

FOTOGRAFÍA Y PRÁCTICA PERFORMATIVA

REFLEXIONES SOBRE APNEA Y MOISÉS

PHOTOGRAPHY AND PERFORMATIVE PRACTICE Reflections about *Apnea* and *Moisés*

ESTEFANÍA SANTIAGO

estefaniasantiago.fotografia@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Abstract

Focusing on the work of two Argentinian photographers —*Apnea* (2014-2015), by Cecilia Lutufyan, and *Moisés* (2014-2015), by Mariela Sancari— this work reflects on the place that the performative practice occupies in the language of photography. In both conceptual quests, the death, which makes an absence visible, is questioned and, through the participation of other factors foreign to the project a performed situation is constructed. This situation is the central theme of the representation process that questions the photography as document of what is real.

Keywords

Photography; performative practice; document; representation

Resumen

A partir de los trabajos de dos fotógrafas argentinas —*Apnea* (2014-2015), de Cecilia Lutufyan, y *Moisés* (2014-2015), de Mariela Sancari— en el presente ensayo se reflexiona sobre el lugar que ocupa la práctica performativa en el lenguaje fotográfico. En ambas búsquedas conceptuales se indaga acerca de la muerte, que visibiliza una ausencia, y que a través de la participación de otros agentes externos al proyecto, recurre a la construcción de una situación de manera performada como eje central del proceso de representación que cuestiona la fotografía como documento de lo real.

Palabras clave

Fotografía; práctica performativa; documento; representación

«Toda imagen visual es un objeto histórico que devela y produce sentidos dentro de un universo social porque es constituida y, a la vez, constituye.»

María del Negro (2009)

Este ensayo parte de reflexiones que me han surgido en torno a dos trabajos que admiro y que, como fotógrafa y artista audiovisual, me han inspirado tanto en mi hacer como en la inquietud por indagar teóricamente y por escribir sobre ellos, ya que considero que son un aporte al pensamiento crítico y proponen una interesante forma de creación en el campo fotográfico. Dichos trabajos son las series fotográficas *Apnea* (2014-2015), de Cecilia Lutufyan, y *Moisés* (2014-2015), de Mariela Sancari.

Principalmente, me interesa el modo en que cada una de estas series, con sus respectivas diferencias, ha desarrollado la práctica performativa como estrategia para la representación a partir de recurrir a la participación de personas ajenas al proyecto y de interpelar a la fotografía como *documento de lo real*, es decir, como evidencia, produciendo un nuevo universo de significados y transgrediendo los límites del acto fotográfico.

Pero ¿por qué hablar de práctica performativa en ambos casos y no de escenificación? En fotografía, los géneros (documental, conceptual, artístico) coexisten en un mismo tiempo, más allá de los distintos supuestos que la acercan o la alejan de los términos de realidad y ficción. La escenificación como estrategia de representación ha existido desde los comienzos de la fotografía y es un procedimiento que permitió la expansión a nuevas experimentaciones, entre ellas, la performatividad o la práctica performativa y, de esta manera, potenció su evolución dentro de las artes.

En este sentido, es interesante la anécdota de Hippolyte Bayard. En 1839, un año después de que Louis Daguerre publicara su invento *daguerrotipo* como resultado del perfeccionamiento del procedimiento fotográfico empleado por Nicephore Niépce, Bayard realizó lo que se considera el primer autorretrato hecho mediante una cámara fotográfica. Su fotografía, titulada *Le Noyé (el ahogado)*, fue creada como represalia al gobierno francés que había elegido apoyar económicamente las experimentaciones de Daguerre y no las suyas. Allí lo vemos fingiendo su muerte, para la cual se tomó una foto y dejó una copia de la imagen, en cuyo reverso había un texto en tercera persona que expresaba su descontento y su posterior suicidio, una evidencia falsa.

Juan Albarran Diego (2012) describe a esta fotografía como «el primer relato-ficción fotográfico» en el que se produce una «[...] escenificación que pone de manifiesto la mendacidad del medio, así como su dependencia de otros

lenguajes y contextos a la hora de generar significados» (p. 22). En sus investigaciones acerca de la artísticidad de la fotografía, el autor también plantea que la misma «no radica en el respeto a sus condiciones técnicas, sino en un trabajo, que en lo formal transgrede los límites de lo fotográfico (manipulación, escenificación, hibridación [...])» (Albarran, 2012, p. 35).

Estas reflexiones son interesantes porque, en cuanto a su desarrollo dentro del campo de las artes, la fotografía siempre ha sido una técnica desestimada y le llevó mucho tiempo ser incorporada por las galerías, los museos y los medios de comunicación, no solo por la falta de un original y su consiguiente ausencia de aura (Benjamin, 2003), sino porque tenía esa cuota que la anclaba a la realidad, como una herramienta para mostrar, contar y documentar la verdad. No hace mucho tiempo, Henri Cartier-Bresson, en su libro *El instante decisivo* (2014), consideraba que la fotografía era la única que fijaba el instante preciso y con esto se refería a que fijaba esa realidad que va a desaparecer, sin manipularla, al captar el hecho verdadero.

Sin embargo, desde sus orígenes podemos observar que la fotografía ha acudido a la ficción para reivindicar su artísticidad, por lo que las construcciones de sentido que se dan en la fotografía actual son el resultado de un largo proceso, aún en transformación, que ha estado atravesado por el quiebre de la modernidad y por el paso a la posmodernidad, priorizando un lugar para la construcción del relato, que permitió la exploración de los procesos individuales, más que la búsqueda de las grandes verdades.

Este recorrido se sigue reinventado hasta nuestros días. En este sentido, es interesante pensar que, en la actualidad, la fotografía dialoga, por un lado, en su costado más arraigado con la realidad, con un nuevo documentalismo que, como anunció Martha Rosler (2004), «permite la reflexión, sin dejar de ser una práctica social que a su vez se plantea nuevas estrategias de representación para construir ese discurso» (p. 96). Mientras que, por otro lado, sucede lo que Joan Fontcuberta (2016) plantea:

[...] lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestra experiencia, esto es, la producción de realidad (p. 129).

Es por esto que la *ficcionalización*, la manipulación y la hibridación entre géneros y otros lenguajes del arte contemporáneo son estrategias que actualmente abren las posibilidades de producir otro tipo de narrativas en el campo fotográfico. Lo que se llamará *escenificación*, performatividad en otros casos, y que



me ha interesado llamar *práctica performativa* en las dos series fotográficas que aquí mencionaré, es el ejercicio de inventar condiciones previas a la hora de abordar un proyecto fotográfico, de enfrentarse a imposibles para desgarrar el concepto de realidad y de llevarlo a territorios personales en los que la cámara captura la huella de un proceso que incluye el gesto de otros y trasciende la escenificación. Aquí, ya no hablaremos de puesta en escena como planteamiento de trabajo, sino de una experiencia conjunta que construye un imaginario, una posibilidad y que, en su temática, busca hacer visible lo invisible.

Práctica performativa, performatividad y fotografía

La escenificación o teatralización es un recurso que se usa actualmente, también conocido como *ficcionalización* o representación. Sin embargo, con la posmodernidad aparecieron los términos *performatividad* y *performance*, los cuales se enlazaron directamente con la práctica fotográfica.

En su estudio sobre el lenguaje, John L. Austin (1998) estableció el concepto de *frases performativas* o *realizativas*, palabras que él consideró equivalentes. Según el autor, dichas frases son la capacidad del lenguaje de realizar una acción y, por lo tanto, pueden pensarse como *actos del habla*. Por ejemplo, la inauguración de un edificio es un acto que solo se lleva a cabo desde el habla. Posteriormente, distintos pensadores, como Jaques Derrida (1971) y Judith Butler (1993), retomaron el concepto y revelaron nuevas aplicaciones posibles en otros campos disciplinares. Como no es la intención de este ensayo profundizar en las variadas reflexiones y apropiaciones de este concepto sino observar cómo se desarrolla en las artes y, particularmente, cómo se conecta con la fotografía y con los dos casos aquí propuestos, es importante mencionar que en el campo disciplinar del arte el concepto se desarrolla en los estudios sobre performance, que es una práctica artística basada en la *presencia*¹ (Crimp, 2004) y de carácter inmaterial, en la que un *performer* realiza una acción, en *aquí y un ahora*. Sin embargo, este aquí y ahora ha sido cuestionado por Miekell Bal (2012), quien a través del análisis de tres obras artísticas plantea que los conceptos de performance y performatividad operan o deberían operar juntos, ya que la performance no puede ser sin memoria cultural. Es decir que tanto el *performer* como el público necesitan de un pasado para que la obra tenga valor como tal. Es aquí cuando una performance se vuelve performativa, ya que sin dejar de ser una acción en un tiempo y un espacio para conectar con ella como espectadores debemos recurrir a nuestra memoria, la cual nos permitirá no ser ajenos y poder darle un sentido.

Ahora bien, ¿cómo se vincula la fotografía con estas investigaciones? Por un lado, como herramienta de documentación de estas prácticas artísticas de acción y, por otro, como una nueva forma de pensar la escenificación para

el acto fotográfico y para la enunciación en su uso. Albarran Diego (2012) expresa al respecto:

[...] un concepto de temporalidad, a una puesta en crisis de los relatos y narraciones, a una reflexión en torno a los modos de construcción y legitimación del discurso, a un desvelamiento de las estrategias de producción de imágenes, situaciones y realidades, a un campo compartido por varias disciplinas [...] (p. 76).

Por su parte, María José Contreras Lorenzini (2008), en sus investigaciones sobre el ámbito escénico, propone el concepto de *práctica performativa* y lo define como un género artístico que responde a «una secuencia organizada de comportamientos con fines estéticos articulada principalmente en torno a la copresencia» y que «se articula en torno a la presencia psicofísica del performer que ejecuta una acción que no necesariamente contiene un propósito representacional» (pp. 150-151). Entonces, lo que muestra la práctica performativa se concentra en el *aquí y ahora* de la presentación y no es un mundo ficcional, aunque este no carece del todo de aspectos representacionales.

Lo que me interesa de este último concepto —y es sobre el mismo que he decidido escribir lo que sucede en los trabajos fotográficos *Apnea* y *Moisés*— es que es un recurso interesante y de exploración que, al menos en estos dos casos, se presenta y opera no como *ficcionalización* sino como constructor de otros relatos posibles. De este modo, a la hora de escenificar una situación quienes participan de la experiencia-acción son actores sociales, que forman parte de un nuevo enunciado y que producen una nueva realidad.

No hablaremos, aquí, de una puesta en escena sino de una experiencia que excede los límites de la representación e incluso a las propias fotografías, que son las mediadoras de dicha estrategia híbrida y las realizadoras de la serie fotográfica como objetivo u objeto final de sus procesos.

***Apnea* y *Moisés*: práctica performativa como estrategia**

«Fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal.»

Joan Fontcuberta (2015)

Lo que me interesó de ambas series fotográficas es el entramado complejo que existe tanto en el proceso de trabajo como en el resultado fotográfico, en el modo de operar en la producción de significado, especialmente en la práctica performativa como en la profundidad conceptual que despliegan.



*Moisés*² (2014-2015) es una serie fotográfica y un fotolibro realizados por la fotógrafa argentina Mariela Sancari,³ quien se propuso construir la imagen de su padre a través de las imágenes de otros hombres [Figuras 1 y 2]. Su padre falleció cuando ella tenía catorce años y, ante la imposibilidad de poder ver su cuerpo cuando esto ocurrió, siempre le rondó la pregunta sobre qué pasaría si su padre aún estuviese vivo en algún lugar. Con esta fuerte motivación, la fotógrafa inició un proceso personal y emocional en el cual decidió convocar mediante un anuncio en el diario, a hombres que respondieran a ciertas características físicas y con edad similar a la de su padre.



Figura 1. De la serie *Moisés* (2014-2015), Mariela Sancari



Figura 2. De la serie *Moisés* (2014-2015), Mariela Sancari

Sancari realizó el trabajo en un antiguo barrio de Buenos Aires donde vivía con su familia antes de que su padre falleciera. En una plaza de allí, montó un pequeño estudio que contaba con un fondo y luces, donde se presentaban

dichas personas desconocidas para ella, que al cabo del intercambio de algunas palabras se dejaban retratar. En algunas imágenes podemos ver a algunos de estos hombres con un abrigo que pertenecía a su padre, otro que peina a Mariela o que simplemente miran intensamente a cámara. El resultado es una imponente serie de tipologías de hombres de entre sesenta y cinco y setenta años que construyen la búsqueda imposible de la imagen actual de Moisés, su padre. Por su parte, *Apnea* (2014-2015) es una serie fotográfica realizada por la fotógrafa argentina Cecilia Lutufyan, en la que, en su resultado formal, también nos encontramos con una tipología, en este caso de máscaras mortuorias en primer plano realizadas por la propia autora [Figuras 3 y 4]. Su motivación nace de investigaciones hechas en torno a las representaciones que se hacían antiguamente de los muertos, con la necesidad de llenar el vacío que deja la ausencia física de esa persona y, así, poder seguir incluyéndola en el mundo de los vivos.

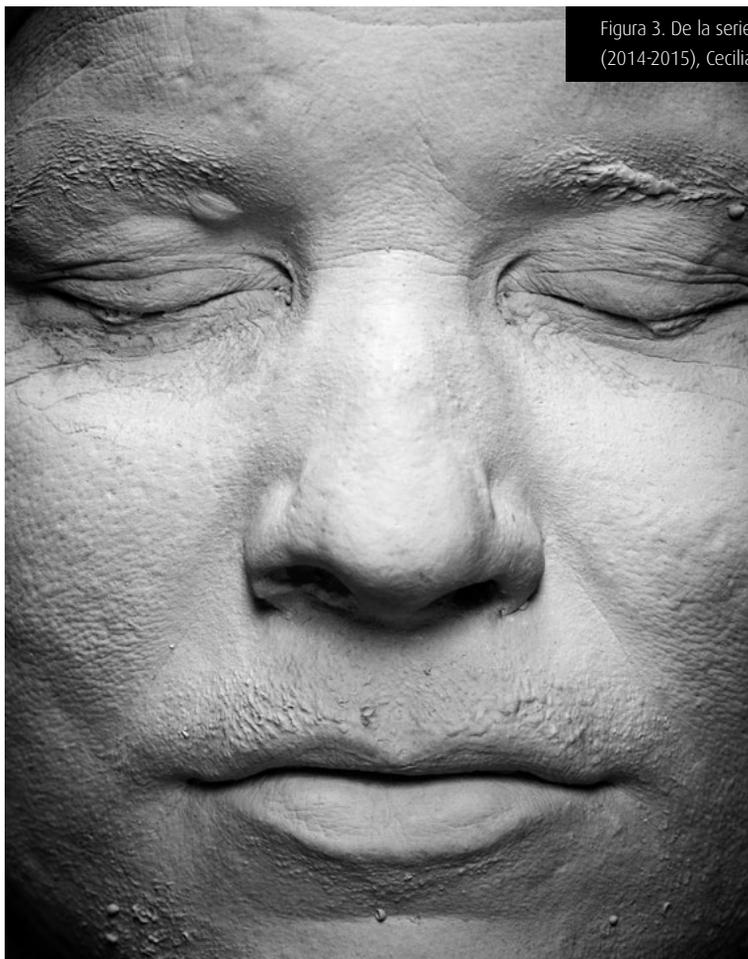


Figura 3. De la serie *Apnea* (2014-2015), Cecilia Lutufyan



Figura 4. De la serie *Apnea*
(2014-2015), Cecilia Lutufyan

En su proceso de trabajo, Lutufyan llevó a la práctica la realización de máscaras mortuorias sobre personas vivas. El trabajo lo inició en el contexto de la residencia NidoErrante, en Anisacate, Córdoba, donde invitó a personas desconocidas y de la zona a participar de la experiencia en un espacio destinado especialmente a llevar a cabo este encuentro. La práctica requería, aproximadamente, de tres horas de trabajo y, día a día, la fotógrafa —con la ayuda de

un asistente— preparaba los materiales necesarios para poder realizar este especial procedimiento. Finalmente, Lutufyan dio por terminada la serie con la realización de su propia máscara.

En primera instancia, lo que destaco de ambos trabajos, a partir del intercambio que tuve con sus autoras, es el *modus operandi* que utilizaron para producir la imagen y para crear nuevas realidades. Ambas realizaron, de formas diferentes, dos experiencias en las cuales debieron vincularse con otras personas, en ambos casos desconocidas, y pedirles que formaran parte de la construcción de un imaginario.

Ambas desarrollaron una estrategia que es, en sí misma, una *práctica performativa*. A diferencia de la escenificación, aquí no se busca representar a nadie ni nada, simplemente hay una entrega, una acción llevada a cabo por un intercambio de espacio y de tiempo compartido por la fotógrafa y los participantes. Si bien Sancari realizó la fotografía (acto fotográfico) en el mismo momento en que citó a estas personas y Lutufyan lo hizo posteriormente, cuando fotografió las máscaras, esto no interfirió en el objetivo final: construir una nueva realidad. En ambos casos se partió de un imposible y se trabajó en el plano de la conjetura, desarrollando una metáfora potente que nos habla tanto de la vida como de la muerte: encontrar la imagen actual del padre ausente y atravesar una falsa muerte para que la impresión del rostro viva en una máscara.

Ahora bien, como el resultado es fotográfico, nos encontramos con su carácter representativo y es aquí donde la práctica performativa se convierte en una estrategia para la representación. Sin embargo, es necesario analizar cómo dichos trabajos se resuelven fotográfica y conceptualmente.

En *Apnea* hallamos una doble representación: la fotografía de la máscara mortuoria y la máscara en sí misma, sin olvidar que esta tiene su característica profotográfica. Es interesante cómo al ver la obra nos enfrentaremos a la duda de si son rostros retratados o si son máscaras. Hay algo en la impresión del gesto que nos posiciona de forma intermedia y que refuerza una sensación de estar acá y allá al mismo tiempo.

Con respecto a *Moisés*, es relevante observar qué sucede en el fotolibro (uno de los modos de presentación de la serie) que se estructura en dos libros que representan la búsqueda de Sancari. Con la imagen deconstruida del Moisés real como introductoria, comenzamos un camino de búsqueda que, al llegar al final del libro, nos obliga a volver hacia atrás y nos deja en un eterno laberinto, dentro de esta imposibilidad representada que nos propone su autora.

Por último, otro punto fascinante es el tema que aborda cada trabajo, ya que hay una profundidad en la búsqueda conceptual que ambos plantean y ambos apuntan en una misma dirección. Nos encontramos, constantemente, siendo



espectadores de la presencia de una ausencia, de cierta necesidad de completar un vacío que deja la muerte, pero que, a su vez, se reinventa en la vida. Se trata de la exploración de un territorio personal en el que, en cada caso, las fotografías ponen su cuerpo y participan de la práctica performativa como mediadoras de una experiencia casi ritual (el armado del estudio, la preparación de los materiales para realizar las máscaras, la convocatoria a las personas, la vinculación con ellas) y de la representación final y su posterior materialización con un compromiso delicado e íntimo.

Al mismo tiempo, como series fotográficas se presentan como tipologías. En *Apnea* encontramos una serie de retratos a color y de encuadre cerrado a las máscaras, sobre un fondo negro que poco se percibe y una luz suave que ilumina y nos acerca cada detalle del rostro. Mientras que en *Moisés* podemos ver una serie de retratos a color de diferentes hombres, en general realizados en plano medio, con una paleta de colores entre rosa, grises y azules, con una luz suave, pareja y una detención y una nitidez penetrantes. En este último caso, la tipología se interrumpe por momentos para dar lugar a la presencia de la fotógrafa que formará parte del espacio fotografiado, lo cual acentuará aún más la fuerza y la fragilidad de esa búsqueda imposible.

Salvando estas diferencias técnico-estéticas y cómo funcionan en cada caso, ambas series nos introducen en una colección de retratos con una insistencia que, más que volverse extensa, nos conecta con esta nueva realidad, como si fuera una memoria de algo que ha sido y que es. *Apnea* y *Moisés* nos proponen la construcción de una nueva documentación y es importante todo lo que se ha atravesado para construirlo. Con una poética, belleza y valentía que nos acercan a dos *mitologías personales*, a una temporalidad sin tiempo, nos invitan a reflexionar sobre nosotros mismos y a creer que existen otros mundos posibles y que la fotografía tiene la capacidad de ofrecérselos.

Referencias

- Austin, J. L. (1998). *Cómo hacer cosas con las palabras*. Barcelona, España: Paidós.
- Albarran Diego, J. (2012). *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970-2000)*. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bal, M. (2012). *Travelling concepts in the humanities*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México, México: Itaca.
- Butler, J. (1993). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

- Cartier-Bresson, H. (2014). *El instante decisivo*. Göttingen, Alemania: Steidl.
- Coleman, A. D. (2004). El método dirigido. Notas para una definición. En J. Ribalta, *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Contreras Lorenzini, M. J. (2008). Práctica performativa e intercorporeidad. Sobre el contagio de los cuerpos en acción. *Apuntes*, (130), 148-162. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4623/000513504.pdf?sequence=1>
- Crimp, D. (2004). La actividad fotográfica de la posmodernidad. En J. Ribalta, *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Derrida, J. (1971). *Márgenes de la filosofía*. Madrid, España: Cátedra.
- Del negro, M. L. (2009). *La Fotografía y el conocimiento de la historia: Entre el documento y el acontecimiento visual*. Ponencia presentada en las XII Jornadas Interescuelas del Departamento de historia. Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario de Bariloche, Universidad Nacional de Comahue, San Carlos de Bariloche, Argentina.
- Fontcuberta, J. (2016). *El beso de Judas*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Lutufyan, C. (2014-2015). *Apnea* [Serie de fotografías]. Recuperada de <https://www.cecilialutufyan.com/apnea>
- Rosler, M. (2004). Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental. En J. Ribalta, *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Sancari, M. (2014-2015). *Moisés* [Serie de fotografías]. Recuperada de <http://marielasancari.com>

Notas

1 En «La actividad fotográfica de la posmodernidad» (2004), Douglas Crimp la define como un tipo de obra construida para una situación específica y de una duración concreta, para la que hay que estar ahí, contando con una clase de presencia que solo es posible a través de la ausencia, que es condición de representación.

2 La serie y el fotolibro *Moisés* pueden verse en <http://marielasancari.com>

3 Mariela Sancari (1976) nació en Buenos Aires, Argentina, y desde 1997 vive y trabaja como fotógrafa y docente, en la ciudad de México. Su primer libro *Moisés* fue seleccionado como uno de los mejores fotolibros publicados en 2015.

