi nada queda de fotográfico en ellas.

Sin embargo, lo interesante de su obra, es divisar puntos en común entre sus series, atravesadas por visualidades diversas. Escenarios sospechosamente despojados, un cierto peligro latente o la simpleza que esconde complejas tensiones, son elementos que identifican a sus trabajos, sin importar el ámbito de pertenencia disciplinar.



Figura 39. *Víctima y perpetrador*. Instalación. (2017). (vista interior). Ananké Asseff.

Asimismo, la relación activa con un espectador participante, pareciera ser un aspecto fundamental en estas búsquedas, interpelando a los sujetos, en algunos casos desde la incomodidad de no poder ver con nitidez y en otros ya directamente invitándolos a ingresar a un espacio construido y envolvente. Nos interesa comenzar trazando una trayectoria amplia respecto de su producción, porque cuando se conoce su corpus, hay cuestiones que resuenan de otro modo en las piezas particulares.

En el año 2016, en la galería Rolf Art, de Buenos Aires, Asseff realizó una exhibición individual titulada *Soberbia* con la curaduría del crítico peruano Jorge

Villacorta. El evento estaba regido conceptualmente por una intención general que la artista venía elaborando desde el año 2004 en sus producciones y que, tal como lo expresaba la gacetilla de prensa de la exposición, procuraba problematizar la *dificultad de ver, lo que no queremos mirar*.²¹

Para el presente análisis elegimos piezas de las siguientes series, varias incluídas en la muestra en Rolf Art:

-*Campos de realidad (I)* (2004-2013)

-*Campos de realidad (II)* (2014)

-*Campos de realidad (III)* (2015)



Figura 40. *28 de Enero del 2009, Córdoba*, de la serie *Campos de realidad (I)*. (2015).

Ananke Asseff.

En la mayoría de su superficie, las obras enseñan una imagen que pareciera cumplir con la exigencia mimética que atravesaba la fotografía en aquella primera

²¹La gacetilla puede verse en el Apéndice documental, p. 257.

etapa de Philippe Dubois, desarrollada en el primer capítulo: resulta la imitación más perfecta de la realidad. Cumpliendo con el principio de certificación del *index*, esa visualidad se presenta de manera extendida como «natural», automática u objetiva, que nace con una escasa intervención de la mano y de la voluntad del operador. Obviamente que esta cualidad se desprende de su naturaleza técnica que permite aparecer la imagen, pero también estuvo históricamente ligada a ciertas estrategias estéticas. En esa línea, por un lado, las obras de las series muestran un paisaje desde un punto de vista frontal, con las pautas conocidas y correspondientes al género, brindándonos información acerca de ese escenario natural y argentino.

Retomando las cuestiones ya desarrolladas, justamente el punto de vista frontal es el que históricamente ha reforzado la «neutralidad» en la mirada del fotógrafo/a. Pareciera ser que los demás puntos de vista, como el picado y el contrapicado, exponen en mayor medida la intención de quien aprieta el obturador. Para enlazar la frontalidad del encuadre con la búsqueda de «lo real» es preciso traer a la vanguardia norteamericana denominada *straight photography* (fotografía directa), la cual -en un contexto de entreguerras- reivindicaba la fotografía como medio artístico, sin preparar o intervenir el tema o la escena a representar en las imágenes. Con figuras a la cabeza como Alfred Stieglitz o Paul Strand, este movimiento desprendía el sentido de «lo directo» de una relación estética con el modelo o con la situación que estaba basada fundamentalmente en el punto de vista de la toma.

Ya mencionamos en dos ocasiones el modo en que, según Fontcuberta, la imagen fotográfica, coqueteando desde la semejanza con la autoridad de lo real, en verdad actúa como un lobo con piel de cordero. Además, como fue indicado en el primer capítulo, lo que identifica Fontcuberta es un *pecado original* de la fotografía, la cual, aunque lo parezca, no nace inocente. Justamente en las piezas de Ananké Asseff se percibe cómo la artista se vale del estatuto icónico de la imagen fotográfica, cumpliendo desde el paisaje con las características que enumera Fontcuberta al revisar a James Borcoman, “extraordinaria densidad de pequeños detalles (...), exactitud, claridad de definición, delineación perfecta, imparcialidad, fidelidad tonal, sensación tangible de realidad, verdad” (Fontcuberta, 2015, p. 27).

Aquí es interesante resaltar un aspecto de la descripción de las obras que hace la propia autora en su página web: habla de *Fotografía directa de sucesos específicos en entornos naturales*. Es decir, que utiliza el término de «fotografía directa» no precisamente refiriéndose al encuadre, sino para aclarar la ausencia de cualquier

posproducción, entablando un vínculo *in-mediato* con la situación de la toma. Además, en el texto que acompaña el conjunto y que es posible encontrar en su página web (<https://www.anankeasseff.com/copia-de-campos-de-realidad-iii>) y en el apéndice documental de esta tesis, (p. 255), la artista enuncia que el paisaje natural es elegido en tanto promueve una síntesis como espacio de representación y por desencadenar ciertas lecturas político-sociales.

Ahora bien, las imágenes contienen alguna parte obturada de aquel paisaje aparentemente real. Ese gesto fundamental lo logra a partir de determinados mecanismos. En los casos de las piezas de *Campos de realidad (I)*, genera un cuadrado de pintura gris sobre el vidrio perteneciente al enmarcado de la imagen y en *Campos de realidad (II)* y *Campos de realidad (III)*, pliega el papel fotográfico y enmarca esa fotografía con el papel plegado adentro.



Figura 41. *28 de Enero del 2009, Córdoba*, de la serie *Campos de realidad (I)*. (2015). Vista lateral. Ananke Asseff.

Ese gesto que las une, es el procedimiento de obturar algunas de las partes y en todos los casos, lo que se produce, mediante la operación es no solamente problematizar el tema que expresa la propia autora en torno a lo real, sino exaltar la cualidad de la fotografía impresa y enmarcada en tanto objeto de la realidad.



Figura 42. *S/T*, de la serie *Campos de realidad (III)*. (2015). Fotografía directa. Papel fotográfico doblado. El papel fotográfico está doblado y contenido por el acrílico del enmarcado.

Ananke Asseff.

Es sencillo encontrar la invitación a reflexionar acerca de lo real, ya que desde el título de la serie, Asseff convoca a eso. Sin embargo, lo que intentamos desplegar acá es en qué sentido se dan esas reflexiones y en relación con qué aspectos de la ontología de la disciplina, teniendo en cuenta los ejes que ya fueron desarrollados en capítulos anteriores.



Figura 43. *6 de Julio del 2008, Córdoba*, de la serie *Campos de realidad (I)*. (2015).
Ananke Asseff.

Las bases de la construcción de sentido en la serie refieren a reflexiones ontológicas que sintonizan con la línea de esta tesis. Eso se verifica en el texto ya referido, que acompaña la serie en la página web de la artista. Al presentarnos la producción en ese escrito, indica su intención de destacar (por negación) la escena, mediante su ocultamiento; retoma conscientemente el rasgo indicial asignado a la fotografía, para ocultar esa información «principal» que le da identidad. De este modo, según Asseff, se está cuestionando la objetividad documental del medio y la consecuente «inocencia» de la misma.



Figura 44. *S/T*, de la serie *Campos de realidad (III)*. (2015). Fotografía directa. Papel fotográfico doblado. El papel fotográfico está doblado y contenido por el acrílico del enmarcado.

Ananke Asseff.

Ya no hacemos hincapié únicamente en lo representado, sino en eso presentado al espectador, en eso que ocupa un lugar y que contiene su materialidad. Podemos en cada caso establecer diferentes variaciones, pero en todas esas fracciones de ocultamiento del paisaje, se inventan nuevas superficies cargadas de otra representatividad. Por ejemplo, lo que muestra en *Campos de realidad (III)*, mediante el plegado del papel dentro del marco, es el revés de esa imagen fotográfica,

su condición de objeto bifronte. No sólo está negando el frente, sino que exalta lo que generalmente se esconde.

En otro caso, el cuadrado gris pleno no sólo anula, sino que también crea un nuevo espacio silencioso (o colmado de ruido), con sus propios códigos visuales. Entonces, además de obturar ese fragmento de figuratividad, gracias a su espesura acromática propone algunas reflexiones posibles, a partir de las cuales podemos detectar, o bien un *sobreencuadre*, o bien un *fuera de campo por obliteración*.

Al hablar de sobreencuadre, deberíamos considerar al cuadrado gris como un nuevo espacio inaugurado, como un límite que origina un campo dentro de otro más amplio, como una segunda situación dentro del conjunto de elementos o datos en el resto del encuadre. Lo que se afirma, en este sentido es que hay una nueva parcela, que no es únicamente negación u ocultamiento, sino, fundamentalmente, una nueva «realidad» ficcional.

Sin embargo, si sostenemos la presencia del *fuera de campo por obliteración*, categoría retomada de Philippe Dubois y ya descrita en el segundo capítulo de esta tesis, debemos indicar que la misma está determinada por espacios neutralizantes, vacíos de contenido representativo, que ocupan ciertas porciones del campo visual, borrando o enmascarando zonas particulares. Si bien las razones de existencia de este fenómeno son varias según el autor (desde productos del azar, paso del tiempo o censura), en este caso accedemos a una decidida ausencia representativa.

Ahora bien, trascendiendo aquello representado en el paisaje, el marco es lo que explicita aún más la reflexión temática y se vuelve pieza constitutiva de la producción en tanto objeto instalado en el espacio, con su realidad física, espesor y materialidad. Es precisamente en ese gesto de pensar a la foto como objeto donde se aloja la reflexión en torno a lo real. Y aunque a simple vista parezca forzado, hasta cumple con varios de los parámetros que Dubois utiliza para definir a la fotoinstalación y la escultura fotográfica. Dice el autor que este tipo de prácticas, representativas del arte contemporáneo, suponen a la fotografía integrada

(...) a un dispositivo que la supera y le da su eficacia. Y la obra en su conjunto es el resultado de esa ubicación (...). En otros términos, ésta siempre implica, según modalidades infinitamente variables, fuera de las propias fotos (con su mensaje y su valor propios), un espacio-tiempo de presentación bien determinado (un lugar, un marco, un entorno), un innovador-manipulador (el autor del dispositivo, que no necesariamente es el

autor de las fotos), un espectador, blanco más o menos directo de la maquinaria (al punto de estar en ocasiones integrado como tal a la obra, hasta de ser su propio objeto), y una suerte de contrato, un juego de relaciones entre las diferentes partes.
(Dubois, 2008, p. 262).

Todas las fotografías montadas dentro de un marco pueden considerarse del mismo modo, es decir, como objetos concretos. Sin embargo, “pocas veces pensamos que una imagen ocupa un lugar físico entre nosotros (...) y en ocasiones la fisicalidad u objetualidad de una imagen es igual o más importante de lo que la imagen misma intenta comunicar” (Suter, 2010, p. 187). La serie analizada vuelve fluorescente ese aspecto, lo destaca como vértice simbólico, para contribuir al juego retórico en torno a lo real. En este proceso, desmantela la neutralidad de los dispositivos de exposición, y tal como se refiere Dubois a ciertas producciones de los años noventas, lo hace valiéndose de la “...dimensión pragmática y objetual de la puesta en escena de las fotos” (Dubois, 2008, p. 263).

Además estos elementos dialogan con algunos conceptos que se derivan del análisis de Dominique Baqué sobre la configuración espacio-temporal de las fotografías dentro del arte contemporáneo en oposición al *instante decisivo* de Henri Cartier-Bresson. En este contexto, la autora desembarca en la noción de la *forma-cuadro*, según ella heredera del movimiento conceptual y planteada por la escuela Dusseldorf, creada por el matrimonio Becher. Lo que va a traer esta categoría en sus génesis hacia los años ochentas es una revisión de la copia en blanco y negro, de formatos fijos (dice Baqué, de 30 x 40 cm.) y con intención humanista, que deposita toda la potencia de la imagen en el momento de la toma.

Lo que la *forma-cuadro* inaugura es esa importancia prestada no solamente a la génesis de la imagen, sino también a su modo de presentación, de existencia física de la obra, como un factor determinante en la construcción de sentidos. Constituye, además, una revisión en cuanto a las escalas, al trabajo con el color y a otros aspectos que quizás no se aplican directamente a las obras de Ananké Asseff, pero lo que sí definitivamente alinea las producciones con lo que describe y analiza Baqué es un devenir-pintura de la fotografía, no buscando la legitimación de esa disciplina consagrada, como ocurrió a principios del siglo XX, sino apropiándose de ciertas herramientas estéticas que parecían no pertenecerle al medio, para revisar su propia extensión.



Figura 45. S/T, de la serie *Campos de realidad (III)*. (2015). Fotografía directa. Papel fotográfico doblado. El papel fotográfico está doblado y contenido por el acrílico del enmarcado. Vista lateral. Ananke Asseff.

La *forma-cuadro*, que según Jean-François Chevrier es producto de la flexibilización de la visión fotográfica, estimula un tipo de relación acaso más activa con el espectador si la comparamos con la impuesta por la tradición. Al mismo tiempo, se supone que la *forma-cuadro* “(...) responde a los siguientes criterios: delimitación clara de un plano, frontalidad y constitución en clave de objeto autónomo” (Baqué, 2003, p. 45). Sin embargo, “no se trata de elevar la imagen fotográfica al lugar y al rango del cuadro (...), se trata de utilizar el cuadro para reactivar un pensamiento de fragmento, de lo abierto y de la contradicción, y no la utopía de un orden completo o sistemático”. (Chevrier, 2007, p. 156). Con esas condiciones cumplen las series abordadas y como dijimos, su temperamento se asienta -entonces- en las posibilidades de la *forma-cuadro*.

Para Baqué (2003), en la fotografía plástica el acontecimiento como tal no cumple función alguna y eso la diferencia, por ejemplo de la fotografía de reportaje, para la cual lo esencial *ocurre en el doble terreno de lo que acontece y de la actualidad*. Asseff genera un contraste inquietante entre la nitidez de un paisaje de texturas definidas, de planos segregados, fácilmente identificables, con la obturación de una de sus partes. La sencillez para reconocer el paisaje confronta con la incomodidad de percibir un fragmento diferente que aparentemente oculta una porción del resto. Entonces, comienza el esfuerzo del espectador para poder examinarlas. Tal como sucede en las denominadas *formas-cuadro*, el cuerpo de quien observa se activa, debe moverse, pero sin necesidad de crear un ambiente tridimensional. La pasividad de quien mira, es interpelada para intentar ver un poco más, espiar.

Exige otra voluntad, aunque en el fondo se sabe que difícilmente haya posibilidad de ver más. Lo connotado es, así, infinito, polisémico, opaco. O acaso Asseff refuerza o poetiza sobre la afirmación de Fontcuberta que dice que la fotografía “Nos seduce por la proximidad de lo real, nos infunde la sensación de poner la verdad al alcance de nuestros dedos...para terminar arrojándonos un jarro de agua fría en la cabeza.” (Fontcuberta, 2015, p. 100).

Podríamos concluir, entonces, que las estrategias precisas de la fotógrafa argentina para coquetear con «lo real» resultan eficientes, debido a la compleja trama de simbólica que habilitan. Si bien a simple vista la obturación de los fragmentos explicitan el sentido general, si analizamos la trayectoria de su carrera, cronológicamente se da un movimiento desde la fotografía hacia afuera, mientras que en el mecanismo propio de cada imagen, lo extra-fotográfico es lo que revisa a lo fotográfico, es decir, en una dinámica de afuera hacia adentro.

Las series analizadas revisan la noción de «lo real», pero al mismo tiempo, dialogan con la tradición del medio en términos de encuadre, escalas, montajes y relaciones con el espectador. El plegado del papel y los cuadrados acromáticos condensan la potencia de ese diálogo con la tradición del medio y es por ello que expanden lo fotográfico desde su *im-pertinencia* disciplinar.

PALA

BRAS

FINA

LES

CENTRÍFUGO | CENTRÍPETO

Iniciamos esta tesis afirmando un hecho: en la contemporaneidad existen prácticas artísticas que han expandido los límites disciplinares de la fotografía. Es evidente que cierto temperamento de las imágenes ha producido un cambio en la ontología del medio. Ahora bien, fue preciso en las páginas anteriores dilucidar en qué sentidos ocurrió y ocurre este proceso. Inclusive fue pertinente indagar en las particularidades de la expansión de esta disciplina, en un contexto que supo denominar del mismo modo a lo ocurrido en todas las demás áreas del arte.

De naturaleza por momentos incierta, en su *precaria posición de falsa copia* (Krauss, 2002), posiblemente, al menos en algunos de los casos, su carácter mutable y revisor de la tradición moderna se deba, como anunciaba Baqué ([1998] 2003), a su capacidad de reproducir, de repetir, de serializar, al mismo tiempo que permite revisar las nociones de autor, obra y originalidad. “Como ya había diagnosticado Roland Barthes, el motor del posmodernismo sería el desplazamiento de la 'producción a la reproducción'” (Baqué, 2003, p. 225). En primera instancia, con la categoría fotografía se construye un recorte disciplinar que fuimos desplegando en el recorrido hasta acá. Por su parte, la expansión dijimos que implica un movimiento. ¿Qué podemos decir, entonces, que no hayamos trazado desde el comienzo?

Si hablamos de expansión, hay implicado un movimiento y -como lo adelantábamos en la hipótesis de este trabajo-, por lógica, ese desplazamiento sucede desde adentro de la disciplina hacia afuera. Aunque en el adjetivo de expandida pareciera prevalecer el traspaso de las barreras, es oportuno atender a las orientaciones de su identidad moviente. Para la Real Academia Española, expansión es, entre otras cosas, la “acción de exteriorizar efusivamente un sentimiento o un estado de ánimo” (RAE, 2017). En síntesis, exteriorizar algo que está contenido dentro ciertos límites. Lo que resulta preciso aquí es establecer la pregunta acerca de las características detectadas durante el estudio.

Lo que proponemos en estas palabras finales es ver en qué sentidos finalmente se dio esa translación. De acuerdo con la primera de las maneras en que se dan los fenómenos de expansión según la propuesta de Gerardo Suter, la

imagen en tanto unidad, establece un conjunto de flujos hacia el interior y otro conjunto de flujos hacia el exterior. El primero en ser tocado por una de

esas líneas de fuga es el espectador, y por ello, el primero en colisionar con la imagen como un todo es el espectador. Posteriormente, es muy probable que éste se vea atraído (o no) por la imagen, en esa atracción, el *punctum* como lo define Roland Barthes, va a provocar un nuevo conjunto de líneas de fuga hacia el interior y hacia el exterior.
(Suter, 2010, p. 120).

El autor refiere a un movimiento en ambas direcciones, pero en una relación basada en las condiciones de reconocimiento, en el momento de expectación. Sin embargo, si bien coincidimos en la existencia de desplazamientos en ambos sentidos, nosotros sostenemos el énfasis en el comportamiento de la imagen al vincularse con otras disciplinas o áreas de desarrollo de las visualidades.

Aunque no anulamos la observación del fotógrafo, preferimos analizar también de ese otro modo la actitud activa de la fotografía. Para ello es preciso observar cuáles son las relaciones e inserciones del medio en el arte contemporáneo, partiendo o bien de la idea Benjaminiana de que la fotografía -en tanto fenómeno *postaurático*- ha transformado por completo al arte o bien de las afirmaciones de Joan Fontcuberta ([1984] 2004), según el cual, las prácticas artísticas contemporáneas engullen literalmente a la fotografía. Al mismo tiempo, debemos preguntarnos si ha cambiado el recorrido del medio desde el momento decretado por Baqué como la entrada de la fotografía en el ámbito artístico, ocurrida hacia finales de los años setentas y durante los ochentas, en plena predominancia del modelo del fotoperiodismo norteamericano. Por lo tanto, ¿cuál es la actualidad de las imágenes fotográficas de cara a una ruptura epistemológica (de su naturaleza, su estatuto y su función) que ya lleva varias décadas?

Luego del estudio realizado, es pertinente arribar a la confirmación de la hipótesis acerca de la existencia de un movimiento de la fotografía en un sentido centrífugo, es decir, desde el núcleo de la disciplina hacia afuera, complementado por un notorio movimiento centrípeto, a través del cual, la fotografía se modifica al calor de ciertos debates externos. El tercer capítulo y la última parte del cuarto muestran casos que en líneas generales expanden la fotografía desde adentro hacia las demás prácticas y en cuanto al capítulo 4, en los dos primeros apartados, el fenómeno se da desde afuera hacia adentro. Entonces, nos seguimos preguntando si es la fotografía una disciplina moviente, o son los estímulos exteriores a ella los que hacen a su

modificación. Porque en el último sentido, su cualidad no sería el nomadismo, sino lo poroso de sus límites, la permeabilidad de su naturaleza.

PRESENCIAS | AUSENCIAS

En varias de las obras a las que nos referimos, que componen solo una parte del variado universo contemporáneo, lo fotográfico aparece por momentos, como destellos incipientes. Por esa razón, podemos hablar -al interior de una misma pieza- de presencias y ausencias de lo fotográfico, o, en palabras de François Soulages ([1998] 2015), de grados de *fotograficidad*. Registrar y analizar esas situaciones permiten reconocer qué aspectos están interpelando, ya que no todas las piezas cuestionan con la misma intensidad a todos los órdenes de la ontología del medio, y, al mismo tiempo, ésta no es homogénea ni estable. Justamente los dos capítulos primeros se dedicaron a trazar la «naturaleza» de la fotografía, pero en su devenir, terminaron por demostrar también la subjetividad de la configuración epistemológica según las corrientes, así como lo interpretativo de las cualidades del medio.

Si rastreamos en la historia del medio, tal como lo hicimos en el primer capítulo, nos encontramos con el dominio de un discurso, por momentos aún vigente, que propone una realidad atestiguada por la fotografía. Ahora bien, ¿cómo dialoga, esta afirmación con propuestas estéticas como las de Ananké Asseff o con las reelaboraciones con hilos que produce Zina Katz? Que no cumplen con ese mandato pareciera ser la primera respuesta. Sin embargo, resulta más interesante pensar si no están interpelando a esos cánones, siendo éstos los disparadores implícitos en sus piezas. Entonces, aquí las obras analizadas parecieran necesitar de ciertos preceptos para hacer funcionar su andamiaje simbólico.

Al mismo tiempo, si siguiendo a Clément Rosset enunciamos en el primer capítulo que partiendo de su cualidad certificadora, la fotografía conllevaba a pensar que una realidad certificada por un tipo de documento no fotográfico podría relativizarse, ¿cómo se complejiza la apuesta cuando se parte de un medio certificador para poetizar sobre la incerteza, sobre lo inquieto?

Con Zina Katz, por ejemplo, estamos frente a una imagen sintética a simple vista, pero sin embargo contiene en su diversidad un comienzo fotográfico (una

experiencia capturada por una cámara) y, por lo tanto, puede ser considerada como una práctica fotográfica que precisa de la indicialidad de su naturaleza: se toman retratos fotográficos que actúan de modelos/bocetos para los futuros bordados. Como ya se indicó en el capítulo IV, la noción de huella está acaso más atravesada por el mantel después del happening que por lo fotográfico de su naturaleza. En ese sentido, lo fotográfico por un lado resuena en otros materiales y por el otro, aparece cuando se utiliza la captura de retratos como el comienzo de la experiencia estética y luego como referencia/materia prima. Para aclarar un poco el panorama, traigamos aquí lo que afirma Joan Fontcuberta en *La cámara de Pandora*, en cuanto a que un análisis ante ciertos fenómenos no puede darse sólo en términos de visibilidad, sino que hay procesos que la producen y pensamientos que le dan sustento.

Por cuestiones metodológicas y de recorte no fue posible abarcar todas las posibilidades de la fotografía expandida. Sin embargo, las diferentes producciones analizadas fueron elegidas por sus *potencialidades fotográficas* (Soulages, 2015), que - en su diversidad- proponen la variabilidad de la fotografía expandida. Por ejemplo, las obras estudiadas en el último apartado del tercer capítulo sostienen una pertenencia disciplinar altamente reconocible. Inclusive, los aspectos en los cuales se reconoce su actitud renovadora, hoy tienen su lugar al interior de la disciplina y hasta podemos reconocer una corriente estética dentro del medio. Lo mismo ocurre con las dinámicas de trabajo del Taller de la luz: casi cuarenta años después, las experimentaciones dentro del laboratorio o el uso de polaroids no conserva el carácter irreverente de aquella época. Justamente porque si hablamos de expansión, hablamos de reacción y los contextos disciplinares también cambian, avanzan y retroceden. Por ello sostuvimos la importancia del ordenamiento diacrónico y el preciso señalamiento a las condiciones de producción para acercarnos más a los procesos.

A modo de resumen, el grupo heredero de Nan Goldin revisa la tradición desde el uso de herramientas y situaciones no legitimadas y el Taller de la luz desde la experimentación colectiva sobre las formas y el material fotográfico. Las producciones de Orozco se vuelven más espesas y expandidas cuando revisamos sus estrategias transdisciplinarias de manipular la información del mundo como referente. Tanto Zina Katz como Óscar Muñoz se escapan de las materialidades del medio y utilizan al registro fotográfico como referencia o materia prima. Al mismo tiempo, Katz y Muñoz cumplen con la condición de ser derivas no miméticas de la fotografía, basadas en lo

que Philippe Dubois ([1990] 2008) denominó *trazas fantasmales* al hablar de las rayografías de Man Ray o los fotogramas de László Moholy-Nagy.

Por su parte, Ananké Asseff arroja su contestación valiéndose de la forma-cuadro y establece artilugios para relativizar la reputación de exactitud u objetividad otorgada históricamente al medio (y que Orozco también revisa, valiéndose de otras estrategias). A su vez, todos estos casos -cada cual con sus particularidades- problematizan el concepto de *acto fotográfico*, desarrollado por Philippe Dubois como una derivación del de *imagen-acto*, acuñado por Denis Roche, quien en su texto *Entrée des machines*. Ambas categorías lo que hacen es apostar al despojo de la concepción de la fotografía por fuera de su acto constitutivo.

Por otra parte, sobre todo las experiencias del cuarto capítulo demuestran de qué modo la fotografía ha dejado de considerarse como ese espejo neutral de semejanza infalible, transparente e inocente que parecía ser en sus orígenes. Entre otras cosas, lo que provocan este tipo de revisiones es la pérdida del valor de documento exacto que la ciencia le había otorgado al medio. Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* ([1973] 2011) afirmó que la fotografía siempre conserva la suposición de que lo que está en la imagen existe o existió, entablando, de ese modo, una relación aparentemente más precisa con la realidad visible que otros objetos miméticos.

Esa supuesta veracidad le otorga autoridad y hasta parece instaurar una transición lineal entre los conceptos fotográfico-índice-real-verdadero. Y esa linealidad según la autora -como ya dijimos- estuvo regida por la pugna entre dos imperativos: el embellecimiento, propio de la Bellas Artes y la veracidad, lo cual es, un legado de las ciencias, de los modelos literarios del siglo XIX y de la por entonces flamante profesión del periodismo independiente. Los artistas que escogimos, al enunciarse desde América Latina, desafían esas autoridades y demuestran de qué modo no es posible una relación inmediata o directa con lo real, sino que siempre se configura *un rodeo a través de lo simbólico* (Durand, 2012).

Todas las experiencias abordadas exaltan el carácter poético, político y simbólico del punto de vista, reforzando las elaboraciones simbólicas habilitadas por el recurso del encuadre. Y sobre todo en los casos del cuarto capítulo, las imágenes -en tanto objetos del mundo- no se clausuran en las visualidades representadas, sino que culminan su sentido en el montaje, es decir en la relación de éstas con el espacio, el tiempo, el espectador, etcétera. Todos estos asuntos demuestran, entre otras

cuestiones, que el movimiento de expansión tiene múltiples características y que no solo se da en una dirección.

Cuando elegimos decididamente a las producciones de artistas de América Latina como representantes de una corriente expansiva, que revisa los bordes de las disciplinas modernas, además de todo lo antedicho, implícitamente, estamos exaltando el reclamo activo que ellos hacen mediante su trabajo de hacer efectivo el ya mencionado *derecho a la contemporaneidad* (Ciafardo, 2016). La selección se vuelve, así, un acto sumamente político y las piezas constituyen un postulado emparentado con la idea de una *contravisión* (Fontcuberta, 2015), ya retomada en el análisis de Muñoz. Por ahora, podemos empezar a proponer una fotografía contemporánea que no solo se identifica con un comportamiento expansivo, sino que su naturaleza resulta fusionada, compuesta, inquieta, desobediente, porosa, ilimitada, etcétera. En fin, una *fotografía como riesgo del arte* (Baqué, 2003).

A

N

E

X

O

S

Entrevistas a los miembros del Taller de la Luz, realizadas en el período diciembre del año 2013-Febrero del año 2014, en la Ciudad de México.²²

Contexto histórico, pertenencia e independencia disciplinar

En relación con el Coloquio Latinoamericano de Fotografía de 1978 y con lo que sucedía en torno a él, ustedes comenzaron a autodenominarse “fotógrafos independientes”. ¿Independientes de qué cosas se sentían, a qué apelaban con eso y a partir de dónde se definían?

Gerardo Suter: Yo creo que lo que habría que citar primero es el momento histórico y a los que, en ese momento, construían un lugar muy sólido en la fotografía, que antes no lo tenían. Ese año fue el *boom* de la fotografía latinoamericana. Si bien antes había fotógrafos y movimientos fotográficos en los clubes fotográficos, la fotografía en México y en América Latina no había tomado el carácter que tuvo a partir de 1978. Paolo Gasparín y Pedro Meyer fueron los dos grandes impulsores de la fotografía en ese momento. Cuando eso se produjo, también había un grupo de fotógrafos que comenzábamos a entrar en el medio, que teníamos 18 años y que, de algún modo, reaccionábamos a lo que considerábamos *el poder* de ese momento. Muchos habíamos quedado fuera de esa primera selección del Coloquio Latinoamericano y de la respectiva muestra, que fue en el Museo de Arte Moderno. Nos preguntábamos por qué algunos quedaron seleccionados y nosotros no; por qué los que detentaban el poder tenían que dictar cuál era la línea que se tenía que seguir. Entonces, hubo una reacción natural de muchos que no quedaron seleccionados en esa muestra y que pensaban que se merecían estar dentro de esa exposición.

Javier Hinojosa: Era, justamente, una especie de constante histórica, que es así y que así seguirá siendo. Sin embargo, ahora hay otros medios con sus formas para iniciar una carrera porque, por ejemplo, a los mercados les resultan muy interesantes los

²² El texto que se presenta a continuación fue publicado en la revista METAL bajo el nombre de *Fotografía y construcción de imágenes expandidas. Entrevista a los miembros del Taller de la Luz*, en el año 2015 y se constituye como una compilación y edición de las tres entrevistas realizadas individualmente a los tres miembros del colectivo. Para facilitar la lectura y evitar reiteraciones, las respuestas fueron unificadas.

productores jóvenes emergentes, las modas momentáneas, etcétera. Ahora los jóvenes tienen otras posibilidades que las que teníamos nosotros en su momento. Entonces, éramos independientes justamente de la subvención del Estado, de las instituciones que manejaban el campo de la fotografía y nos tratábamos de configurar como un grupo autogestor que generaba sus propios proyectos y sus propias exposiciones sin depender del Estado. Hoy, al menos en la Ciudad de México, aumentaron las posibilidades, hay becas, como las de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, de México. A partir de los trabajos de los años setenta y de los años ochenta, que fueron muy importantes, se formaron las bases para que se expandiera la fotografía. Por ejemplo, hasta ese momento y a pesar de que México era un país tan grande y con tanta producción fotográfica, no teníamos una sola Licenciatura en Fotografía.

Lourdes Almeida: Creo que realmente nadie se oponía a nada. Cómo se dieron las cosas. Hubo una convocatoria para el Primer Congreso Latinoamericano de Fotografía [realizado en México en el año 1978], impulsada por los miembros del Consejo Mexicano de Fotografía, que ya tenía una idea muy clara de lo que quería en ese momento y en esta idea preponderaba la fotografía documental. Nosotros éramos muy jóvenes y Gerardo Suter y Javier Hinojoza todavía más jóvenes que yo y, tal vez, el tipo de piezas que mandamos no impactaban visualmente.

¿No impactaban desde lo técnico?

Lourdes Almeida: No, desde el tema. Creo que yo mandé una propuesta basada en una metáfora del embarazo de la mujer. Aunque había gente más enojada que nosotros, como Barrida, nuestro enojo se debía a no saber por qué, sin más explicaciones, no te aceptaban; porque realmente era el primer evento importante de fotografía en México. Creo que uno de los jurados fue Raquel Tibol y en un congreso en el que a mí se me ocurrió hacerle la pregunta, ella me dijo: “A mí me gustaría saber qué envió para saber qué fue lo que rechacé”. Porque ni ella se acordaba por qué me había rechazado. Y, obviamente, cuando yo le hice esta pregunta ella me tenía muy identificada. Lo cierto es que, a raíz de todo esto, empezamos a reunirnos un poco más algunas personas.

Dinámica de trabajo y obras

Y el trabajo colectivo que hacían con el Taller de la Luz, ¿consistía en unir las producciones individuales o elaboraban obras de manera conjunta?

Lourdes Almeida: No, hacíamos trabajos colectivos. Hicimos dos trabajos. Participamos en el Segundo Encuentro de Arte Joven como el Taller de la Luz. No ganamos, pero quedamos seleccionados por una pieza *al limón*²³. Yo sé que *al limón* son dos personas, pero éramos tres. La pieza se llamaba “Plaza de Toros de México” y desde la concepción fuimos los tres a la Plaza de Toros. Nos gustaba mucho en esa época el juego, de hecho, por ejemplo, nos imponíamos ejercicios, que la única que los hacía era yo (risas). Uno de los ejercicios fue el virado por zonas, que fue una de las propuestas más recurrentes del Taller de la Luz, tal es el caso de la exposición en el Carrillo Gil.

La pieza que se mandó de Plaza de Toros tenía, entonces, virado por zonas, fotografías que habíamos tomado en un colectivo y, obviamente, una Polaroid, pero todos hacíamos Polaroids, todos hacíamos fotos en blanco y negro y en conjunto se decidía cómo iba a ser el fotomontaje. Era muy divertido. Y esas obras ya no las tenemos nosotros, porque si era parte de la selección ya se quedaba en las selecciones del Encuentro de Arte Joven y nunca se nos ocurrió registrarlo. Hicimos, también, la portada de un disco a partir de estas técnicas experimentales y de esos modos de trabajar en conjunto.

Creo que, de todas formas, lo más interesante como grupo era reunirnos a discutir el trabajo de cada uno y pensar en los modos de estructurar los proyectos y de construir las imágenes.

¿Como en una clínica?

Lourdes Almeida: Digamos que era una especie de clínica. Una necesidad de intercambiar, la verdad, porque el intercambio de ideas siempre es muy interesante, muy enriquecedor, y uno siempre necesita el *cuchillito* para que no te lo creas, porque si le enseñas las cosas a tu mamá siempre te va a decir que están lindas. Necesitas un ojo crítico en el que confíes. Y eso a lo mejor ayudaba.

²³ Este término es usado para definir un trabajo de a pares.

¿Y las discusiones tenían que ver con lo disciplinar, es decir, con lo fotográfico y nada más, o sentían que estaban coqueteando con la pintura o con otras disciplinas?

Lourdes Almeida: No creo que fuera importante plantearlo desde lo disciplinar, porque no se lo planteaba, precisamente, como fotografía. El trabajo de Javier, en esa ocasión, era totalmente abstracto y lo de Gerardo y lo mío no. Por ejemplo, ellos, en un momento, se dedicaron bastante al virado por zonas y yo continué el primer trabajo que hicimos sobre objetos cotidianos. Eran ejercicios en los que les poníamos a toda la fotografía un cemento que se usa para la gráfica, el cemento iris. Se lo poníamos a toda la foto, hacíamos todo el proceso de virado y, cuando habíamos terminado de virar, se lo quitábamos. Después, fue con pincel; luego, de diferentes maneras, y posteriormente, digamos que se puso de moda como recurso.

¿Qué aspectos movilizaban más a los proyectos, lo disciplinar, lo temático, etcétera?

Javier Hinojosa: Yo creo que, para ser franco, era como este extraño placer por hacer cosas distintas y por jugar y por sentir la alquimia; también tenías la posibilidad de hacerlo con la fotografía, que es un medio más o menos controlable. Al menos a mí me interesaba mucho esta relación, por ejemplo, con la pintura, porque quizás yo tuve bases culturales más importantes sobre la pintura que sobre la fotografía. Eso fue algo que aprendí solo –o a lo sumo de algunos amigos–. Entonces, era muy particular el placer que me daba poder romper y experimentar y que, además, se contraponía con el resto de *mi hacer*. Desde, más o menos, 1977 mi trabajo en la universidad era más riguroso, más bien me formaba como fotógrafo desde lo técnico, leía mucho sobre sensitometría, óptica, curvas características, aprendía a revelar bien, etcétera.

¿Tenían relación con el ámbito del grabado?

Javier Hinojosa: No mucho, pero yo sí la tuve más adelante, más o menos en 1988, cuando cursé en Bellas Artes una actualización para maestros que no teníamos la Licenciatura.

Gerardo Suter: En cuanto a aquellas cuestiones por las que nuestras producciones no eran legitimadas, en ese momento se pensaba que era lo temático, pero si soy sincero –y viéndolo a la distancia–, creo que muchos no tenían la calidad, ni la trayectoria, ni

un trabajo sólido. Fue un momento muy primitivo del nacimiento de la fotografía, todavía nadie estaba bien ubicado; es probable que haya habido favoritismo en la selección, pero ni el trabajo que se expuso en el Museo de Arte Moderno era pésimo ni hubo trabajos muy importantes que quedaron afuera. Se trataba, entonces, del derecho a participar más que de una cuestión estética, más que de una cuestión política. Eso desató muchas otras cosas y creo que eso es lo más importante, porque hizo que mucha gente se preocupara por la fotografía, que se preocupara por producir con calidad y que pensara ya no en imágenes aisladas –este es un punto muy importante–, sino en ensayos fotográficos, en portafolios, en trabajar de una manera mucho más organizada y profesional, y en tener una visión del mundo. Nos hizo empezar a trabajar en un sentido autoral mucho más fuerte. Esa fue la parte buena, muy buena, de ese movimiento.

Empezar a trabajar en un sentido autoral ¿se deriva de todo el contexto en general o de lo que pasó a partir del Coloquio, en particular? ¿Qué tenían en común esos grupos que comenzaron a conformarse?

Gerardo Suter: Empezar a trabajar en un sentido autoral fue la parte buena de lo que pasó a partir del Coloquio. Un par de años después se formaron y se organizaron varios grupos y, claramente, se polarizó la escena: estaban los del Consejo Mexicano de Fotografía y los que no estaban en el Consejo Mexicano de Fotografía. De los que estaban afuera, hubieron muchos grupos: unos que tenían un carácter editorial, como El Rollo, y otros que se dedicaban no solamente a hacer publicaciones, sino, también, a hacer exposiciones, a hacer todo un planteamiento ideológico acerca de la función de la fotografía, del que se derivaba la idea de que la fotografía era un lenguaje mucho más amplio donde el documental llenaba uno de esos espacios. Pero no era el único espacio, sino que había búsquedas mucho más personales, íntimas, que no tenían que ver necesariamente con lo documental o, por lo menos, nunca llegamos a ese punto. Sin embargo, sí lo vemos ahora, pues cualquier fotografía es un documento, no importa cómo se lo maneje, es decir, no necesariamente tenía que estar vinculado a lo social estereotipado. Y así fue como se hicieron muchos grupos, pues todos pasamos por muchos colectivos, ya ni me acuerdo de los nombres. En Fotógrafos independientes llegamos a ser cerca de 30. Otro ejemplo de grupo conformado en torno a la edición fue un libro llamado *26 fotógrafos independientes*. Pero creo que lo más importante, aquello que aglutinaba a todos, era establecer esta distancia entre el

Consejo Mexicano y, si ellos tenían las posibilidades de conseguir espacios y publicaciones porque estaban muy cerca del sistema y del Gobierno, nosotros íbamos a tratar de hacer lo mismo, de abrir nuestros propios espacios para poder difundir el trabajo y para organizarnos de manera independiente, autónoma, para conseguir espacios para exponer nuestra obra, en México y fuera de México.

Javier Hinojosa: Fotógrafos independientes fue un grupo muy amplio, que lo coordinaba un hombre que se llamaba Francisco Barriga, que creo que ahora es el coordinador de Lingüística en el Instituto Nacional de Antropología. Él dejó la fotografía. Suele suceder. Ahí lo conocí a Gerardo, por medio de Juan Villoro. Él era amigo de Juan y yo también, porque hicimos juntos la *prepa*. Nos hicimos amigos y conocimos, también, a Lourdes a través del grupo. Nos entendimos y empezó a funcionar el Taller.

Teníamos en común que éramos medio irreverentes, o sea, que nos gustaba mucho la parte que rompiera con la fotografía tradicional. Eso no quiere decir que no hayamos caído en la tentación de haber hecho algo de documental, porque, además, era de lo que nos nutríamos. Por ejemplo, en mi caso, siempre digo que en gran parte soy fotógrafo por haber visto *The Family of Man*, el catálogo. Y aprecié –y sigo reconociendo en ese tipo de estética– un enamoramiento de la fotografía, pero en la práctica también me gustaba la parte manual y de prueba: ¿qué pasa si hago esto y qué pasa si hago esto otro?, en lo que respecta a la posproducción y a la posibilidad de jugar con los materiales. Lo que queríamos hacer era romper con lo que se hacía en ese momento sin darnos cuenta de que cada quien por su lado lo trataba de hacer. Creo que el Taller de la Luz nunca fue una formalidad ni tuvo una metodología ni una estructuración. Trabajamos porque nos gustaba trabajar, juntarnos, mostrar nuestros trabajos, enseñarnos lo que podíamos hacer, rescatar antiguas cositas, regidos por ese cierto sentido de búsqueda de otras posibilidades dentro de lo que se consideraba el lenguaje fotográfico en ese momento.

Lourdes Almeida: Teníamos en común que no nos interesaba la fotografía documental, que nos interesaba explorar. No sabíamos qué exactamente, pero explorar lenguajes que no fueran documentales. En muchas ocasiones, eran situaciones abstractas; recuerdo que a mí me gustaba mucho este *rollo* de la arquitectura, pero no como arquitectura, sino como reflejos, como formas. Claro, es muy diferente a la madurez del

trabajo que uno puede hacer ahora, porque el trabajo que hace uno ahora sí es maduro, hay propuestas mucho más interesantes, elaboradas; pero bueno, es la educación y la formación que se toma con el tiempo. Entonces, personalmente, no creo que con ninguno de estos proyectos hayamos sido muy contestatarios, considero que éramos más contestatarios en el sentido de cuestionar todo, hasta a nosotros mismos. ¿Por qué nos empezamos a reunir quienes luego fuimos el Taller de la Luz? Para platicar, para intercambiar ideas, para intercambiar técnicas, para aprender más. Éramos tres personas muy curiosas y era una forma de intercambiar y de avanzar. A lo mejor Hinojosa era más técnico, más bueno en ese plano, pero cada uno, a su manera, tenía mucha información y, sobre todo, información cultural que a todos nos interesaba. Yo conocía muchísima gente del mundo cultural con la que trabajaba y eso te enriquece mucho; a nosotros nos enriqueció mucho ponernos a discutir. Llega el momento en el que cada quien prefiere seguir por su lado para no tener el compromiso de seguir una estética como grupo y, sobre todo, porque somos muy inquietos los tres. Ninguno ha dejado de trabajar nunca.

Fragmentación, definición y *desdefinición* disciplinar

¿Qué implicaba el fotoperiodismo en las décadas del 70 y 80?

Javier Hinojosa: El fotoperiodismo estaba centrado, básicamente, en la denuncia social, participaba en movimientos sociales o denunciaba socialmente la injusticia, la pobreza, la desigualdad social que existía en América Latina; por ejemplo, la influencia que venía de todo este proyecto de los coloquios, desde mi punto de vista, se institucionalizó un tanto. Es decir, eso lo tomó el Estado, por medio de los voceros – que en ese momento era Pedro Meyer, el Consejo Mexicano de Fotografía– que tenían los contactos con el Estado para conseguir patrocinios y subvenciones. Por esto, de alguna manera se oficializó qué era la fotografía culta y qué era la fotografía de exposición culta, porque siempre han existido los *fotoclubs*, cuya forma de mirar es tan respetable como muchas otras. Los *fotoclubs* tendían a lo costumbrista, a lo folclórico y eran, de cierto modo, despreciados por esta parte documental más dura, más ideologizada. Lo más curioso era que dentro de nuestro grupo estaba, también, la gente más extrema en cuanto a posturas ideológico-políticas, como Nacho López, Héctor García, Pedro Omar Tierra, gente que todavía más extrema. Entonces, había

una distinción, matices, en cuanto a lo que podía ser el fotoperiodismo y la fotografía documental. Yo nunca hice fotoperiodismo.

¿La importancia del momento radica en el fenómeno experimental que se dio ante los posibles encasillamientos?

Gerardo Suter: Sí, pero es una fase experimental, no quiere decir que sea la primera de la historia, porque en cada época de la fotografía hay una vertiente experimental en la que se experimenta con los medios, con el lenguaje, pero muy pocas veces se experimenta hacia adentro, ¿no? No es hacia el lenguaje propio de la fotografía, porque qué implicaría experimentar hacia dentro de la fotografía. Implicaría reflexionar acerca de cuestiones esenciales espacio-temporales en el área y no haciendo que la imagen fotográfica se traslade a otras disciplinas. Creo que hay dos formas de experimentar: de manera formal o conceptualmente y creo que si lo haces hacia adentro, en cualquiera de esas dos maneras, esta búsqueda de encontrarle a la imagen un sentido distinto, desde adentro a mí ahora en lo particular me parece más interesante que lo otro. Y vuelvo a esta idea, para mí, de la imagen expandida o de la fotografía expandida: esta expansión no necesariamente tiene que ver con la expansión hacia otros medios, sino que, más bien, la expansión tendría que ser hacia el interior de la propia fotografía.

Ahora bien, ¿qué manera podemos entender la expansión de la imagen, dentro del campo de la fotografía o dentro del campo de la imagen en general? Todas esas reflexiones y puntos de vista en aquel entonces no estaban claros. Tuvieron que pasar veinte años o treinta años para que uno empezara a ubicar todas esas inquietudes y a darles forma. Además, todas estas teorías y revisiones críticas del trabajo son a posteriori. Primero uno hace las cosas y lo hace por el placer de hacer, pero no por querer cambiar nada.

¿Existía ahí una noción estereotipada de la función social de la fotografía?

Gerardo Suter: Sí, muy estereotipada y, aunque lo negaran, el éxito de esas imágenes de la fotografía documental fue más hacia fuera de Latinoamérica que hacia dentro de Latinoamérica. También, eran imágenes que cierto tipo de mercado buscaba y lo que muchos fotógrafos hacían era reproducir el imaginario que los países centrales tenían de Latinoamérica y alimentar esa visión. Gente jodida, gente reprimida, hambre. Eso era lo que vendía también.

Quizás pareciera que ciertos procesos creativos no se le permitieran a Latinoamérica, como si, por ejemplo, no se pudiera ser abstracto ante determinadas realidades.

Gerardo Suter: Sí, claro, durante muchos años todas las obras de muchísimos pintores uruguayos y argentinos, de todos los modernos, estuvieron olvidados. Pero cuando se ve esto todo a la distancia adquiere un carácter totalmente distinto. Tú ves el trabajo que muchos fotógrafos estaban haciendo en ese entonces y ves el trabajo que están haciendo ahora y van para atrás, porque hacen eso de lo que renegaron en aquel entonces. Muchos van para atrás.

¿Retroceden en cuanto a los cuestionamientos?

Gerardo Suter: Sí, en esos cuestionamientos y en la manera de entender la imagen. A la imagen y a la fotografía las tenemos que empezar a entender o tenemos que ir un poco a la par de cuáles son sus funciones en la sociedad, cuál es el papel que juega la fotografía hoy. Hay muchas maneras de actualizar nuestro trabajo y no pensando que la fotografía es algo inamovible, único, o que solamente debería estar dedicada a una sola cosa. En esencia cumple una sola función, pero el uso que tú le puedas dar a eso es infinito. La función que tiene la fotografía es la de ser un documento temporal.

¿Y cuál era la relación que ustedes tenían con el pasado y con el futuro?

Lourdes Almeida: Con respecto al pasado, digamos que todos sabíamos que Manuel Álvarez Bravo era la *vaca grande* o la *vaca sagrada* y Manuel estaba muy alejado de lo que era todo el Consejo Mexicano de Fotografía. En el grupo del Consejo había gente muy valiosa, creo que se pelearon y que ellos nos empezaron a jalar. Nacho López y Héctor García se pelearon con Pedro Meyer. Para mí, Nacho López es otra de las *vacas sagradas* de la fotografía en México, porque es un poco como Henri Cartier-Bresson. La gente creía en el momento instantáneo y no, era un momento que construía. Nacho López hacía lo mismo, hay fotos gloriosas. Hay una foto gloriosa de Nacho de una chica caminando en los años sesenta por Eje Central, una calle que ya no existe, que se llamaba 20 de noviembre. En la foto todo el mundo le está chiflando y hay una serie de esa chica que él hacía. Lo que pasó fue que él contrató a una bailarina, salió con ella a la calle y tomó las fotos, pero eso lo supimos después. Eso es foto construida. Entonces, ese *cuate* se adelantó a nosotros. Por eso, cuando no nos aceptaron en el Coloquio Latinoamericano de Fotografía y nos empezamos a reunir,

nos jalaban al Taller de la Luz, porque finalmente a lo mejor nuestras fotos no eran tan elocuentes, pero nuestros discursos no eran tan malos. Sabíamos defendernos, hablando.

Desde mi punto de vista, Lola Álvarez Bravo es pionera en foto construida; Manuel Álvarez Bravo también. A lo mejor fue en respuesta a la presencia de Edward Weston en México. No trabajaban únicamente desde el hacer del retrato, del documental o del ensayo fotográfico, porque Manuel y Graciela Iturbide y los de esta generación de Mariana Gianpols son ensayistas, no es documental per se. No es el que va tras la noticia. Es un ensayo poético, desde mi punto de vista. Yo no soy historiadora ni curadora y a lo mejor me equivoque; sin embargo, a ellos, a veces, también les gustaba el juego de la forma, por la forma y por lo abstracto. Hay un portafolio lindísimo de Manuel Álvarez Bravo que pertenece al Museo de Arte Moderno de México, en el que aparecen fotografías de recortes de papel y son abstractos. Es precioso; la luz, la forma. El trabajo de Lola, que ahorita lo vemos, se me hace fuera de serie, porque ese sí es nuestra propuesta. Afortunadamente, se hizo un facsimilar, por eso lo tengo.

¿Con quién se sentían hermanados en esos replanteos, en esas producciones?

Lourdes Almeida: Déjame ver, porque siempre hay una influencia. Mira, yo empiezo a trabajar la Polaroid cuando un director de teatro, Juan José Burrola, me dijo: “Está esto divertidísimo”. Quien estaba trabajando mucho en ese momento con la Polaroid era Jan Hendrix, eran amigos comunes. Jan Hendrix es un artista plástico. Pero no tiene nada que ver, por ejemplo, cuando mucha gente luego me dijo que yo era la hija de Hockney (David), porque yo no conocía el trabajo de Hockney en ese momento. Después coincidió que era al mismo tiempo y eso, pero no lo conocía.

Hacia una fotografía latinoamericana

Entonces, y reactivando las preguntas que movilizaron el Coloquio de 1978, ¿creen que es posible definir una fotografía latinoamericana?

Lourdes Almeida: Es que nosotros no lo cuestionábamos en ese momento, en 1980 no nos lo plateábamos. Sin embargo, yo me doy cuenta de lo importante que es la fotografía latinoamericana cuando voy a Cuba, porque en el Coloquio no participé. Yo

apenas me estaba metiendo en la fotografía y todavía no se me había ocurrido participar en el Coloquio, que hubiera sido interesantísimo. En los coloquios había cosas muy claras y había gente que quería llevar a la fotografía latinoamericana por un camino, había gente clave y eran los que movían los hilos, como Pedro Meyer y como la gente que tenía poder y que no era precisamente Enrique Bostelmann, por ejemplo, quien estaba en el Consejo. Era Pedro, porque era *grillo* y no Nacho López, que en ese momento era un fotógrafo mucho más consolidado que Pedro Meyer.

Gerardo Suter: Creo que ese concepto de la fotografía latinoamericana se trató de construir de distintas maneras. Lo curioso es que todos los que han escrito sobre la fotografía latinoamericana son extranjeros, o sea, todas las revisiones de la llamada *fotografía latinoamericana* las han hecho una estadounidense, una suiza y un español. Son los que se han abocado. O Wendy Watriss, que hizo un libro, es la que fue directora del Fotofest y sigue estando en Fotofest en Houston; Erika Billeter, que hizo un libro sobre fotografía latinoamericana; y Alejandro Castellote, que coordinó el libro *Mapas abiertos* (2003). Son tres visiones que no son malas, pero desde Latinoamérica no se ha escrito ninguna; digamos, de manera sistemática, no conozco una muy buena investigación. Están los fotolibros latinoamericanos, están los catálogos de los coloquios, pero se interrumpen en los años ochenta.

Lourdes Almeida: Ahora, más que nunca, es todo muy global. Es complejo encontrar el hilo de quién empieza primero, si La Chapelle, si Marcos López, porque todos empezaron, todos empezamos al mismo tiempo, es muy chistoso, no es precisamente que nadie esté copiando a nadie y los discursos son muy parecidos. En estos casos, lo que es diferente es el *Kitsch*. Es *Kitsch* todo, pero, ¿qué plantea cada *Kitsch*? Finalmente, Marcos López sigue representando temas sociales y La Chapelle plantea temas mesiánicos o cosas por el estilo, pero hay un *rollo* de una fotografía muy global a partir de la aparición de Internet, pero ya en serio en el 2000, no en 1994 o en 1992, cuando todos empezábamos a entrar. Ya a partir de que es un lugar común como que es muy difícil saber de dónde es cada quien.

Quizás son preocupaciones de época.

Lourdes Almeida: Sí, o preocupaciones que siempre van a existir. Por ejemplo, piensa –hablando de referencias y hablando de sí Lola Álvarez Bravo se adelantó a su época–

en Aleksandr Rodchenko. La verdad que todas las tomas que tú ves de Wenston, de Manuel, de Lola, están muy alineadas con la producción de Rodchenko y Rodchenko trabaja en los años veintitrés. O sea, ¿de qué estamos hablando? La cuestión no es descubrir el hilo negro.

Retomando los planteos del mexicano Leopoldo Zea en torno a la identidad latinoamericana como una construcción diversa y compleja, creo que es preciso vincularla, por ejemplo, a algunos procesos de tu obra, Gerardo, en la que se ven construcciones superpuestas y conectadas.

Gerardo Suter: Precisamente mi exposición *DF penúltima región* (2011), que se realizó en el Colegio San Idelfonso, tiene que ver con todas esas ideas de expansión de la imagen en el espacio expositivo y con estos territorios de incertidumbre, estos territorios en los que todo se puede sobreponer, como si fuera un palimpsesto, donde no hay nada que se borre o, si se borra, se borra un poco y luego se superpone otra capa; pues mucho de las culturas latinoamericanas, y sobre todo en México, están construidas así. Me interesa el ejemplo del Centro (del DF), que tú te ubicas en el Templo Mayor y estás parado en el siglo XV, XIV y de repente ves el XVI, el XVII, el XVIII y ves el XXI al fondo, o sea, estás en un espacio múltiple. Estás parado percibiendo muchos tiempos instantáneamente. Entonces, esta sobreposición temporal, derivada de la sobreposición arquitectónica, conecta distintos momentos, tiempos, tiempos históricos, tiempos sociales y culturas, y en Latinoamérica eso es muy común. Bueno, sin ir más lejos, las famosas culturas híbridas de Canclini. Puede ser que eso también haya influido en la manera de ver y en la manera de representar, en la manera de fotografiar, en la manera de entender la imagen. Y para mí lo más importante es el sentido de esa imagen, cuál es la especificidad de la imagen, como diría Vilém Flusser (Flusser), de la imagen técnica, porque también es la imagen en movimiento y es la imagen fija, que se comportan, para mí, de la misma manera. A veces tú necesitas un tiempo mucho más prolongado para terminar de contar una historia, para cerrar tu narración. Ahí la imagen cinemática tiene un sentido para el trabajo que me funciona muy bien, pero no pienso como cineasta, sino que pienso como fotógrafo.

¿De tiempo expandido?

Gerardo Suter: Claro, de tiempo expandido. Al respecto, creo que una de las grandes confusiones que se tienen en el medio es no considerar a la fotografía como un proceso muy complejo y lleno de etapas. Pensamos que la fotografía terminada es lo mismo que la fotografía en el momento de su captura. Pero si distinguimos, a lo largo de todo este proceso, las distintas etapas, vemos cómo ese proceso, sea físico-químico o físico-matemático, se parecen mucho. Entonces, en un primer momento, en este momento de captura de la imagen, el proceso es prácticamente el mismo: generas una imagen, para mí, una imagen latente como la conocemos en el proceso físico-químico (analógico) y una imagen inestable, en el proceso digital. Una vez que tenemos esas imágenes capturadas, revelamos una y a la otra la pasamos a la computadora y abrimos el archivo. En ese momento desplegamos un archivo digital, un negativo digital, o tenemos físicamente un negativo, por ejemplo, una matriz. En los dos casos generamos una matriz. Hasta ese punto, mejor dicho, hasta antes de ese punto, los procesos son iguales. Después hay una diferencia entre los soportes de un index y de otro, de una huella y de otra huella. Hay una diferencia, pero el proceso es prácticamente el mismo. En el proceso de posproducción puede ocurrir cualquier cosa, no sé si podemos seguir llamando fotografía a esa imagen que sale después.

La manipulación de la imagen en Photoshop no es un proceso fotográfico, es un proceso matemático, de manipulación de la imagen, y después la salida, si no sale otra vez a un proceso fotosensible, es un proceso gráfico de impresión. Entonces, ya la fotografía como tal se diluye. Creo que la fotografía debería definirse como esa primera etapa en la que realmente el tiempo y el espacio se graban en un soporte X. Después, los procesos para hacer visible esa imagen y para poderla reproducir con infinitos no necesariamente tienen que ser analógicos o digitales, pueden ser híbridos. Entonces, llamar a una imagen impresa en un plóter una fotografía es relativo, es más bien la reproducción de un proceso fotográfico. Es una etapa y es la reproducción de una imagen que se generó fotográficamente. En otras palabras, no tengo problemas con lo digital y con lo analógico, simplemente, son procesos y maneras distintas que tenemos de trabajar. Así como hace unos años trabajábamos con ciertas cámaras y con ciertos materiales, actualmente, una parte del proceso se ha modificado técnicamente.

¿A eso apela la idea de fotografía expandida que planteás?

Gerardo Suter: No, la idea de fotografía expandida se relaciona, en parte, con esta expansión de la imagen a lo largo del proceso. Que la imagen se expande, que no es algo único, sólido. Hasta podemos pensar que es algo más líquido, más orgánico y que

se expande de distintas maneras a lo largo del proceso. Hay una forma de expansión de la imagen que no es única. Pero cuando escribí sobre la imagen expandida, distinguí la expansión de la imagen en el espacio. Cuando se hace una fotografía hay ciertos elementos que empiezan a chocar en el interior de una imagen: son elementos que tú escoges en el encuadre. Además, escoges un momento determinado y haces una determinada composición de la imagen y los elementos que tienes en la imagen empiezan a chocar entre sí. Porque lo que haces es leer qué hace un florero junto a una cámara, junto a un vaso de agua. Digamos que al interior se dan estos rebotes, estas tensiones, que hacen que hacia el interior haya esta expansión dentro de la imagen. Todo esto tiene que ver con la idea de montaje, como el montaje de Eisenstein, ¿no?

Todas estas teorías del montaje tienen mucho que ver con Aby Warburg. Cuando tienes dos imágenes en un *collage*, o tres, esas imágenes, aunque estén pegadas, están colisionando, hay como una capa de aire entre un tiempo y otro tiempo y esos dos tiempos, o esos dos tiempos y esos dos espacios, están colisionando. Y todos estos golpeteos y colisiones que hay en esa expansión de la imagen generan, en el espectador, una tercera imagen. Esta podría ser otra forma de expansión: cuando en una imagen incluye dos tiempos y dos espacios distintos. Esos dos tiempos en un fotomontaje podrían generar, también, un tipo de colisión entre esos dos tiempos que generan en ti otra imagen. Y después a nivel espacial: si yo te pongo una imagen aquí y te pongo una imagen allá, entras a una instalación o entras a una exposición, tú inmediatamente conectas estas imágenes. Pero lo importante es que esa conexión de imágenes genera en tu percepción otra imagen, una tercera imagen. Se construye a una idea de constelación, donde esta expansión de las imágenes no resulta lineal. Todo mi trabajo está, directa o indirectamente, construido de esa forma.

Hay otro punto importante que tiene que ver con la expansión de la imagen: para que la imagen se expanda y para que choque con otras imágenes tiene que haber espacios vacíos entre las dos. O sea, si no hay un vacío, no puedes generar una colisión. A esos espacios vacíos yo los llamo *parpadeos*. Éstos son espacios de desconexión; espacios que, de alguna manera, son los lugares de silencio que dan la oportunidad de que los elementos se desplacen y de que se llenen esos espacios de silencio. Dentro de toda esta teoría de la imagen expandida está el parpadeo, están las constelaciones, que hacen que el sistema pueda funcionar. Y en el caso concreto de la fotografía, podemos pensar que todo el proceso, el proceso mismo de la fotografía, es un proceso

expandido, porque la imagen realmente tiene etapas muy claras de lo que es en la realidad, en el momento de su captura y cuando sale, y en ese ínter hay muchos parpadeos, hay muchos huecos que te permiten tomar decisiones y hacer que esa imagen se pueda expandir de una imagen y de otra.

¿Reconocés que esas características son propias de la fotografía o lo comparte con otras disciplinas?

Gerardo Suter: No, lo comparte con otras disciplinas, pero a mí me interesa particularmente lo que sucede en la foto y los vínculos con mi propia producción, principalmente, con mis instalaciones.

Pero, volviendo a esta idea de definir lo latinoamericano, por ejemplo, yo hice todo un trabajo durante un buen rato que tenía que ver con la revisión de cierta iconografía de lo precolombino. Entonces, sí hay una búsqueda, pero no hay una pretensión de ser latinoamericanos, sino que surge de la necesidad de un momento, también es generacional. No son movimientos aislados. Esas imágenes pertenecen a un momento. Cuando uno piensa en el Taller de la Luz, nuestros colegas estaban trabajando en un sentido similar. Si bien no se puede hablar de una etiqueta, sí hay una coincidencia en una serie de planteamientos en la música, en la literatura, en el cine, en las imágenes. Porque, después, las condiciones en las que vives son distintas. Al menos a mí me pasa. Yo ya experimenté, ya probé, y ahora tengo que ir un poquito más adelante, aunque cuando revisas todo el trabajo hay cierta consistencia en la obra o hay ciertas obsesiones recurrentes en la obra. Yo a veces pienso que son unas, después descubro que son otras.

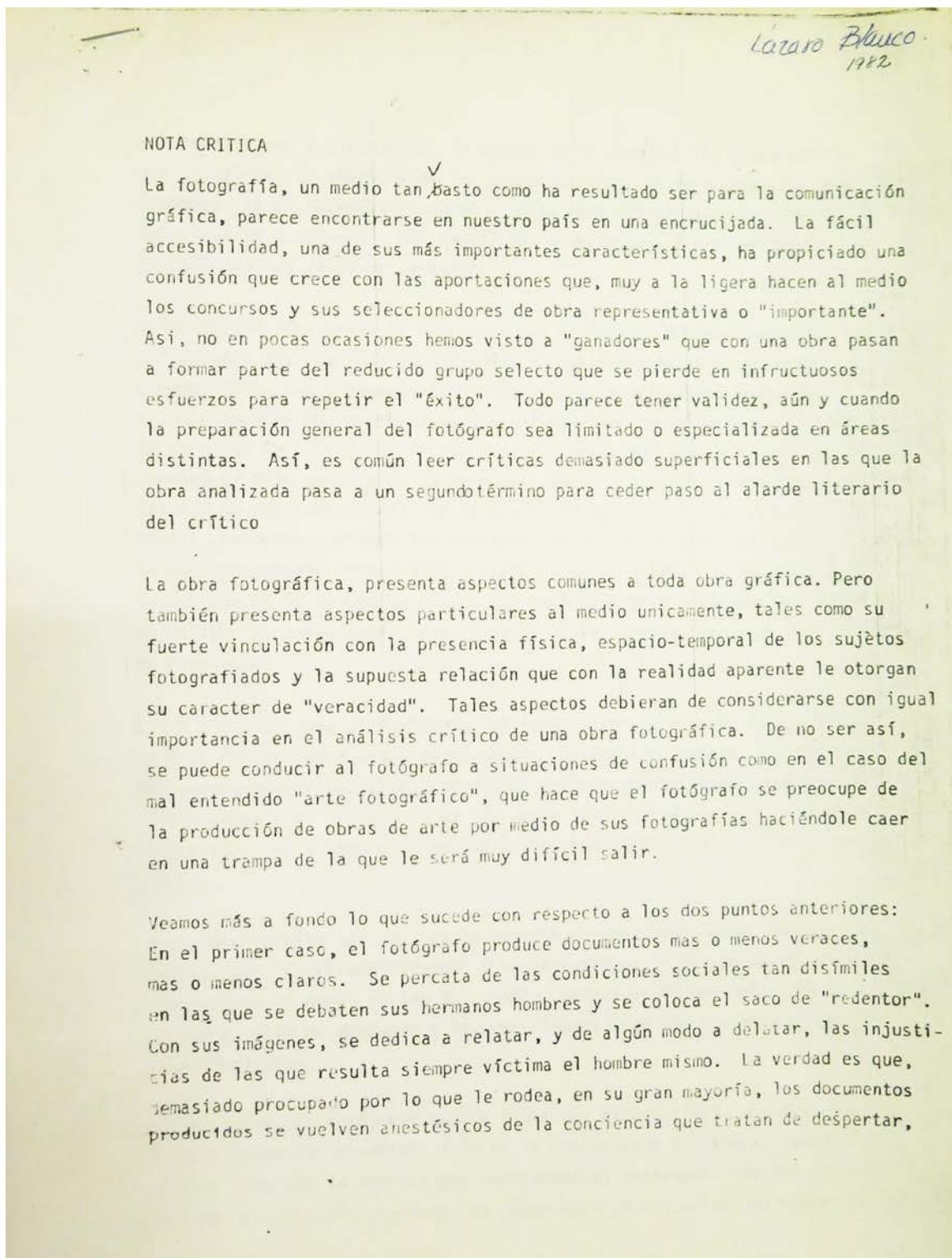
Esta parte de la temporalidad, de este lugar ambiguo que siempre tiene la fotografía de ficción y realidad, siempre estás representando, siempre es una ficción, precisamente porque en los términos en que es un proceso tan complejo, lo único que está más cerca de la realidad es el primer saltito, es el momento cuando creas esa impronta y todo lo demás se va alejando. Pero en la sociedad de manera extendida, la fotografía sigue estando asociada a la verdad. Entonces, a mí me sirve mucho eso de utilizar la fotografía como un documento o como un objeto vinculado a la verdad, aunque lo que estés contando sea una mentira, una ficción. Es muy borgiana la fotografía en ese sentido y es muy borgiana también porque una foto no es total, es fragmentaria. Siempre es un fragmento de algo, siempre te faltan piezas y en cualquier texto, en cualquier libro de Borges te faltan piezas, no está terminado. Siempre, y también por

eso, me interesa más la incertidumbre que la certeza. La incertidumbre te permite seguir pensando que vas a alcanzar una o varias certezas, te permite, como espectador, como lector, lo que sea, construir, tú también participar y trabajar en alcanzar las certezas. Todo eso, lo incompleto, el fragmento, la incertidumbre, los espacios vacíos, todo eso, para mí, lo inasible. Todo eso es lo que te interesa.

Y todos esos quizás sean rasgos bastante latinoamericanos.

Gerardo Suter: Fíjate que también puede ser...

**Nota crítica de Lázaro Blanco, en 1982, registrada en la casa-
archivo de la artista Lourdes Almeida, en Ciudad de México, en
Diciembre del año 2013.**



por repetitivos y carentes de la fuerza de lo genuino. La preocupación que prevalece por sobre todas las otras posibles, es la de destacar con su obra; la de volverse "famoso". Esta fama mal entendida, puede reducirse en ocasiones a una exposición esporádica y a una que otra publicación con el mismo carácter.

Aclaremos un poco más: Si se espera que el fotógrafo comisionado por algún periódico o revista reporte por medio de sus fotografías algún evento, podemos tener dos clases de resultados. Uno, en el que el reportero llegue a compenetrarse del asunto y de las dificultades técnicas que la fotografía le presenta para resolver de una manera clara y concisa el reportaje, o que termine (y esto resulta en la gran mayoría de los casos) invistiendo a su trabajo de una importancia que no tiene con la ayuda de la narración literaria. Entonces, veremos los momentos "antes" o "después" del evento, con la correspondiente descripción y datos de lo acaecido. La dificultad invencible de la presencia física del fotógrafo en situaciones que ponen en peligro su integridad y muchas veces hasta su vida, propicia esta clase de resultados.

En el segundo caso, el fotógrafo "artista" siente que es su deber buscar "nuevas formas" para utilizar el medio. Su temática cambia, alejándose del comprometedor instante a describir de manera inteligente y acercándose peligrosamente al refugio de la "búsqueda interior" donde el tiempo se vuelve elástico y seguro. Huye de la "reproductibilidad" y "crea" universos propios.

Lo curioso resulta ser que, en la mayoría de los casos, esos "descubrimientos" resultan ser "redescubrimientos" o variaciones de lo que ya se ha explorado y descartado en otras partes del mundo. Detrás de dichos esfuerzos existe también el afán de destacar y hacerse "famoso" con los resultados anteriormente discutidos.

Así las cosas, el fotógrafo parece tener dos alternativas: La del reporte visual o documento creativo, y la de la exploración artística, igualmente creativa. He ahí la encrucijada mencionada al principio. He ahí el principio de la confusión que hace que reportajes se encuentren en museos de arte.

Desde luego que, en ambos casos, su dominio de los aspectos técnicos del medio debe ser, si no absoluto, al menos adecuado. Sin embargo, lo que resulta evidente en las exposiciones fotográficas, tan abundantes en los últimos tiempos, es la carencia de recursos técnicos para la mejor expresión general de las imágenes fotográficas.

Tales recursos técnicos pueden ir desde la apropiada selección de materiales a utilizar, el equipo, los procesos, etc., hasta la misma presentación de la obra y el tamaño.

Veamos en que medida, la exposición del Taller de la Luz integrada por obras de Lourdes Almeida, Gerardo Suker, Javier Hinojosa, todos ellos ganadores de premios y menciones en la II bienal de fotografía convocada por el I.N.B.A. a fines de 1981, que presenta en la sala III del Museo de Arte Carrillo Gil, se aproxima a cualquiera de los dos tipos:

1. La utilización de materiales sensibles a la luz, puede vincularla con la fotografía.
2. La fragmentación de los visuales para destacar yuxtaposiciones tonales por encima de la trama fabricada con el soporte, lo acerca más al trabajo de síntesis que se practica en el diseño gráfico. La fotografía es selectiva.
3. La distribución errática sobre el soporte, corresponde también de manera evidente a la solución gráfica que se da en otros medios, como la pintura y el grabado.
4. La manipulación y agregado de tintes sobre la emulsión fotográfica, le da un carácter de híbrido pintufotográfico.
5. La abstracción llevada al extremo de no distinguir el objeto, la acerca a la pintura también.
6. La presentación, en cuadros demasiado grandes para las imágenes, convierte al soporte en parte de la imagen. Los espacios vacíos, funcionan también visualmente al integrarse con las manchas en él distribuidas. Esta presentación nos hace pensar a los espectadores, que nos encontramos frente a una obra correspondiente a un medio diferente del fotográfico. Es verdad que ya en los años veintes, los

integrantes de la Bauhaus alemana exploran tales posibilidades de síntesis visual a partir de elementos reconocibles como fotográficos. Así Moholy-Nagy, recortaba las fotografías y las pegaba sobre soportes a los que luego añadía elementos pictóricos dibujados, para dislocar aún más el significado de la imagen fotográfica al colocarla en contextos ajenos. Sus experimentos con la luz y los materiales sensibles a ella, produjeron obras revolucionarias que no deben considerarse enteramente fotográficas. El instante, adherido a las tomas originales se ha convertido en algo intangible; indefinible. Rodchenko y su constructivismo, produjeron ejemplos igualmente distanciados del instante original en los que la fuerza expresiva residía en una inteligente combinación de medios. Pero ni Moholy-Nagy, ni Rodchenko, se olvidaron de las imágenes fotográficas que les daba la cámara fotográfica y en las que seguían prevaleciendo sus características visuales inherentes y el tiempo y Ray esgrimía una profunda compenetración filosófica al afirmar, pinto lo que no puedo fotografiar y fotografía lo que no puedo pintar.

7. Las instantáneas de los cuadros de Lourdes Almeida, pierden su capacidad de comunicación directa, irreplicable, al fragmentar el cuadro o, mejor dicho, al integrar un cuadro distinto lleno de instantes no relacionados entre sí. La particularidad del material polaroid, que lo acerca al concepto original de la fotografía de tiempos del daguerrótipo por su carácter de imagen única, irreplicable, se ha trastocado por el juego visual, que ha fabricado con ellas.

Tenemos entonces, un conjunto de visuales que se han integrado con imágenes hechas en material sensible a la luz y su correspondiente proceso en que interviene la química.

Esto lo podría colocar en el terreno de los fotógrafos que desean hacer "arte" por medio de materiales fotográficos. Lo cual resultaría plausible y refrescante de ser completamente original. Los colocaría en el limbo fotográfico en el que se encontrarían los fotógrafos hastiados del reportaje documental superficial y simplón. Entrarían a formar parte de los "esteticistas" de la fotografía. Serían los pioneros en la exploración de una nueva faceta del medio.

Desgraciadamente para el grupo, las imágenes fragmentadas o integradas con varias instantáneas individuales, así como las secuencias, tuvieron su origen hace ya un buen número de años : En 1878, Muybridge, en la euforia de una apuesta para dilucidar un problema que los pintores de caballos galopantes tenían, produjo su famosa secuencia con doce imágenes el 19 de junio. A ellas siguieron las imágenes múltiples de sus análisis de la locomoción animal. Eakins y deMarey, hicieron imágenes semejantes en 1885 y hasta Nadar, el notable retratista fotográfico francés, produjo su famosa entrevista con Chevreul, en una secuencia, en 1886. Todas ellas, instantáneas y colocadas sobre el mismo soporte para integrar un interesante diseño visual que resultó fortuito pero que es admirable hoy en día, cien años después. Con la ya no muy reciente aparición de los materiales rápidos de Mr. Land, se retomó el concepto y se crearon imágenes del mismo estilo que nos presentan en esta exposición a finales de los años sesenta, en Estados Unidos. Asimismo, la manipulación de la imagen inacabada del polaroid de color, para darle un acabado repujado, estuvo muy en boga en los años setentas.

Las imágenes sin cámara, o fotogramas se vieron ya en 1918 en los Schadogramas y aún antes, en 1917 con los Vortogramas de Coburn. Dichos procedimientos fueron retomados por Moholy-Nagy en los años veinte y por Ray en los años treinta.

Las abstracciones a base de texturas de trozos de materiales aparecieron ya con Strand en 1919 y se han seguido viendo desde entonces con Weston, Bruguere, Bullock y Siskind entre otros.

Podemos concluir que, como decía Ossip Brik, notable crítico alemán, exponente del futurismo, y cuyo retrato hecho por Rodchenko en 1924 nos lo dá a conocer: "El fotógrafo captura la vida y los eventos más barata, rápida y precisamente que el pintor. He ahí donde está su fuerza, su enorme importancia social. Y no se asusta por cualquier embarradura obsoleta. Pero los fotógrafos mismos no se dan cuenta de su importancia social. Saben que están haciendo una tarea importante y necesaria, pero piensan que son solo artesanos, humildes trabajadores muy lejanos de los artistas y pintores. El fotógrafo está enormemente impresionado por el hecho de que el pintor no trabajo a comisión sino para él mismo, que las pinturas son presentadas en grandes exhibiciones con días

acharolados, catálogos, música, comida de buffet y discursos, que se escriben largos ensayos dando un análisis exacto de la composición, estructura, pinceladas y escala cromática para cada cuadro, para cada pintor, y que tales exhibiciones son consideradas como eventos culturales. Todo esto confirma en él la idea de que la pintura es verdadero arte, la fotografía solamente una artesanía insignificante.

Esto explica el sueño de cada fotógrafo por lograr un efecto de pintura en sus fotografías. También explica los intentos por tomar fotografías artísticas y trabajar sobre ellas "para que se vean como reproducciones de pinturas".

El fotógrafo no entiende que este perseguir actitudes de la pintura y la imitación servil de la misma destruye su oficio y elimina la potencia sobre la que se basa su importancia social. Se aleja de la reproducción fiel de la naturaleza y se somete a las leyes estéticas que distorsionada su misma naturaleza. El fotógrafo quiere obtener el reconocimiento social del que disfruta el pintor. Esto es un deseo perfectamente normal. Pero no es satisfecho por el fotógrafo que sigue al pintor, sino por el que opone su propio arte al del pintor. Si el fotógrafo sigue el principio fundamental de su oficio, que es la habilidad de capturar la naturaleza con fidelidad, creará como consecuencia obras que tendrán un efecto tan vigoroso en el expectador, como la pintura de un artista, quienquiera que éste sea. El fotógrafo debe mostrar que no sólo es impresionante la vida ordenada de acuerdo con principios estéticos, sino que también lo es la vida cotidiana como es atravesada en una fotografía técnicamente perfecta.

Al luchar contra la distorsión estética de la naturaleza, el fotógrafo adquiere su derecho al reconocimiento social y no con su esfuerzo por imitar dolorosa e inutilmente los modelos ajenos a la fotografía."

También Stieglitz, dijo en alguna ocasión: "El fotógrafo no debe temer a que sus fotografías se vean como eso, como fotografías."

“La fotografía interpreta o deforma la realidad: Suter”. Recorte del periódico *Uno más uno*, registrado en la casa-archivo de la artista Lourdes Almeida, en Ciudad de México, en Diciembre del año 2013.

unomásuno domingo 3 de octubre de 1982 • 23

▷ El Taller de la Luz expone en el Carrillo Gil

La fotografía interpreta o deforma la realidad: Suter

Adriana Malvido

Gerardo Suter se pregunta: “¿si en un momento dado el trabajo requiere de más herramientas, ¿por qué no utilizarlas? Hay un cierto perjuicio en ese sentido —continúa— nosotros hemos pensado que la fotografía no sólo puede representar a la realidad, sino también ser una interpretación de ésta o incluso, una deformación y que, como otra rama visual, puede provocar emociones en el observador”.

El trabajo de Javier Hinojosa, titulado *En la oscuridad un gajo*, juega como el de sus compañeros con un cuadro y éste es el pretexto para buscar posibilidades tanto de composición como de recreación de la realidad. Alfonso Morales lo explica así: “Como si la noche fuera una caja de cartón y se desdoblara sobre blancos desiertos y un solitario cuadrado hiciera flotar su soledad, arrastrando su cauda, para arrancarle a la oscuridad un gajo. Como si un solitario cuadrado cayera irremediablemente y no dejara nunca de caer y de sus anteriores seculas, su tránsito en otras negras superficies, nos dieran

Y es que si en las obras de Javier Hinojosa el papel es negro fue resultado de un proceso de exposición en la luz, y si en ese contexto aparece un pequeño cuadrado coloreado, es que utilizó el fotograma y luego imprimió la imagen y la coloreó con acurela.

A pesar de que cada serie se expone individualmente, hay un elemento que es el resultado del trabajo en equipo y que se refleja en opciones compartidas, en el aspecto sorpresivo del trabajo y en el compromiso con el busqueda de posibilidades.

¿Quién dijo que la fotografía no puede ser la reconstrucción de la realidad subjetiva de su autor o que ésta podría acercarse a la pintura? ¿quién prohibió el uso de la polaroid para fines artísticos? ¿quién dijo que los procesos más elementales de la fotografía son limitados? El Taller de la Luz —integrado por Lourdes Almeida, Gerardo Suter y Javier Hinojosa— es el que hace frente a tales preguntas para afirmar y demostrar con su obra que “mientras haya luz y una lente; las posibilidades experimentales de la fotografía seguirán siendo motivo de descubrimiento”.

Finalmente, los 3 fotógrafos inauguraron su exposición en el Museo de Arte Moderno Carrillo Gil y se trata del trabajo más reciente del taller. En tres secciones se divide la exposición: *La vida en cuadros*, de Almeida; *la cámara circular*, de Suter y *En la oscuridad un gajo*, de Hinojosa. A pesar de esa división, hay un común denominador en la obra que debe descubrir el espectador y que se da junto al avance en la experimentación del Taller de la Luz.

Lourdes Almeida presenta sus últimas obras realizadas con su cámara polaroid. La serie consiste en ambientes creados a partir de una silla, un banco, sillón y el acomodo de objetos cotidianos alrededor de aquéllos, donde todo parece estar listo para que el elemento humano entre en escena, para que el espectador se adentre en esa realidad que, si de lejos aparece como rompecabezas de cuadritos donde la realidad está fragmentada, un acercamiento a la obra permite captar la trampa que pone Almeida con su propósito de deformar la realidad y romper el orden de las estructuras. Eso en cuanto a la composición, pero en la serie también aparece el resultado de la interven-

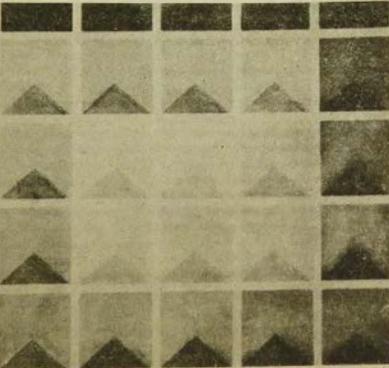
ción de acrílicos y de su autora en la manipulación de las imágenes en el momento en que éstas empiezan a aparecer en el papel.

Comenta Lourdes Almeida que “para los fotógrafos el tiempo es muy diferente que para las demás personas; en mi trabajo con la polaroid, por ejemplo, los segundos son eternos y en ese lapso puede intervenir el fotógrafo, ya no se diga los minutos”. Una vez impresa la imagen, es ella quien se encarga de descomponer la unidad de la misma en la composición de sus fotografías para lograr que, sin intervenir la figura humana, la fotografía haga notar su presencia.

La cámara circular tituló Gerardo Suter a su serie que consiste en una nueva lectura fotográfica del Espacio Escultórico de la UNAM, a la que el escritor Alfonso Morales Carrillo ha calificado de “jaque a la realidad de lo concreto”. La repetición de las imágenes, recurso utilizado por Suter, es el punto de partida para jugar y recomponer una imagen hasta demostrar que, como sucede en el mismo Espacio Escultórico, las posibilidades para construir una imagen son infinitas.

En la obra de Suter también resalta la experimentación con la química para lograr que en un negativo en blanco y negro la realogización de las sales produzca un espectro de color que va del café al amarillo. Lo anterior da como resultado una textura que para Suter puede ser un acercamiento a la pintura logrado con procesos estrictamente fotográficos.

La cámara circular forma parte de la exposición de Gerardo Suter, que se exhibe en el Museo de Arte Carrillo Gil.



Fragmento de *Hecho en Latinoamérica*. Publicación desarrollada a partir del Primer Consejo Latinoamericano de Fotografía.



PRIMER HECHO EN
LATINOAMERICA





este libro pertenece a la biblioteca de

Lourdes Almeida

PRIMERA MUESTRA DE LA FOTOGRAFIA LATINOAMERICANA CONTEMPORANEA

MUSEO DE ARTE MODERNO

Primer Coloquio
Latinoamericano
de Fotografía

● Consejo Mexicano
de Fotografía, A. C.

Ciudad de México

Mayo de 1978

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA

Secretario de Educación Pública
Lic. Fernando Solana Morales

Subsecretario de Cultura y Recreación
Lic. Victor Flores Olea

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Director General
Lic. Juan José Bremer

Subdirector Administrativo
Lic. Ignacio Durán Loera

Director de Relaciones Internacionales
Lic. Luis Felipe del Valle Prieto

Director de Artes Plásticas
Arq. Oscar Urrutia

Director del Museo de Arte Moderno
Sr. Fernando Gamboa

Primera edición:
1,750 ejemplares
México 1978

Editor: CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFIA, A. C.
Apartado Postal 10/670
México 10, D. F. MEXICO

© Consejo Mexicano de Fotografía
Derechos reservados conforme a la ley
Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFIA, A.C.

Presidente PEDRO MEYER
Vicepresidente LAZARO BLANCO
Tesorero MARCO AURELIO VASCONCELOS
Secretaria JULIETA GIMENEZ CACHO
Comisario JOSE LUIS NEYRA

Edición coordinada y supervisada por:
Jorge Westendarp

Diseño Grupo Proceso Pentágono

Traducción al inglés de
Ma. Elena Hope
Traducción al francés de
Marta Carrera

Producción de
Reproducciones Fotomecánicas, S. A. ☒
Dirección:

21 de Agosto No. 16,
Copilco El Bajo
México 20, D.F.
Socorro G. Marquina
Patricia Guzmán
Manuel Huerta Pérez
José Fajardo O.
Felipe Lara
Enrique Roa S.
Rafael Servín
Eusebio Martínez
Cruz Yepes
Ignacio Barrón
Miguel Domínguez
Jesús Soria
Germán Silverman

Tipografía:

Formación originales:

Selecciones a color:
Negativos:

Formato negativos:

Láminas:

Impresión:

Supervisión:

Encuadernación:

Portada Grupo Proceso Pentágono.

Publicidad y Prensa JOSE LUIS NEYRA
RENATA VON HANFFSTENGEL

Exposiciones LAZARO BLANCO
PABLO ORTIZ MONASTERIO
JESUS SANCHEZ URIBE

Libro de Obras Fotográficas JORGE WESTENDARP
MIGUEL EHRENBERG

Libro de Ponencias FELIPE EHRENBERG

Talleres LOURDES GROBET
PABLO ORTIZ MONASTERIO

Impresos y Propaganda ANIBAL ANGULO
GUILLERMO VILLAREAL

Administración MARCO AURELIO VASCONCELOS
SERGIO SANCHEZ

Galerías NADINE MARKOVA

Coloquio y Recepción LUIS SAMPSON
HERMINIA DOSAL
DAISY ASCHER

Finanzas LUIS SAMPSON
PEDRO MEYER

Asesoría General RAQUEL TIBOL

PRESENTACION

Una primera reunión en torno al quehacer del fotógrafo latinoamericano, no resulta de súbito como una casualidad dentro del curso de los diversos eventos de producción cultural de nuestro país, sino que emerge como un acto de voluntad precisa hacia la resolución de una inquietud latente: el saber respecto a la creación fotográfica específicamente latinoamericana; el conocernos y reconocernos como productores —dentro del campo fotográfico— de lenguajes y significados propios de nuestra América Latina.

Del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía —en particular de la Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea— y como con-

creta presencia dentro de las numerosas publicaciones internacionales de este género, el presente libro conforma los esfuerzos del Consejo Mexicano de Fotografía, por llevar, por primera vez, una importante muestra de esta creación gráfica propia al ámbito mundial.

Junto a la entusiasta respuesta que rebasó en forma insospechada la magnitud original del evento, deseamos haber contribuido a dejar abierto un camino por el cual iniciar una salida a las preocupaciones por un compromiso hacia la creación fotográfica propiamente latinoamericana.

México, mayo de 1978

CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFIA, A.C.

Quisieramos dejar constancia de nuestro agradecimiento a las personas e instituciones que de una manera u otra colaboraron en forma desinteresada para que un proyecto como el PRIMER COLOQUIO LATINOAMERICANO DE FOTOGRAFIA pudiese ser llevado a la práctica. Las múltiples actividades que formaron en su conjunto este coloquio, requirieron el apoyo decidido de aquellos que tuvieron confianza en nuestros propósitos. Sin esta ayuda no hubiera sido posible realizar esta tarea conjunta del CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFIA.

Hay que dar particular señalamiento al apoyo inicial otorgado a este Consejo por parte del Lic. Víctor Flores Olea, Subsecretario de Cultura y Recreación de la Secretaría de Educación Pública, al haber otorgado el respaldo institucional necesario a lo que hasta ese momento era apenas un proyecto. Este impulso inicial permitió que se fueran sumando paulatinamente los demás apoyos solicitados a las personas e instituciones que a continuación agradecemos:

Francisco Javier ALEJO
Victoria BLASCO
Juan José BREMER
Cornell CAPA
Manuel CARBALLO
Rogelio CARDENAS
Rubén CARDENAS
Jorge CENDEJAS
Marcela COLORADO
Josefina DAHL
José DIAZ DE LA GARZA
Rodolfo ECHEVERRIA
Gloria FRAUSTRO
Fernando GAMBOA
Gastón GARCIA CANTU
Patricia GARZA

Rosendo GONZALEZ
Guillermo GREEM
Sylvette HAGSATER
Armando HERRERIAS
Renato ITURRIAGA
Leticia KALB
Felipe LACOTURE FORNELLI
Nacho LOPEZ
Rafael LOPEZ CASTRO
Mario LOPEZ VAZQUEZ
Carlos MEJIA GODOY
Eugenia MEYER
Marie Elene MONTEERRUBIO
Mauricio MONTEERRUBIO
Guillermo MORENO

Jaime NUALART
Rodrigo MOYA
Ma. Cristina ORIVE
Eva Ramirez PEÑA
Cecilia RUIZ
Julieta RUIZ
Alberto RUZ LHUILLIER
Judith SANDOVAL
Sidney STIEGLITZ
Raymonde THOMAS DITE GIRAUD
Salvador TOUSAIN
Guillermina URREA ESTRADA
Oscar URRUTIA
Yolanda VALADEZ
Andrés VALENCIA VENAVIDES
Luis Felipe DEL VALLE PRIETO

Instituto Nacional de Bellas Artes
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Museo de Arte Moderno
Museo Nacional de Historia
Museo Nacional de Antropología
Secretaría de Turismo
Secretaría de Relaciones Exteriores
Secretaría de Comunicaciones y Transportes
Petróleos Mexicanos
Canal 11 de Televisión

Nacional Hotelera
Mexicana de Aviación
Aeroméxico
Universidad Iberoamericana
Industrias Resistol
Casa Pedro Domecq
Pepsicola Mexicana
Aerolíneas Argentinas
Western Airlines
Varig

COLOQUIO LATINO AMERICANO DE FOTOGRAFIA

CONVOCATORIA

El Consejo Mexicano de Fotografía, A.C. y el Instituto Nacional de Bellas Artes, convoca a todos los fotógrafos latinoamericanos a participar en la gran exposición que se realizará en México en el Museo de Arte Moderno, del 11 de mayo de 1978 al 9 de julio del mismo año. El objetivo será presentar, ante la comunidad internacional interesada en la fotografía como medio de expresión, las mejores obras latinoamericanas contemporáneas, para que esta obra tenga la oportunidad de contar con la difusión mundial que hasta el momento no ha podido lograrse aisladamente en las circunstancias latinoamericanas.

Principios y objetivos del Consejo Mexicano de Fotografía:

Considerando que el arte en sus múltiples formas de expresión es resultado de fenómenos sociales ineludibles, y puesto que la fotografía como arte dinámico de nuestro tiempo encuentra su mejor ejercicio preferentemente en la captación del devenir humano y social, el Consejo Mexicano de Fotografía y el Instituto Nacional de Bellas Artes plantean lo siguiente:

- a) Que el fotógrafo, vinculado a su época y a su ámbito enfrenta la responsabilidad de interpretar con sus imágenes la belleza y el conflicto, los triunfos y derrotas y las aspiraciones de su pueblo.
- b) Que el fotógrafo afina y afirma su percepción expresando las reacciones del hombre ante una sociedad en crisis, y procura, en consecuencia, realizar un arte de compromiso y no de evasión.

- c) Que el fotógrafo debe afrontar, tarde o temprano, la necesidad de analizar la carga emotiva e ideológica de la obra fotográfica propia y ajena, para comprender y definir los fines, intereses y propósitos que sirve.

Por todo ello, el Consejo Mexicano de Fotografía bajo los auspicios del INBA, convoca fraternalmente a los colegas de América Latina, acordes con estos principios, a hermanar mediante la imagen, las distintas identidades nacionales que permitan congregarse la obra fotográfica más representativa de nuestro continente.

1. PATROCINIO:

El Consejo Mexicano de Fotografía, compuesto por destacados fotógrafos, teóricos y críticos en la materia, ha sumado sus esfuerzos técnicos y organizativos a los del Instituto Nacional de Bellas Artes y de su Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, para realizar simultáneamente el "Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía" y la "Primera Muestra Fotográfica de la Obra Contemporánea de Latinoamérica", que cuenta también con el copatrocinio de diversas instituciones oficiales y privadas.

2. CONDICIONES PARA LOS PARTICIPANTES:

Pertenecer a la comunidad latinoamericana, chicana o puertorriqueña, cualquiera que sea el lugar de su residencia, y ejercer la fotografía como medio creativo de expresión.

3. ENVIO DE OBRAS:

Los participantes deberán enviar, a su propio costo y riesgo, un mínimo de SEIS y un máximo de DIEZ fotografías que formen un conjunto representativo de su obra.

Las fechas límites para la recepción de obras son: Para los fotógrafos dentro del Territorio Mexicano: **Diciembre 14, 1977.**

enviando su obra a: Consejo Mexicano de Fotografía
Museo de Arte Moderno
Bosque de Chapultepec
México 5, D.F.

Para los fotógrafos de otros países: **Enero 31, 1978.**

enviando su obra a: Instituto Nacional de Bellas Artes
c/o al Museo de Arte Moderno
y Consejo Mexicano de Fotografía
Bosque de Chapultepec
México 5, D.F.

Al reverso de la cartulina donde va montada la fotografía, con letra clara, deberá aparecer el nombre del autor; dirección; título de la obra, si lo lleva y la fecha de realización de la fotografía.

4. JURADO Y SELECCION:

El jurado estará compuesto por dos destacados fotógrafos mexicanos; dos críticos de arte relacionados con la fotografía, también mexicanos; un fotógrafo invitado de Latinoamérica; un fotógrafo invitado de los Estados Unidos y el Director del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

El jurado seleccionará, en primera instancia, a los autores más representativos de Latinoamérica de acuerdo con el conjunto de obras de cada autor. Después, de estos autores escogidos, se habrán de seleccionar sus mejores imágenes y las que permitan apreciar claramente su estilo fotográfico. Por último, el jurado seleccionará, de la obra escogida para la exposición, las fotografías necesarias para integrar el libro que se editará con motivo de la exposición.

Las decisiones del jurado serán inapelables.

5. TAMAÑOS Y TECNICAS

Las fotografías deberán enviarse procesadas y mon-

tadas, sin marcos, para su eventual exposición en caso de ser seleccionadas.

Las medidas de las fotografías en blanco y negro así como en color, podrán ser desde un mínimo de: 12.7 cm. x 17.8 cm. (5" x 7") hasta un máximo de 40.6 cm. X 50.7 cm. (16" x 20"), con formato libre dentro de estas medidas. No se podrán recibir transparencias en color.

Las cartulinas blancas donde deberán estar montadas las fotografías, podrán ser únicamente de dos medidas:

40.6 cms. x 50.7 cm. (16" x 20")

50.7 cm. x 61.0 cm. (20" x 40"),

cualquiera que sea el formato de la imagen, estas dos medidas serán las únicas aceptables para la cartulina de montaje.

La técnica que el autor desee emplear, (para blanco y negro así como para color), es totalmente libre.

6. DOCUMENTACION COMPLEMENTARIA:

Los participantes deberán enviar, **junto con su obra**, los siguientes documentos:

- a) Curriculum Vitae,
- b) autorización escrita al Consejo Mexicano de Fotografía, para la eventual publicación de la obra seleccionada por el jurado, en el libro que se publicará, así como en algún folleto y/o publicidad del Coloquio, la Exposición y el libro mismo.
- c) un breve texto —no más de una cuartilla a doble espacio— sobre su propia obra.

El C.M.F. no se responsabiliza por los reclamos o derechos legales de las personas identificables en las obras exhibidas o publicadas.

El C.M.F. se compromete a no utilizar o permitir sea utilizado material alguno para fines de naturaleza comercial que no sean los antes señalados.

7. EXPOSICION:

La Exposición tendrá lugar en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, del 11 de mayo de 1978 al 9 de julio del mismo año. La selección final

de las obras se dará a conocer a principios de marzo de 1978, mediante el envío de un telegrama.

Es intención del C.M.F. difundir este evento extensamente en México, América Latina y el mundo entero. La exposición será, por lo tanto, de naturaleza itinerante; por ello se establece el compromiso de un adecuado tratamiento de las obras, para que, perfectamente protegidas y enmarcadas, puedan viajar a todos aquellos países que se interesen en recibir este trabajo.

8. LIBRO SOBRE LA EXPOSICION:

Como corolario y testimonio de la Primera Exposición Latinoamericana de Fotografía, se publicará un libro (sin fines lucrativos), de gran calidad editorial, de 170 páginas; 144 páginas de duotono y 16 en color.

Estos libros se venderán al público a un precio muy inferior al normal para una obra de este tipo, gracias al ingreso que se derivará de la inclusión de algunos anuncios comerciales muy discretos, que permitirán subsidiar parcialmente la obra.

Los autores cuyas obras queden incluidas en el libro, recibirán un ejemplar en forma gratuita.

Todos los participantes que envíen sus obras, hayan sido éstas seleccionadas o no, se harán acreedores a un descuento de 25 por ciento sobre el precio de venta al público.

Independientemente de la publicación del libro, se editará un pequeño catálogo para el público en general.

9. DONACIONES:

El Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Mexicano de Fotografía A.C., debido al interés de fomentar la actividad fotográfica, el estudio y el análisis de la obra latinoamericana, desean integrar una colección permanente de estos trabajos; es por ello que invitan cordialmente a los participantes a donar sus obras al INBA, si el proyecto responde a sus intereses.

En caso de no desear hacer la donación de sus

obras para los propósitos antes señalados, deberán enviar el importe del costo que representa la devolución de las mismas. Consistirá en un giro bancario en pesos mexicanos, o en U.S. Dls., por la misma cantidad que representó el envío a la Ciudad de México, a nombre del Consejo Mexicano de Fotografía A.C., Apartado Postal 10-670, México 10, D.F. (en carta certificada).

Serán devueltas las obras que no formen parte de la exposición itinerante, (estas últimas serán devueltas al término de su programa de exposiciones) cuando estén debidamente respaldadas por el importe de su devolución o se recojan personalmente.

Los autores dentro del territorio mexicano que deseen retirar sus obras no seleccionadas, y que no deseen donarlas al INBA, deberán pasar a recoger sus trabajos precisamente en el Museo de Arte Moderno, los días 1 y 2 de marzo de 1978 en horas hábiles, (dos únicos días).

Aquellas obras que no fueron recogidas en la fecha antes señalada se considerarán que han sido donadas. Así mismo, aquellas obras que no tuvieron el respaldo correspondiente con el importe de su devolución se considerarán donadas.

Estas obras recibirán el máximo cuidado en su conservación, y en ningún caso podrán ser utilizadas o enajenadas para fines mercantiles sin la previa autorización y participación del autor.

El envío de obras fotográficas no compromete al Instituto Nacional de Bellas Artes y al Consejo Mexicano de Fotografía A.C. a su exhibición o publicación.

El I.N.B.A. y el Consejo Mexicano de Fotografía se reservan el derecho de regresar a su propio costo, aquellas obras cuyas características de calidad no justifiquen su inclusión en la colección permanente.

Cualquier aclaración adicional sobre esta convocatoria, podrá hacerse por escrito al:

Comité Organizador de la Exposición
Consejo Mexicano de Fotografía A.C.
Apartado Postal 10-670
México 10, D.F.

**CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFIA, A.C.
COMITE ORGANIZADOR DEL
COLOQUIO LATINOAMERICANO DE FOTOGRAFIA**

Toda correspondencia dirigirla a:

CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFIA, A.C.

Apartado Postal 10-670
México 10, D.F.

**COLOQUIO
LATINOAMERICANO DE FOTOGRAFIA**

A la
comunidad
fotográfica:

México, D.F. Diciembre de 1977

Atendiendo a diversas solicitudes presentadas al Comité Organizador de la **Primera Muestra de la Obra Fotográfica Contemporánea de Latinoamérica**, se informa lo siguiente:

1. Ante la sugerencia de proyectos fotográficos especiales que rebasen las limitaciones de presentación señaladas en la Convocatoria, se invita a que sean sometidos estos proyectos al "Comité de Selección" para que, en caso de ser aceptados, envíen de inmediato la obra propuesta.

2. El número de obras que se señaló en la Convocatoria, 6 a 10 fotografías, podrá entenderse, como la cantidad de imágenes individuales o su equivalente en número de obras seriadas, considerando cada serie como imagen individual.
3. Por limitaciones inherentes a la organización de este **Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía**, nos vemos imposibilitados de incorporar cualquier obra fotográfica que requiera sistema de proyección alguno.
4. De los fotógrafos fuera de la República Mexicana, se requiere que, simultáneamente con el envío de la obra pero por separado, den aviso telegráfico y/o por correo certificado, especificando la cantidad de obras y sus medidas para efectos de tramitación aduanal.

Para fotógrafos del Territorio Mexicano, se amplía el plazo para la recepción de obras hasta el 31 de enero de 1978.

Cordialmente:

El Comité Organizador
Consejo Mexicano de Fotografía, A.C.
Apartado Postal 10-670
México 10, D.F.

ACTA

Reunido el Comité de Selección de la Primera Muestra de la Obra Fotográfica de Latinoamérica en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, éste finalmente quedó integrado por Jaime Ardila, fotógrafo-artista de Colombia; Fernando Gamboa, Director del Museo de Arte Moderno de la ciudad de México; los fotógrafos mexicanos Nacho López y Pedro Meyer, este último en representación del Consejo Mexicano de Fotografía, y la crítica de arte Raquel Tíbol, también de México. Las obras a seleccionar correspondieron a los envíos hechos por los fotógrafos latinoamericanos en respuesta a la convocatoria del Consejo Mexicano de Fotografía, con motivo del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, a celebrarse del 11 al 19 de mayo de 1978 en la ciudad de México.

La respuesta que generó dicha convocatoria rebasó con largueza todas las previsiones. Se recibieron 3098 fotografías de 355 fotógrafos, de quince países, que son los siguientes: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, E.U.A. (chicanos y puertorriqueños), Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela.

La meta de presentar la fotografía latinoamericana en toda su amplitud geográfica y variedad de conceptos, llevó al Comité de Selección a reducir el número de imágenes por autor a una cantidad menor a la que hubiera deseado, y se cuidó que lo elegido de cada portafolio retuviera el estilo y concepto del fotógrafo. De esta manera se dió cabida a un mayor contingente de autores.

Las obras seleccionadas de cada fotógrafo fueron desde dos hasta un máximo de diez, y por limitaciones materiales, en cuanto a las obras que se podrán

incluir en el libro a editarse, se decidió que solamente los autores con tres o más fotografías seleccionadas tuvieran imágenes publicadas en dicho libro, habiéndose escogido de estas obras aquellas que, a juicio del Comité de Selección, le dieran la mayor coherencia a la publicación.

Las obras recibidas representan variadas manifestaciones de las inquietudes fotográficas que prevalecen en nuestro continente, desde aquellas que muestren valores formales hasta las imágenes de naturaleza periodística, documentaria o humanista cuyos objetivos de explicación o confrontación las llevan a participar en la toma de conciencia respecto de los conflictos sociales, económicos y políticos de nuestros pueblos. El Comité de Selección procuró elegir del caudal de obras recibidas aquellas que, de acuerdo con su criterio y sensibilidad, mejor representaran esta variedad de estilos y corrientes. Las obras recibidas por ellas mismas plasmaron los intereses y tendencias preponderantes.

Durante cinco días, del 25 de febrero al 1o. de marzo, los miembros del Comité, conscientes de la responsabilidad adquirida al aceptar su compromiso de participar en esta tarea de selección, revisaron uno por uno y repetidas veces, todos los portafolios recibidos con el propósito de aplicar imparcialmente su juicio. Las decisiones para seleccionar a los autores no siempre fueron unánimes. Prevalció la votación mayoritaria, y la defensa o rechazo de la obra estuvo a cargo de aquel miembro del Comité que tuviera argumentos de identificación u oposición más precisos con el estilo, contenido y técnica de la obra en cuestión.

A los fotógrafos cuyas obras no se presentan en la

exposición el Comité les expresa su gratitud por haber permitido analizar su trabajo. Las decisiones obtenidas representan los juicios de un núcleo de cinco personas que con la mejor voluntad no pudieron compartir el criterio de sus autores.

Para aquellos cuyos trabajos fueron seleccionados el Comité se permite extender una efusiva felicitación. El éxito relevante de esta muestra es el fruto de la participación de todos los autores, y ellos han permitido al Consejo Mexicano de Fotografía dar a conocer cuales son las expresiones fotográficas en Latinoamérica y quienes son sus productores. El Co-

mité de Selección agradece en todo lo que vale la eficaz ayuda del equipo de trabajo, constituido por fotógrafos, cuya aportación de tiempo voluntario hizo factible la movilización de tantas y tantas obras para su cuidadosa evaluación y análisis y agradece a todos los artistas sus aportaciones para la celebración de este gran y precursor evento de imprevisibles repercusiones en el futuro fotográfico y cultural de toda América Latina.

México, D.F., a 3 de marzo de 1978.

EL COMITE DE SELECCION

Jaime Ardila
JAIME ARDILA

Micho López
MICHÓ LOPEZ

Raquel Tibol
RAQUEL TIBOL

Fernando Gamboa
FERNANDO GAMBOA

Pedro Meyer
PEDRO MEYER

ACTE

Le Comité de Sélection de la Première Exposition d'Oeuvres Photographiques d'Amérique Latine, réuni au Musée d'Art Moderne de la Ville de Mexico, a été finalement formé par Jaime Ardila, artiste photographe colombien; Fernando Gamboa, Directeur du Musée d'Art Moderne de la Ville de Mexico, les photographes mexicains Ignacio López et Pedro Meyer, ce dernier étant le représentant du Conseil Mexicain de Photographie; et la critique d'Art Raquel Tibol, mexicaine également.

Les oeuvres à sélectionner correspondront aux envois réalisés par les photographes latinoaméricains, en réponse à la Convocation du Conseil Mexicain de Photographie, à l'occasion du Premier Colloque Latinoaméricain de Photographie, qui se célébrera du 11 au 19 Mai 1978 dans la Ville de Mexico.

La réponse provoquée par cette Convocation dépassa largement toutes les prévisions: 3098 photos ont été recues, envoyées par 355 photographes des quinze pays suivants: Argentine, Brésil, Chili, Colombie, Cuba, Equateur, U.S.A. (Chicanos et Puertoricains) Guatemala, Mexico, Panama, Paraguay, Pérou, Puerto Rico, Uruguay, et Venezuela.

L'objectif de présenter la photographie latinoaméricaine dans toute son extension géographique et sa variété de concepts a conduit le Comité de Sélection à réduire le nombre d'images par auteur à une quantité moindre qu'il n'aurait désiré, et il a pris soin que la sélection soit réalisée au sein de chaque dossier soit représentative du style et de la vision du photographe. De cette manière, il a été possible de présenter un plus grand nombre d'auteurs.

On a sélectionné entre deux et un maximum de dix oeuvres de chaque photographe, et en fonction des limitations matérielles il a été décidé au sujet des oeuvres qui pourraient être reproduites dans le livre qui va être publié, que seuls les auteurs dont le maximum de trois oeuvres avait été sélectionné auraient des images publiées dans ce livre. Entre ces dernières, les photos qui selon le Comité de sélection donnerait la plus grande cohérence à la publication furent finalement choisies.

Les oeuvres choisies représentent différentes manifestations des préoccupations photographiques, dominantes sur notre continent, depuis celles qui montrent des valeurs formelles jusqu'aux images de nature journalistiques, documentaires ou humanistes, dont les objectifs d'explication ou de confrontation les amènent à participer de la prise de conscience des conflits sociaux, économiques et politiques de nos peuples.

Le Comité de Sélection s'est efforcé de choisir dans l'ensemble des oeuvres reçues, celles qui, en fonction de ses critères et de sa sensibilité, représentent le mieux cette variété de style et de courants.

Les oeuvres reçues par elles-mêmes donneront forme aux intérêts et aux tendances prépondérantes.

Durant cinq jours, les membres du Comité, conscients de la responsabilité qu'ils avaient contractée en acceptant de participer à cette tâche révisèrent une par une et à différentes occasions les dossiers reçus dans le but d'exercer de façon impartiale leur jugement. Les décisions prises pour

POR RAQUEL TIBOL

Estoy seguro de que si don Diego Velázquez volviera a nacer sería fotógrafo.

Diego Rivera

No es casual que en México hayan surgido, en el curso de 1977, dos iniciativas destinadas a repercutir con fuerza conformadora en el quehacer fotográfico. Una de ellas fue incluir a la fotografía en la Primera Bienal Nacional de Gráfica, celebrada ese año, equiparando su importancia a la de cualquier otra de las técnicas de estampación artística. La segunda iniciativa fue la celebración en la capital mexicana de una reunión continental en la que participarían, personalmente o con obra, fotógrafos de los países de la América Latina. A partir de esta concurrencia se podría iniciar una evaluación de los productos fotográficos latinoamericanos y se expresarían las relaciones propias de una familia artística cuya desconexión debe explicarse como consecuencia de aislamientos y nacionalismos forzosamente empequeñecidos. La estrechez del encierro en nuestras fronteras se estaba volviendo insostenible; la amplia respuesta obtenida por la convocatoria al Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía y la exposición paralela demuestra la urgente necesidad de diálogo y de intercambio.

Y no es casual porque, desde las primeras décadas del siglo, la fotografía fue saludada por los militantes del movimiento plástico mexicano contemporáneo como un significado componente de su contemporaneidad. En 1926 Diego Rivera resaltaba la presencia de Edward Weston y Tina Modotti en México en elocuentes términos de igualdad¹:

Hoy nuestra sensibilidad ya no se engaña por la novedad del procedimiento de la cámara y los hombres modernos sentimos claramente la personalidad de cada uno de los autores en diferentes fotografías hechas en iguales condiciones de tiempo y espacio. Sentimos la personalidad del fo-

tógrafo tan claramente como la del pintor, dibujante o grabador. En realidad la cámara y las manipulaciones del gabinete son una técnica, como el óleo, el lápiz o la acuarela, y por encima de todo persiste la expresión de la personalidad humana que se sirve de ella."

Años más tarde, en 1955, para la primera exposición de Héctor García, insiste Rivera en su irrefutable aceptación:

"Hace mucho que se debate la cuestión de si la fotografía es únicamente un documento mecánico-plástico-gráfico o bien una técnica basada en fenómenos físico-químicos, pero que sirve a la expresión de la sensibilidad artística. Se han hecho ya tales obras en toda clase de géneros de fotografía, desde el retrato estático hasta la cinematografía ultra instantánea, que sólo la obstinación, el reaccionarismo o la simple tontería pueden seguir negando su calidad de arte a la fotografía, que posiblemente sea —sobre todo en la cinematografía y el reportaje gráfico— la expresión más viva de la plástica moderna, con tanto derecho a la denominación de obra de arte como la que sea resultado de cualquier otra técnica. Lo que cuenta realmente es la sensibilidad, la imaginación, la inteligencia y la intención humana, más el equilibrio dinámico de la expresión del que se sirve de esas técnicas, que no le dan por sí —sólo por saberse servir de ellas en oficio— la cualidad de artista, sino que ésta proviene de las condiciones enumeradas anteriormente, presentes en la individualidad de quien se expresa, modelada por las circunstancias sociales y políticas dentro de la que se desarrolla la vida."

En 1945, con motivo de la exposición de la obra de Manuel Álvarez Bravo presentada por la Sociedad de Arte Moderno, David Alfaro Siqueiros hizo un penetrante análisis de la profesión fotográfica. Recordaba Siqueiros² que fueron pintores o personas ligadas a las inquietudes técnicas de los pintores, quienes desde la Grecia precristiana concibieron y desarrollaron el procedimiento mecánico de fijación de las imágenes, y que esta búsqueda tomó cuerpo a partir del Renacimiento italiano, para materializarse en el siglo XIX. Enumeraba Siqueiros los servicios prestados por la fotografía a la ciencia y la técnica:

La física en todas sus ramas (la astrofísica de manera particularmente sorprendente), la química, la medicina (a través de la radiografía y otros procedimientos más recientes), la cartografía (la geografía en consecuencia), la pedagogía, el arte y la ciencia militares, etcétera, le deben a la fotografía, más que a ninguna otra de sus herramientas de afirmación científica. La fotografía, como debemos saberlo todos, ha transformado en prueba documental lo que antes sólo fue hipótesis. Más aún, con esa comprobación fundamental la fotografía ha abierto la puerta, mejor que ningún otro instrumento, con más amplitud que ningún otro instrumento, al enorme progreso contemporáneo en todas las vías de la ciencia y de la técnica. La fotografía ha dado a la expresión "comprobación científica" un sentido de realidad indiscutible. La propaganda, la publicidad y el deporte no le deben menos.

Recordaba Siqueiros que fueron los artistas plásticos quienes buscaron la comprobación documental para saber cómo corre un caballo, cómo estalla un objeto, con qué ritmo actúa un hombre; cómo se materializa el llanto, el espanto, la alegría.

Esos artistas plásticos —decía el muralista mexicano— "no pudieron jamás imaginar que el anhelado colaborador documental no sería sólo una débil criatura a la cual el arte de la pintura debía llevar de la mano, sino precisamente a la inversa, ya que se trataría de un instrumento desentrañador de imprevisibles elementos realistas."

Siqueiros se burlaba de los paisajistas y retratistas académicos que recurrían a la fotografía como a un truco pueril, pues según él fue la fotografía, arte autónomo, la que modernizó a la pintura al conectarla con las nuevas inquietudes del movimiento y de las acciones físicas y psicológicas. A los prejuicios de quienes restringían el valor del fruto estético fotográfico porque se lograba por medio de una máquina, Siqueiros respondía: "Sólo con máquinas puede crearse gráfica y plásticamente. Máquinas son todas las herramientas de producción plástica, inclusive las más remotamente primitivas", y subrayaba que por su condición de arte multirreproductible y debido a su entrega pública y democrática, la fotografía corresponde al mundo de hoy y al mundo del porvenir.

Ahora, cuando por primera vez los fotógrafos de América Latina se reúnen con su identidad y su diversidad, tomando como sede a México, se antoja recordar que fue aquí —pronto hará cincuenta años— donde Tina Modotti ("hermana", como la llamó Pablo Neruda) escribió su único manifiesto fotográfico. Lo hizo con motivo de una exposición de su obra mexicana presentada del 3 al 14 de diciembre de 1929 en la Biblioteca Nacional de la Universidad Autónoma de México. Decía esta italiana internacionalista y universal:

Siempre que se emplean las palabras Arte o artista con relación a mi trabajo fotográfico, recibo una impresión desagradable debida seguramente al mal uso y abuso que se hace de ellas. Me considero una fo-

tógrafa y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que yo precisamente trato de producir no arte sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los efectos artísticos o la imitación de otros modos de expresión gráfica, de lo cual resulta un producto híbrido que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: **la calidad fotográfica.**

Mucho se ha discutido en estos últimos años sobre si la fotografía puede o no ser una obra de arte comparable con las demás creaciones plásticas. Naturalmente las opiniones varían entre unos que así aceptan la fotografía como un medio de expresión igual a cualquier otro, y los otros, los miopes, que siguen mirando a este siglo XX con los ojos del siglo XVIII, y que por lo tanto son incapaces de aceptar las manifestaciones de nuestra civilización mecánica. Pero para nosotros, los que empleamos la cámara como una herramienta, o como el pintor emplea su pincel, no importan las opiniones adversas; tenemos la aprobación de las personas que reconocen el mérito de la fotografía en sus múltiples funciones, y la aceptan como el medio más elocuente y directo de fijar o registrar la época presente. Tampoco importa saber si la fotografía es o no un arte; lo que sí importa es distinguir entre buena y mala fotografía. Y por buena debe entenderse aquella que acepta todas las limitaciones inherentes a la técnica fotográfica y aprovecha todas las posibilidades y características que el medio ofrece; mientras que por mala fotografía se debe entender aquella que está hecha, se podría decir,

con una especie de complejo de inferioridad, no apreciando lo que la fotografía tiene de suyo, de propio, y en cambio recurriendo a toda clase de imitaciones; dando estas obras la impresión de que el que las hace tiene casi vergüenza de hacer fotografías y trata de esconder todo lo que hay de fotográfico en su obra; sobreponiéndose trucos y falsificaciones que sólo pueden agradar a los que tienen un gusto pervertido.

La fotografía, por el hecho mismo de que sólo puede ser producida en el presente y basándose en lo que se tiene objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones; de ahí su valor documental, y si a esto se añade sensibilidad y comprensión del asunto, y sobre todo una clara orientación del lugar que debe tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la revolución social a la cual todos debemos contribuir.

Seguramente no todos los fotógrafos activos hoy en América Latina suscribirían este manifiesto de Tina Modotti, porque son muchas las tendencias estéticas y diversas las posiciones estéticas; pero el hecho de que un buen número de ellos podría hacerlo nos lleva a suponer como preponderante la obra fotográfica con valoración o elocuencia crítica que contribuye a expresar el ser latinoamericano, despreciando el remedo de realizaciones consagradas en otras latitudes, de las cuales mucho se debe y se puede aprender, pero teniendo como premisa el desprecio al mimetismo.

Esta exposición —lo sabemos— es una puesta en circulación de porciones muy apreciables

del genuino hacer fotográfico en nuestros países, que se impone con una presencia de madurez mucho mayor que las apreciaciones críticas que hasta ahora se han hecho sobre su conjunto. Entrañables semejanzas, contrastes sorprendentes, diferencias históricas emergen de esta primera acción concreta que nos permite detectar algo de lo que tienen en común los fotógrafos latinoamericanos: rechazo a la sociedad alienante e injusta; denuncia de la explotación, la marginación, la colonización; ruptura con modelos estéticos convencionales; impulsos de reafirmación que recogen en lo concreto inagotables canchales de creatividad; lectura conciente de las peculiaridades geográficas y étnicas para otorgarles en la imagen niveles de significación; inicio de nuevas interrelaciones, nuevos órdenes para conquistar mayor amplitud y complejidad; desprecio por las descripciones superficiales que no aspiran a revelar las relaciones entre el hombre y su espacio social y natural; trabajo limpio que demuestre capacidad de ver y sentir; abstención de subterfugios técnicos puestos a disposición del fotógrafo por la industria consumista; negación de la técnica sofisticada o perfecta como finalidad, con detrimento de lo creativo y lo imaginativo; voluntad de transmitir hechos de la realidad cotidiana que muchos pretenden ignorar y que otros ocultan y deforman por considerarla hiriente o molesta; interpretar el trasfondo porque se tiene algo que decir; repugnancia a saquear, con placas insulsas que no comunican ideas, una realidad que se debate entre violencias y esperanzas; aceptar que no es la cámara la que miente sino el fotógrafo cuando ejerce su derecho e explorar en lo simbólico; evitar manipulaciones y respetar al sujeto; servir al espectador sin apropiarse de él.

Enunciados como éstos constituyen quizás la plataforma común del fotógrafo latinoamericano, atareado con frecuencia en asuntos nacionales, pues se ha dado por aludido en las presiones económicas, políticas y militares que ocurren en el proceso de la dependencia del imperialismo y de la ex-

plotación oligárquica en que vive la gran mayoría de los países latinoamericanos.

Sabemos que en América Latina, como en todo el mundo, la fotografía ha penetrado lo suficiente como para influir en el pensar y en los sentimientos de la gente. Si grande ha sido su influencia en más de un siglo, lo será más aún en el futuro, pues cada vez es mayor la compenetración de un número creciente de fotógrafos con las inquietudes y problemas de sus pueblos. La calidad y la originalidad de buena parte de esta producción le permitirá cumplir con plenitud las funciones de comunicación y participación.

RAQUEL TIBOL

México, D. F., mayo de 1978

¹ "Mexican Folkways" No. 6, april-may., 1926.

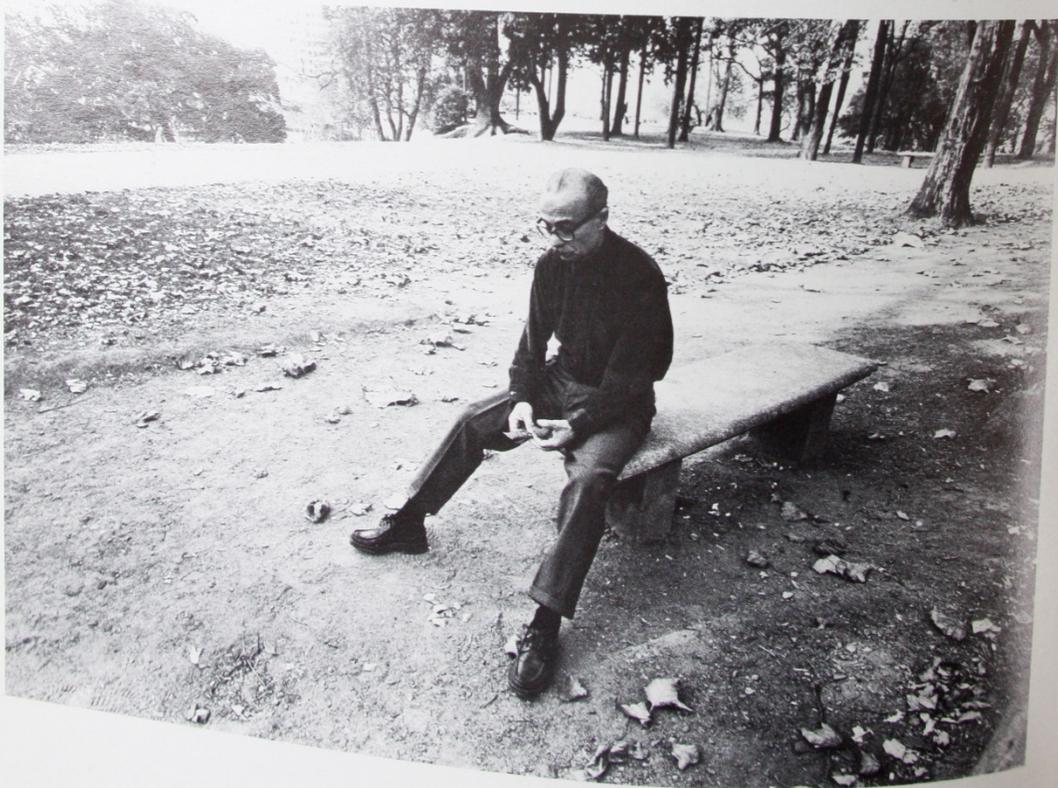
² "La función de la fotografía" revista Hoy, núm. 441, 4 de agosto de 1945.

**HECHO EN
LATINOAMERICA**



Sara Facio, Argentina.
Aproximación a la vida.

Sara Facio, Argentina.
Sábado en el Parque Lezama.



Entrevista realizada de manera virtual a la artista Zina Katz, con la presente investigación como pretexto fundamental, durante el mes de Febrero del año 2015.

-¿Qué aspectos te parecen fundamentales en la elección del bordado como técnica y del hilo como material y de qué modo operan las tradiciones en torno a los usos de esas técnicas y materiales?

En mi caso personal, en mi familia mis abuelos, por ambos lados, tuvieron fábrica textil. Una de mis abuelas era bordadora y muy hábil con cualquier trama (aunque no fue con ella que tuve más contacto pero admiraba su capacidad de tejer con agujas circulares durante las reuniones familiares), y la otra abuela, Zina (de quien conservo su nombre, perdido por ella cuando emigró), hizo fortuna con SU fábrica. Mi padre trabajaba para ella. Tengo el textil en la sangre, como material y como camino hacia el poder.

Además, el bordado, con sus dos lados equivalentes (aunque socialmente es claro que no lo son) atesora y con el mismo peso, *ni más ni menos*, en su anverso, como *la mejor metáfora sobre la vida*, los devaneos, las dudas, las conexiones, las idas y vueltas, los finales que se retoman, los errores. Su estructura. Aquí es dónde el paralelo con el hombre y la sociedad funciona perfectamente: lo que mostramos y más lo que es. Ni la foto tiene esa capacidad. Esa capacidad es su tesoro.

Después también entran otras consideraciones como el Tiempo que lleva hacerlo en contraposición a la inmediatez características de esta época. Una paciencia, al oficio, aunque no en mi caso porque soy una pésima bordadora.

-¿Cuál es el lugar que ocupa la división disciplinar al momento de pensar y producir tus obras? ¿Cuál sería un posible rol de la fotografía en tu producción en general?

La fotografía fue el disparador de la obra. El primer bordado fue una foto familiar ¡Me gustaba mi vestido en la foto!

Mi primera intención fue mostrar el lado prolijo ¡pero el revés tenía mucha más información, entraba parte de nuestra psicología o algo así! Decía aún más que la

fotografía .Me pareció que había encontrado un lenguaje perfecto para decir. Después vinieron otras obras: relaciones familiares, personales y crítica social.

- *¿Cómo pensás el desborde y en relación con eso, lo monstruoso en tu obra?*

El bordado sobre tela con hilo tiene una riqueza que ninguna otra técnica, como la pictórica o el dibujo de dónde vengo: tiene su reverso. El Reverso es tan parte del textil (de la obra) como el anverso pero carga con “todo lo malo”, monstruoso (feo), desacrable, vergonzoso. Es la estructura del bordado, sin este lado, lo admirable, no existiría. No importa cómo sea el derecho, el revés es siempre peor. En el bordado “bien hecho”, en los que tradicionalmente son considerados BORDADOS, se oculta, se disimulan las trazas del trabajo que quedan de ese lado. Si, usándolo como medio de expresión, le sumamos *hilos sueltos* o *marañas de hilos*, (inexistentes en el bordado tradicional) y el soporte es un mantel o una servilleta vamos adhiriendo significados.

-*En Alimento simbólico, las noticias y fotografías como fuente documental son parte de la construcción de la metáfora, ahora bien, en la serie La Matanza, ¿existen fotografías como disparadoras de las composiciones de las figuras humanas? ¿Las figuras apelan al anonimato, a la identificación universal e intercambiable o son personajes precisos?*

Los bordados de La Matanza son el resultado de una serie de canjes hechos con el público el día de "La Matanza Fashion & Art". Todo comenzó en 2006 cuando en “Alvear Fashion & Art”, evento realizado en la Avenida Alvear, Raúl Castels “retó” a Bony Bullrich, su organizador, frente a las cámaras, a hacer lo mismo en el barrio de La Matanza .

Cuando fuí convocada al evento decidí llevar dibujos que entregaría a cambio de una foto con quienes los llevaran, y ocurrió esto:

Los primeros en acercarse fueron los niños por curiosidad seguidos por sus padres. Canjeábamos...funcionaba. Cuando se juntó gente alrededor del lugar por las características de la obra, se acercaron los que hacían política y un segundo después, los medios. El mecanismo fue evidente.

Bordé a quienes estábamos en esas fotografías en más de 40 cajas de cartón que contenían, originalmente, productos de venta masiva: limpieza, alimentos, etc.

para luego mostrarlas con el nombre “Mercancía” en el Centro Cultural Recoleta en 2007:

Patito- Módulos de 61x38cm y 31x38 cm Bordado sobre cartón

Mercancía- Cajas bordadas apiladas.

-¿Qué piezas integraron la exposición Para mostrar que tengo amigos? ¿Cuál fue el criterio de selección de las noticias que formaron parte de la pieza homónima? Y ¿Cómo te interesa trabajar con el cuerpo (de los personajes bordados, de los espectadores, etc.) en sus posibilidades de presencia y ausencia?

En la exposición del 2011 en la galería de Carla Rey , “Para mostrar que tengo amigos”, título creado por Roger Colom, después de una charla sobre invitaciones a comer a casa (fue quien escribió el texto de la exposición que ploteé en la pared) la pieza central fue la performance homónima (que grabaron Leonello Zambon y Azucena Losana) y que consistió en invitar a comer a un grupo de personas vinculadas al ambiente cultural sobre un mantel bordado por mí con textos e imágenes elegidos de revistas de interés general como Caras, Gente y Hola dejando el registro de su indiferencia ante los contenidos perversos o vacíos de éstos artículos (por ejemplo: El perro de una estrella come lomo de un plato en una fiesta divertida; imagen de primer plano de una jovencita luciendo un culotte que abierta de piernas dice “acatar los antiguos códigos”; una estrella de teatro elegida flamante representante por el pueblo declara “no entender nada” de política a su vuelta de un viaje de placer por el Caribe; Maradona es premiado como Deportista Ejemplar, entre otros). Es metáfora sobre la indiferencia general ante la mala, distorsionada y perversa información de muchísimos medios.

Acompañaban ésta mesa otras obras de tipo crítico de psicología personal: Libros de artista, algunas obras de la serie La Matanza, de crítica social y de la serie El revés de la trama:

Tener más hijos, 100x80 cm.

Sic itud ad astra, 87x150 cm.

Belleza y Felicidad, 150x97 cm.

Navegando a Punta, 92x111 cm.

-¿Qué referentes históricos encontrás en tus producciones? ¿Además de tu país de origen, qué aspectos de tu obra creés que permiten inscribirla dentro del Arte Latinoamericano?

Respecto a los referentes históricos te diría que Berni con sus obras de crítica social y León Ferrari, en un sentido similar

Respecto del arte Latinoamericano hay aspectos de mi obra comunes a la problemática Latinoamericana como la inclusión-exclusión social y las marcadas diferencias sociales o la manipulación del hombre por el sistema, manipulación que existe en todo el mundo pero no de forma tan evidente como en Latinoamérica.

CAMPOS DE REALIDAD (parte II y III) 2014.

Ananké Asseff

(Recuperado de <https://www.anankeasseff.com/copia-de-campos-de-realidad-iii>)

Las imágenes, con su condición bifronte y su Poder expresivo, ponen luminosamente ante los sentidos realidades y acontecimientos profundos que pasan a menudo inadvertidos a las gentes.

Alfonso López Quintás.

Me encuentro en una intensa reflexión sobre la fotografía. Entre los Diferentes aspectos que estoy investigando, está la intención de poner en relevancia (por negación) la escena, mediante su ocultamiento.

Trabajo con la acción de manipular la fotografía doblando, plegando el papel fotográfico en función de cada imagen con formas simples y geométricas.

Tomo a la fotografía y su concepción primaria indicial, y oculto esa información "principal", motivo de la misma.

El cuestionamiento de la objetividad documental asume una deconstrucción de la supuesta "inocencia" de la imagen, en el sentido de que ésta siempre comporta una complicidad ética De la mirada.

Tapar la evidencia. Sabemos que la imagen está allí detrás, intacta. Cubrir es ocultar, es impedir que otro siga el rastro del que estuvo, de lo que ha sucedido.

Más allá de la belleza primera de la imagen, que une lo sublime del paisaje a la tradición perfeccionista de la pintura abstracta, se filtra una breve pero sustancial dislocación entre aquello que ha sido ocultado y que a su vez invita a ser espiado o sospechado.

El suceso y el paisaje natural como un espacio de síntesis.

Trabajo con imágenes de sucesos específicos en entornos naturales. Me interesa la relación entre esos sucesos, el escenario en el que suceden y el diálogo que se establece con la noción de paisaje (imaginario) así como su abordaje histórico-

artístico. El paisaje natural me permite generar una síntesis como espacio de representación.

Existe una lectura político-social. *La manera en la que se oculta la realidad tiene que ver con la modalidad de quien lo hace.*

Este proyecto deviene de una etapa inicial y anterior, donde la escena de la fotografía está tapada por un plano de pintura gris neutro (referencia de la fotografía) aplicada sobre el acrílico que enmarca la fotografía. Entre el acrílico y la fotografía (en el enmarcado) hay un espacio suficiente para ver-sospechar que la imagen está completa, pero no podemos visualizarla de manera completa. En esa primera etapa, aparece claramente mi interés en el diálogo entre lo abstracto y figurativo, incluyendo la relación entre pintura y fotografía. Ver "Campos de Realidad I".

Doblar, plegar es una acción calculada en base a una imagen existente. Se trata de investigar la relación específica entre la imago original (de qué imagen se trata), el gesto aplicado y su espacio de presentación.

Se generan "realidades" donde hay franjas de información que no vemos. Este "gesto" De alguna manera pone en evidencia este hecho y cómo el imaginario del espectador tiende a completar esa franja oculta, completando el sentido de esa "realidad" con lo que proyecta desde su subjetividad.

GACETILLA DE PRENSA de la exposición *Soberbia*, de Ananké Asseff.

Soberbia | Ananké Asseff

Curaduría Jorge Villacorta

Rolf Art | Buenos Aires, Argentina | 24.06.16 - 30.08.16



De la serie | From the series *Soberbia*

S/T #2

Año | Year 2016

Políptico | Polyptych

Fotografía analógica | Analogic photograph

Impresión Giclée sobre papel Hahnemuhle Photo Rag 308 y vidrio artesanal

Giclee print on Hahnemuhle Photo Rag 308 paper and handmade glass

37 x 29 cm cada una | 14,5 x 11,4 in. each one

Edición | Edition 5 + A/P

La galería ROLF ART tiene el gusto de presentar la exhibición individual de la artista argentina Ananké Asseff titulada *Soberbia* con la curaduría del crítico peruano Jorge Villacorta. La inauguración tendrá lugar el día viernes 24 de junio a partir de las 7pm. en Posadas 1583, PB "A", Buenos Aires, Argentina. La muestra, de entrada libre y gratuita, podrá visitarse de lunes a viernes de 11 a 20h hasta el 30 de Agosto del 2016.

Soberbia es el último e inédito proyecto de Ananké Asseff, resultado de una profunda búsqueda que desde 2004 la ha llevado a indagar - a través de la obra *Campos de realidad (Parte I) 2004-2013*, *Campos de realidad (Parte II) 2014* y *Campos de realidad (Parte III) 2015 - sobre la dificultad de ver, lo que no queremos mirar*. La exposición sitio específico reúne piezas que, partiendo de la fotografía directa y analógica, se desdoblán en diferentes soportes y en diversas prácticas de manipulación de la imagen, proponiendo un más allá de lo fotográfico. Imágenes ocluidas, plegadas, dobladas, en su mismo soporte o por encima de ellas. Video e instalación apremian un intento de transgresión de imágenes envanecidas de sí mismas.

Para mayor información contactar a

Federico Curutchet

(+5411) 4804.4318

press@rolfart.com.ar

www.rolfart.com.ar

"Soberbia"

Ananké Asseff

24.06.2016 | 30.08.2016

Posadas 1583, 1"A" | C1112ADA

Buenos Aires, Argentina

Soberbia

sobre la dificultad de ver

lo que no queremos mirar.

Las obras que componen esta exposición están envanecidas de sí mismas. Nos exigen un esfuerzo para percibir las, contemplar las, observar las, descubrir las, reconocer las, visualizar las, examinar las, leer las, mirar las y comprender las. Sus connotaciones son multilaterales infinitos de una vez.

Su visión incluye algo más que el hecho físico de ver o de que se nos muestre algo. Son parte integrante de un proceso de comunicación, de un pensamiento en imágenes, de una expresión subjetiva, de una posición (política).

No obstante sus pretendidas facturas simples en planos grises, las obras que componen esta serie guardan un universo analógico detrás, el propio medio de expresión de la artista, para conceptualizar desde el pensamiento inductivo al deductivo la experiencia de mucho dolor reconocido.

Son imágenes ocluidas, plegadas, dobladas en su mismo soporte o por encima de ellas que, a través de diferentes operaciones estéticas, turban nuestra mirada dejándonos ver solo una supuesta búsqueda de abstracción acompañada de la acción de despojo que apremian un intento de transgresión de los límites impuestos: la valoración de transformar la experiencia en reflexión, la valoración de un plano, de uno mismo, por encima de los demás.

Cuánto vemos da la clave de la complejidad de carácter y contenido de la inteligencia visual propuesta por Asseff. Esa complejidad se refleja en el silencio, soberbio silencio, distante y frío presentes entre y dentro de las obras, que empleado en numerosas maneras, indaga la naturaleza de la experiencia visual mediante exploraciones, análisis y definiciones que desarrollan al límite la dialéctica de la visión o no visión, potenciando al máximo la capacidad de creadores y receptores de mensajes visuales.

Rolf Art, localizada en Buenos Aires desde el 2009 y fundada por Florencia Giordana Braun, se especializa en artes visuales contemporáneas de América Latina. La galería se concentra en obras que exploran la fotografía y sus límites. La selección de artistas atiende a la búsqueda en el arte contemporáneo de la unión indisoluble entre densidad crítica y valor estético, la unión (siempre en tensión) entre las estrategias formales y la profundidad conceptual. El perfil curatorial de la galería interpela la representación de la imagen de lo político en los límites de la fotografía, considerando el contexto social y económico de la producción artística como un factor determinante para la interpretación del arte.

Estamos comprometidos con un selecto grupo de artistas contemporáneos Latinoamericanos consagrados y gestionamos su posicionamiento a nivel nacional e internacional. Sostenemos la producción y promoción de sus obras, proyectos y publicaciones tanto editoriales como audiovisuales.

La misión de la galería es contribuir a la producción y apreciación del arte contemporáneo y empujar los límites de las artes visuales.

exhibitions

Posadas 1583 - PB A | C1112ADA

Buenos Aires | Argentina

24.06.16 - 30.08.16

Rolf Art, Buenos Aires

Soberbia | Ananké Asseff

Curaduría Jorge Villacorta

ROLF Posadas 1583 PB "A". Recoleta. Buenos Aires. Argentina | T 54.11.4808.4318 | M info@rolfart.com.ar | W www.rolfart.com.ar

BIBLIO

GRAFÍA

Y

FUENTES

-Alonso, R. (ed). (2008). *No sabe/no contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina*. Buenos Aires: Arte x arte.

Alonso, R. *El espacio expandido*. Recuperado de http://www.untref.edu.ar/cibertronic/tecnologias/nota2/rodrigo_alonso-el_espacio_expandido.pdf

-Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós comunicación.

-Asseff, A. (2014). Campos de realidad (Parte II y III). Recuperado de https://docs.wixstatic.com/ugd/186b42_863ec631e18c46f49dedfa0e9b62831a.pdf

-Bachelard, G. (1991). *La poética del espacio*. México: FCE.

-Bajac, Q. (2015). *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona, España: Blume.

-Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.

-Barthes, R. (2005). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós.

-Bauret, G. (1999). *De la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.

-Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Ediciones RIALP, S.A.

-Bedoya, R; León Frías, I. (2011). *Ojos bien abiertos. El lenguaje de las imágenes en movimiento*. Lima: Universidad de Lima. Fondo editorial.

-Belinche, D. y Ciafardo, M. (2015). El espacio y el arte. *Metal*, 1 (4), 32-53.

-Benjamin, W. (1989). *Pequeña historia de la fotografía en Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

-Berger, J. (2008). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Berger, J. (2013). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Berger, j. (2015). *Para entender la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Buchloh, B. (2007). «Entrevista a Gabriel Orozco, artista». Otra Parte. Revista de letras y artes, N° 12, disponible en:
<http://revistaotraparte.com/n%C2%BA-12-primavera-2007/conversaci%C3%B3n-con-gabriel-orozco-en-los-%C3%A1ngeles>
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Cauquelin, A. (2012). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Charpenel, P. (19 de marzo de 2016). La “fotografía expandida”, un foco de Arte Ba. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/1881224-la-fotografia-expandida-un-foco-de-arte-ba>
- Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. México D. F.: Serieve.
- Chevrier, J. F. (2007). *La Fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ciafardo, M. (2016). Las imágenes visuales latinoamericanas. El derecho a la contemporaneidad. *Octante*. 1 (3), 23-33.
- Cifuentes, A. (2015). *ENTRE-CIUDADES/FOTO-diversidades*. Recuperado de <http://entre-ciudades.blogspot.com/>
- Cifuentes, A. (2018). Fotografía actual. Expansiones, asincronías y promiscuidades. *Metal*, 4 (4), 97-105.
- Concha, J. P. (2011). *La desmaterialización fotográfica*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Damisch, H. (2008). *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*. Buenos Aires: La Marca editora.

- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2002). *Repetición y diferencia*. Buenos Aires: Amorrortu.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México, D. F.: Universidad Iberoamericana.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Serieve.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Durand, R. (2012). *La experiencia fotográfica*. Oaxaca: Serieve.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D. F.: Trillas.
- Fontcuberta, J. (2013). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (ed.). (2004). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2015). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (6 de noviembre de 2012). *Reseña – La naturaleza de la fotografía – Joan Fontcuberta* [Entrada de blog]. Recuperado de <http://almenoshacemosfotos.blogspot.com/2012/11/resena-la-naturaleza-de-la-fotografia.html>
- Fontcuberta, J. (11 de mayo de 2011). Por un manifiesto posfotográfico. *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>
- González, V. (2011). *Fotografía en la Argentina. 1840-2010*. Buenos Aires: Arte x Arte.
- González, V. (2 de julio de 2006). A la altura de lo fotografiado. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/3094-495-2006-07-02.html>

- González Flores, Laura (2009). *Una perspectiva global de la fotografía en Latinoamérica en el siglo XIX*, ponencia presentada en 53° Congreso Internacional de Americanistas.
- Gubern, R. (1994). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Heinich, N. (2003). *La sociología del arte*. Buenos Aires: Ediciones nueva Visión.
- Jiménez, J.; Castro, F. (1999). *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid: Tecnos.
- Jiménez, J. (2002) *Pensar el espacio*, recuperado de <http://www.inmaterial.com/jjimenez/pensarE.htm>
- Joly, M. (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Joly, M. (2009). *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires: La Marca.
- Joly, M. (2003). *La interpretación de la imagen: entre memoria, estereotipo y seducción*. Barcelona: Paidós.
- Katzenstein, I. (2003). Liliana Porter. Fotografía y ficción. En *Liliana Porter. Fotografía y ficción* (pp. 18-37). Argentina: Centro Cultural Recoleta y Malba-Colección Constantini.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lemagny, J. C. (2008). *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires: La Marca.
- Malvido, A. (3 de octubre de 1982). La fotografía interpreta o deforma la realidad: Suter. *Uno más uno*, p.23.
- Merewether, C. (2003). Liliana Porter: el romance y las ruinas del modernismo. En *Liliana Porter. Fotografía y ficción* (pp.149-157). Argentina: Centro Cultural Recoleta y Malba-Colección Constantini.

- Mitchell, W. J. T. (1992). *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*. The MIT. Press.
- Neyra, J. L. (2013). Breve crónica del Consejo Mexicano de Fotografía. *Revista Luna Córnea*. N° 34, 12-28.
- Norbachs, J y Ghomes Zanetti, R. *Arte e fotografia: um estudo sobre fotografia expandida e o caráter inovador da fotografia comercial contemporânea*. Extraído de <https://fasul.edu.br/publicacoes-online/app/webroot/files/trabalhos/20161129-222414.pdf>
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (2008). *Presentación*. En Escobar, T. (2014). *El mito del arte y el mito del pueblo*. Buenos Aires: Ariel.
- Ritchin, F. (2010). *Después de la fotografía*. Oaxaca: Serieve.
- Rosset, C. (2008). *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid: Abada.
- Rosset, C. (2004). *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*. París, Francia: Editions de Minuit.
- Russo, E. (2003) *Diccionario del Cine*. Recuperado de http://www.unpa.edu.ar/sites/default/files/descargas/Administracion_y_Apoyo/4.%20Materiales/2016/T223/Diccionario%20de%20Cine.pdf
- Schaeffer, J. M. (1990). *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra.
- Schaeffer, J. M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.
- Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.
- Soulages, F. (2015). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca editora.

- Sorlin, P. (2004). *El "siglo" de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La marca editora.
- Suter Latour, G. (2010). *Análisis teórico-práctico del vacío y del silencio en la producción artística contemporánea*. (Tesis de doctorado). Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.
- Valtorta, R. (1999). El reverso de las imágenes. Azar y control en fotografía. *Papel Alpha. Cuadernos de fotografía n°4*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Varios. (2013). Revista *Luna Córnea* números 33 y 34. Viajes al centro de la imagen I y II. México, D. F.: Centro de la imagen.
- Varios. (2003). *Liliana Porter. Fotografía y ficción*. Argentina: Centro Cultural Recoleta y Malba-Colección Constantini.
- Vásquez Rocca, A. (2016). *Derrida: deconstrucción, différance y diseminación. Una historia de parásitos, huellas y espectros*. Revista *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* (1), pp. 289-301. Madrid: Universidad Complutense.
- Youngblood, G. (2012). *Cine expandido*. Buenos Aires: Eduntref.
- Zátonyi, M. (2001). *Juglares y trovadores: derivas estéticas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Zea, L. (1965). *El pensamiento latinoamericano*. México: Portamarca.
- Zea, L. (2001). *Conciencia y posibilidad del mexicano. El Occidente y la conciencia de México y Dos ensayos sobre México y lo Mexicano*. México: Porrúa.
- Zúñiga, R. (2013). *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile: Metales pesados.

FUENTES

Páginas web de los artistas

Alberto Goldenstein: <http://www.albertogoldenstein.com/>

María Antolini: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/6183/antolini-maria>

La 7: <http://7jardinesmisticos.tumblr.com/post/53136660838/sin-t%C3%ADtulo-on-flickr>

Esteban Pastorino:

<http://www.estebanpastorinodiaz.com/estebanpastorinodiazgaleria.html>

Zina Katz: <http://www.zinakatz.com/>

Ananké Asseff: <https://www.anankeasseff.com/>

Liliana Porter: <http://lilianaporter.com/>

Jorge Macchi: <http://www.jorgemacchi.com/>

Otros sitios consultados

Artishock. (2018). *ÓSCAR MUÑOZ GANA PRESTIGIOSO PREMIO HASSELBLAD 2018*. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2018/03/08/oscar-munoz-premio-hasselblad-2018/>

LASELECT (2012). *Fotografías de Esteban Pastorino Díaz*. Recuperado de

<http://www.laselecta.org/2012/11/fotografias-de-esteban-pastorino-diaz/>

Consultada el 25/11/2018

<http://www.rae.es/>