



M
METAL

MEMORIAS, ESCRITOS Y TRABAJOS
DESDE AMÉRICA LATINA



MEMORIAS, ESCRITOS Y TRABAJOS
DESDE AMÉRICA LATINA

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Marcos Actis

Vicepresidente Área Académica

Lic. Martín López Armengol

Secretaria de Arte y Cultura

Prof. Mariel Ciafardo

**facultad de
bellas artes**



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decano

Dr. Daniel Belinche

Vicedecano

DCV Juan Pablo Fernández

Secretario de Decanato

Lic. Emiliano Seminara

Secretaria de Asuntos Académicos

Prof. Graciana Pérez Lus

**Secretario de Planificación,
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretario de Posgrado

Prof. Santiago Romé

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

Prof. Juan Mansilla

Secretario de Arte y Cultura

Lic. Carlos Coppa

Secretaria de Asuntos Estudiantiles

Prof. Agustina Reynoso

Secretaria de Programas Externos

Lic. Sabrina Soler

EDITORA RESPONSABLE

Prof. Leticia Barbeito Andrés (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

EDITORA ASOCIADA

Lic. Guillermina Valent (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

ASISTENTE EDITORIAL

Juana Solassi (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

CONSEJO CIENTÍFICO

Dra. Margarita González Vázquez (Universidad Complutense de Madrid, España)

Dr. Gerardo SuterLatour (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México)

Mag. María del Carmen Rossette Ramírez (Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Dr. Adolfo Enrique Cifuentes (Universidad Federal de Minas Gerais, Brasil)

Lic. Fernando Davis (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Dr. Josu Larrañaga Altuna (Universidad Complutense de Madrid, España)

Lic. Graciela Mabel Grillo (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Dra. Bárbara Sainza Fraga (Universidad Complutense de Madrid, España)

Dr. José Enrique Mateo León (Universidad Complutense de Madrid, España)

Dr. João Paulo Queiroz (Universidad de Lisboa, Portugal)

Lic. Graciela Olio (Universidad Nacional de las Artes, Argentina)

Mag. Andrea Cristian Ladaga (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina)

Dr. Daniel Horacio Belinche (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Prof. Mariel Ciafardo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Dr. Eduardo A. Russo (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Prof. Santiago Romé (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

EQUIPO TÉCNICO

Lic. Graciana Pérez Lus (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Prof. Marcela Mardones (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Dr. Edgar De Santo (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Lic. María Mónica Caballero (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Lic. Alejandro Polemann (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Lic. Gustavo Basso (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Lic. Verónica Dillon (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Dra. Leticia Muñoz Cobeñas (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Lic. Fabio Benavidez (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Lic. María Beatriz Wagner (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Dr. Martín Unzué (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Lic. Silvia García (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

COLABORADORES

Lic. Leonel Fernández Pinola (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

DCV. Julio Magadan (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Lic. Verónica Capasso (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Lic. Natalia Giglietti (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

Prof. Walter Juárez (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)
Lic. Franco Palazzo (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)
Lic. Franco Cerana (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)
Lic. Agustina Quiroga (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)
Prof. Lucía Engert (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)
Lic. Lucía Álvarez (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)
Lic. Ana Contursi (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)
Lic. Johanna Lezcano (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)
Lic. Melissa Mutchnick (Universidad Nacional de La Plata | Argentina)

COORDINACIÓN EDITORIAL

Lic. Florencia Mendoza

DESARROLLO DE LA REVISTA ELECTRÓNICA

Lic. Lisandro Peralta

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Prof. Fernando Barrena

Trad. Mercedes Leaden

Lic. Florencia Mendoza

DISEÑO

DCV María Ramos

DCV María de los Angeles Reynaldi

DCV Agustina Fulgueiras

Lucía Pinto

TRADUCCIÓN

Trad. Mercedes Leaden

DISEÑO Y REALIZACIÓN EDITORIAL

DCV Agustina Fulgueiras

CORRECCIÓN DE PRUEBAS

Lic. Adela Ruiz

DISEÑO WEB

DCV María de los Angeles Reynaldi

DCV Agustina Fulgueiras

Julio de 2018

Cantidad de ejemplares: 500

METAL es propiedad de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Argentina.

CUIT 30-54666670-7

editorialpapelcosido@fba.unlp.edu.ar

infopapelcosido@fba.unlp.edu.ar

metal.ipeal@fba.unlp.edu.ar

Número 4

ISSN 2451-6384

Impreso en Argentina – Printed in Argentina

Revista electrónica

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/metal>

ISSN 2451-6643

ÍNDICE

EDITORIAL

8

LAS PRÁCTICAS FOTOGRAFICAS
LETICIA BARBEITO ANDRÉS Y GUILLERMINA VALENT

PÁGINA DE ARTISTA

ALEJANDRO KUROPATWA
NICOLA CONSTANTINO
HELEN ZOUT
DULCE PINZÓN
JUAN BORGOGNONI

PRODUCCIÓN

50

CINEMÁXIMAS
LUIS OSPINA

54

SACAR FOTOS POR AHÍ
MARTIN PATRICIO BARRIOS

60

NEOTRÓPICO
GERARDO SUTER

65

SEGUIMOS INUNDADXS, POR SADO
ANA CONTURSI

71

CONSTRUIR LO DESCONOCIDO
ANTONIO ZUCHERINO

77

FOTOGRAFÍA PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL
MARÍA NAZARENA MAZZARINI Y FRANCA NEREA RUEDA

ARTÍCULOS Y ENSAYOS

86

LA IMAGEN LATENTE
FRANCO PALAZZO Y FRANCO CERANA

97

FOTOGRAFÍA ACTUAL
ADOLFO CIFUENTES

IMAGEN FOTGRÁFICA DEL TIEMPO VANESA MAGNETTO	106
LA AMADA ROÑA AGUSTÍN LOSTRA	117
¿QUÉ MÁS PODRÍA DARME TU RECUERDO? CAMILA KEVORKIAN	127
BUENOS AIRES MODERNA JULIETA PESTARINO	136
FOTO ESTUDIO IBIS JESÚS ANTUÑA	147
UNA ESCENA ELECTORAL MARIANO CICOWIEZ	158
FOTOGRAFÍA Y PRÁCTICA PERFORMATIVA ESTEFANÍA SANTIAGO	165
DEFINIR UN FANTASMA LETICIA BARBEITO ANDRÉS	176
ENTREVISTAS	
LA MIRADA FOTGRÁFICA COLECTIVA ZAIRA ALLALTUNI	190
TRABAJAR LA LUZ JUANA SOLASSI	200
INSTITUCIONAL	
I° CIEPAAL PILAR LABAYEN Y JUANA SOLASSI	212

OPINIÓN
Y REUNIÓN

EDITORIAL

LAS PRÁCTICAS FOTOGRAFÍCAS

Las prácticas artísticas contemporáneas se presentan signadas por la heterogeneidad. La idea de un arte que constituye sus formas y las desdibuja en el propio acto es una condición aceptada pero difícilmente digerida. Con esto, nos referimos a un conjunto de producciones disímiles que en su forma ficcional operan sobre la percepción, haciéndola más lenta y proponiendo una distancia que apela a lo transitorio, siempre en fuga.

De este modo, el asunto del presente número problematiza sobre el campo del arte, socavando su orden disciplinar. Bajo el título «Las prácticas fotográficas», se propone, desde el uso del plural, abarcar un conjunto diverso, identificable, pero difícil de definir en su totalidad. Superada la necesidad de la fotografía de ser aceptada como una disciplina más del arte, afloran las características de un escenario que ha modificado el orden de jerarquías y de aspiraciones. En este sentido, en su artículo publicado en este número de *Metal*, Adolfo Cifuentes retoma y actualiza a Walter Benjamin al observar que «la fotografía, que siempre quiso pertenecer a esa región mítica, logró finalmente su objetivo en las últimas décadas, pero de forma paradójica: operando al mismo tiempo una reestructuración del propio campo del arte». Es así como lo fotográfico ha expandido sus límites en usos y en circulaciones que de forma taxativa lo han teñido todo.

Aceptar las condiciones de este marco inestable nos obliga a revisar el vínculo que el arte sostiene con lo real. Por consiguiente, nos conduce a repensar la idea de representación y su vigencia en torno al campo de lo artístico. En palabras de Ticio Escobar (2015):

Lo que hace la representación es sobreactuar el juego de la mirada. Expuesto a ella, el objeto ya no es el mismo, se encuentra escindido entre su identidad y su apariencia, su imagen. La distancia del sujeto, lo que le permite ser visto, lo desdobra en una presencia y una ausencia en sí [...] por eso la imagen se encuentra sostenida por una pérdida (p. 42).

Por lo tanto, teniendo en cuenta la larga tradición que el concepto de representación ha forjado a partir de la idea de mimesis, resulta promisorio preguntarse, en este nuevo orden de componentes, en qué formas lo fotográfico reconfigura este vínculo.

A través de la convocatoria abierta se ha podido construir una interesante muestra —artículos, ensayos, imágenes, relatos— que pretende dar cuenta de este territorio vasto y fragmentario que articula lo fotográfico. El recorte propuesto representa una pequeña selección en el marco de una voluminosa y muy reciente tradición teórica que ha sido construida principalmente durante el siglo XX y que se encuentra en permanente revisión. Por esa razón, hemos decidido orientar algunos tópicos —igualmente generales— que articulan los contenidos, para dar cuenta de la actualidad del medio y de algunos rasgos históricos. Nos preguntamos, entonces, por la condición temporal de lo fotográfico, por su uso en las narrativas audiovisuales, por las posibilidades que ofrece para la educación y por las condiciones materiales que lo constituyen.

Por un lado, se presentan interrogantes acerca de las características que debería poseer una perspectiva que reconozca aspectos recurrentes en la producción contemporánea latinoamericana, sus problemas y sus contradicciones. Por otro lado, la posibilidad de considerar a la fotografía como materia prima y las tensiones que introducen las nociones de encuadre y de configuración espacial, se suman a la ineludible condición de registro/documento/complemento del hecho artístico que posee esta práctica y al vínculo que promueve con los medios masivos de comunicación. Todo esto está dentro de una nueva perspectiva que las tecnologías de uso doméstico y las redes sociales proponen en relación con la producción y la circulación fotográfica. En este sentido, surge la categoría de fotografía expandida o posfotografía.

Como ocurrió en los anteriores números de la revista, apostamos a la diversidad de tópicos y de modos de enunciación: productores que en las páginas de artista nos brindan un aporte visual sobre el tema, entrevistados que relatan

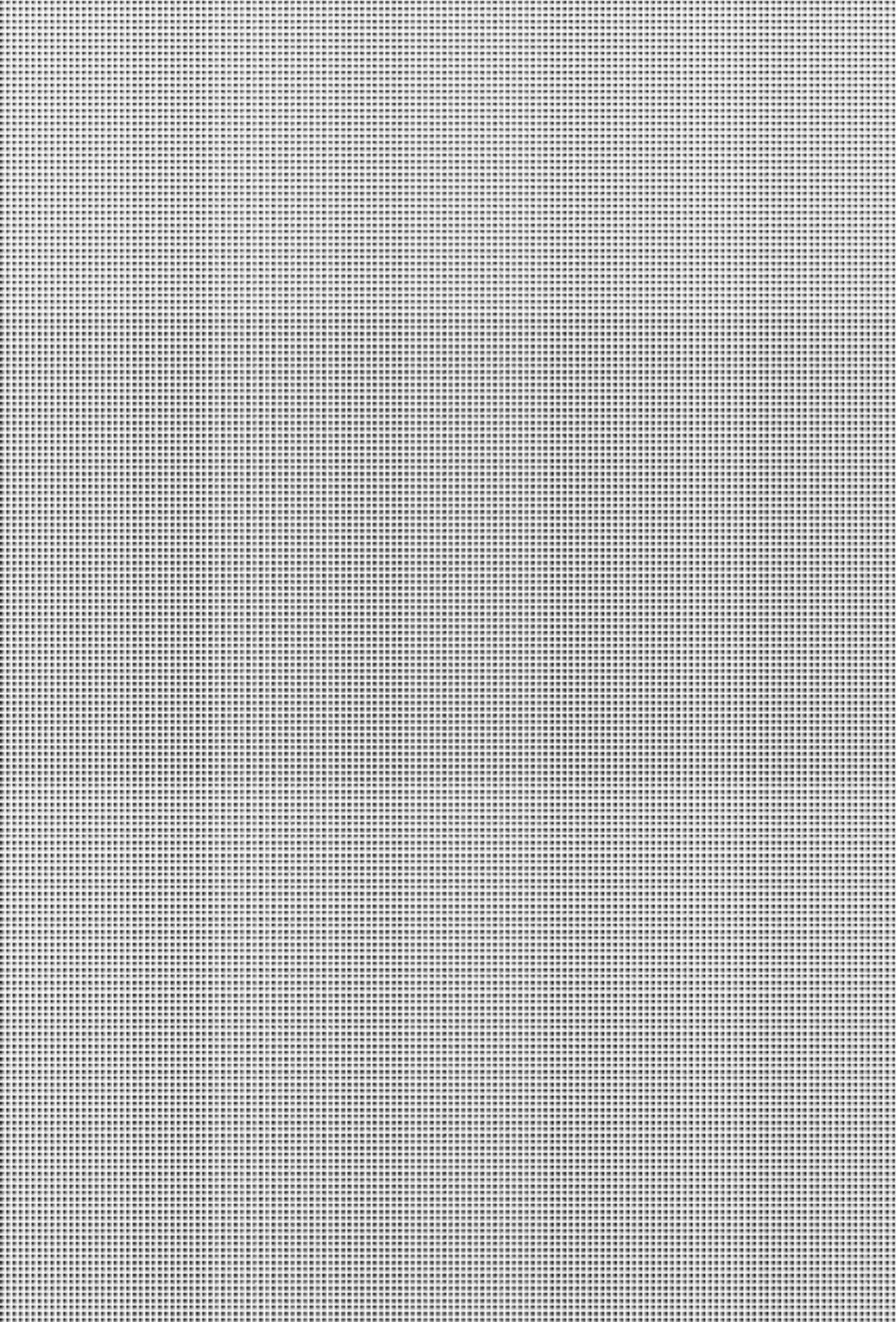
sus procesos creativos, artículos que analizan experiencias estéticas tomando una distancia académica, así como también la presencia de enunciaciones en primera persona. En esta edición, nos hemos propuesto ampliar los alcances de este editorial tomando a modo de complemento la sección *Opinión y reunión*. La misma, en su doble condición de imagen y de palabra, pretende condensar a través de citas de autores que intervienen en este número y de representantes ineludibles del asunto que nos ocupa, una reflexión en torno a las prácticas fotográficas articulada desde el montaje.

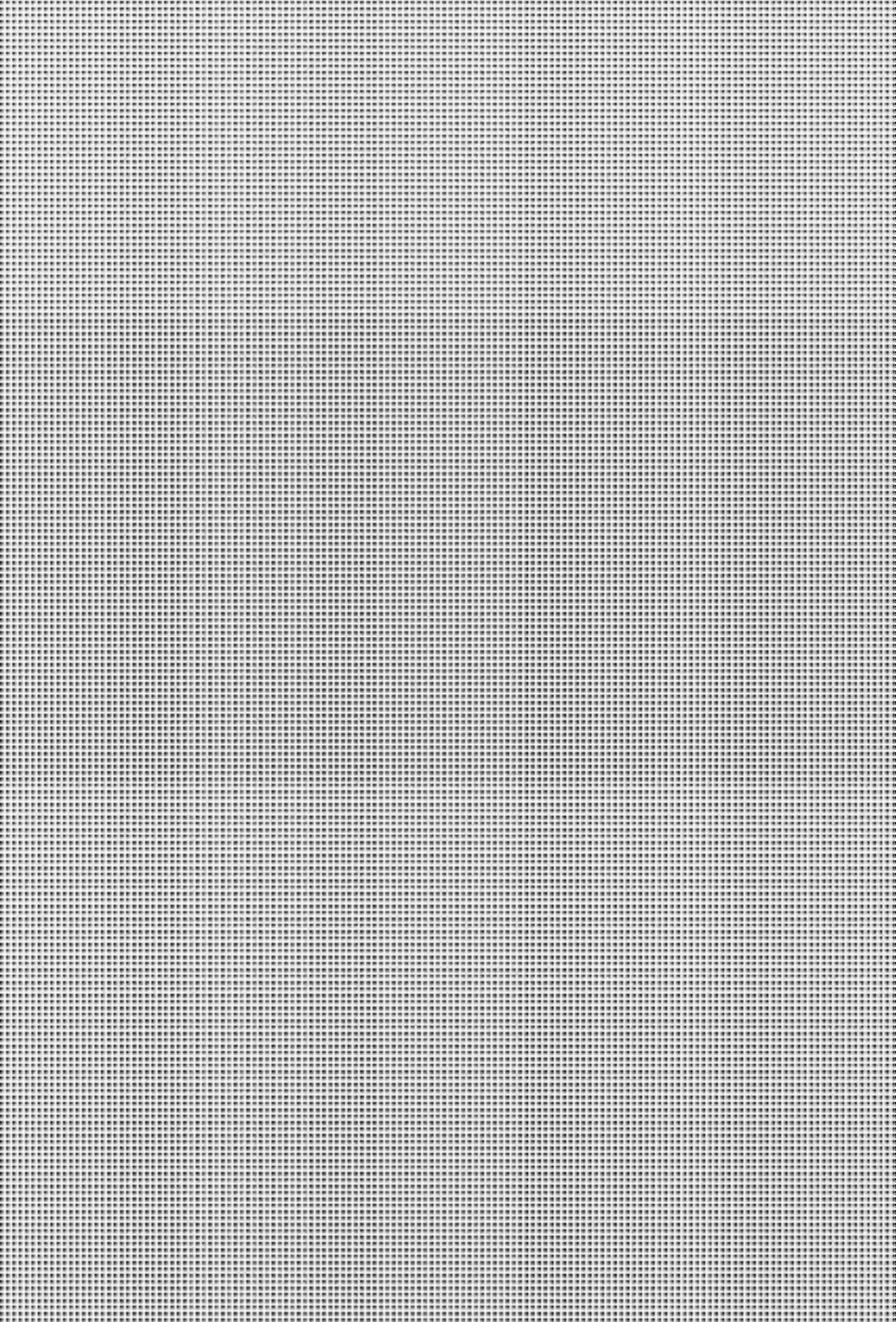
LETICIA BARBEITO ANDRÉS
EDITORA RESPONSABLE DE *METAL*

GUILLERMINA VALENT
EDITORA ASOCIADA DE *METAL*

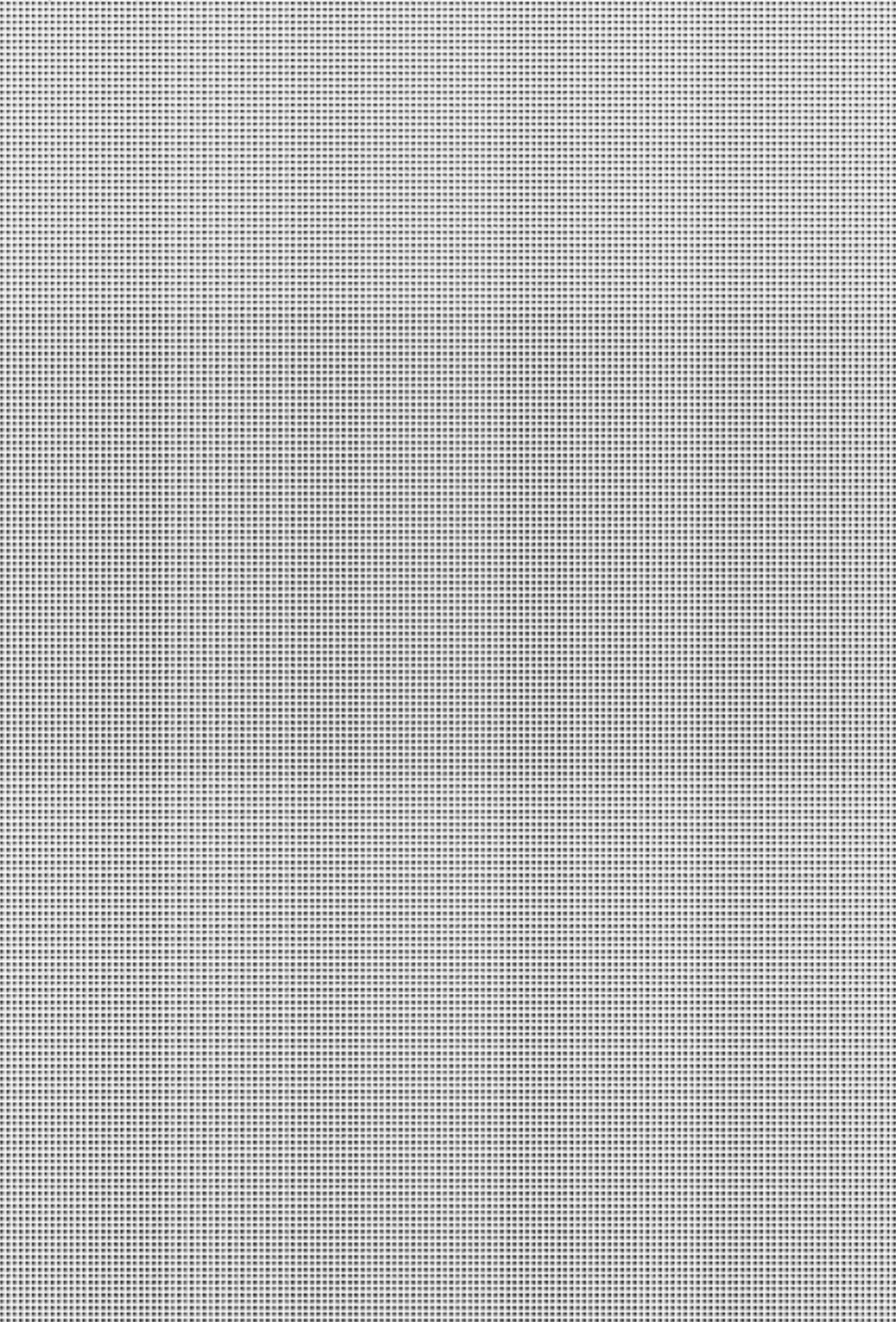
Referencia

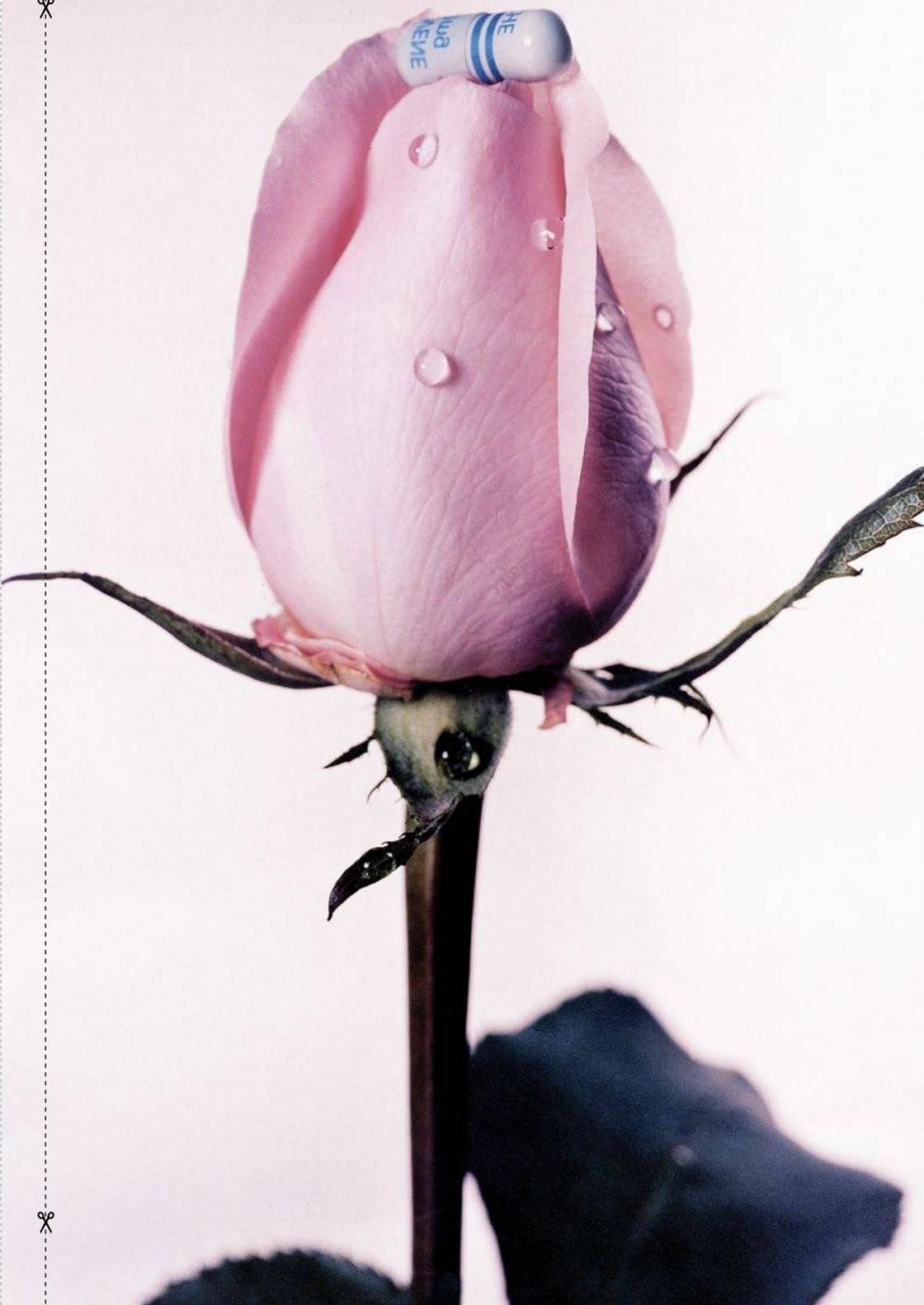
Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires, Argentina: Capital intelectual.





PÁGINA DE ARTISTA



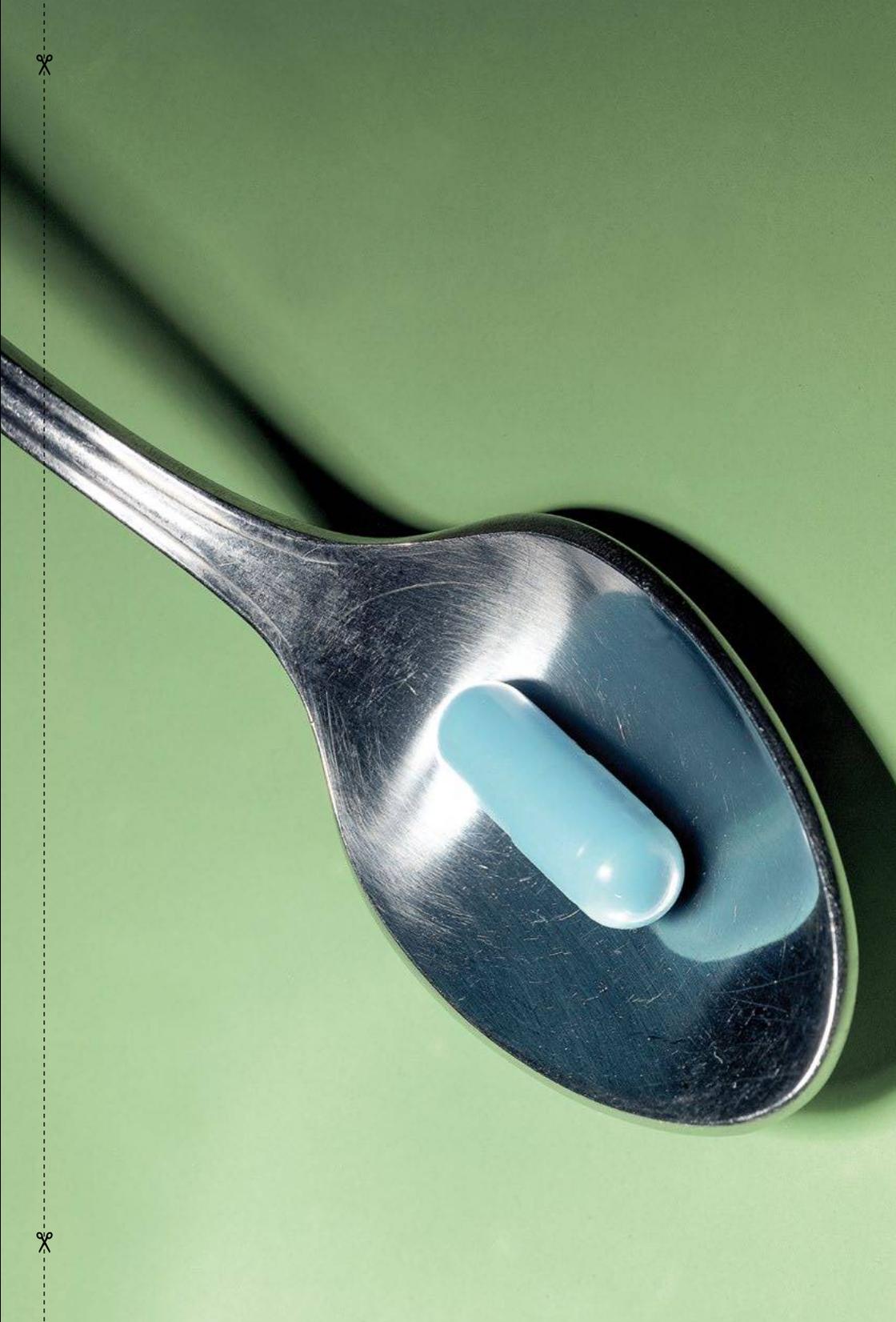


ALEJANDRO KUROPATWA
Sin título. De la serie Cóctel (1996)
Fotografía 35mm

Obra cedida por Liliana Kuropatwa para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



ALEJANDRO KUROPATWA
Sin título. De la serie Cóctel (1996)
Fotografía 35mm

Obra cedida por Liliana Kuropatwa para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



ALEJANDRO KUROPATWA
Sin título. De la serie Flores (2002)
Fotografía 35mm

Obra cedida por Liliana Kuropatwa para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL

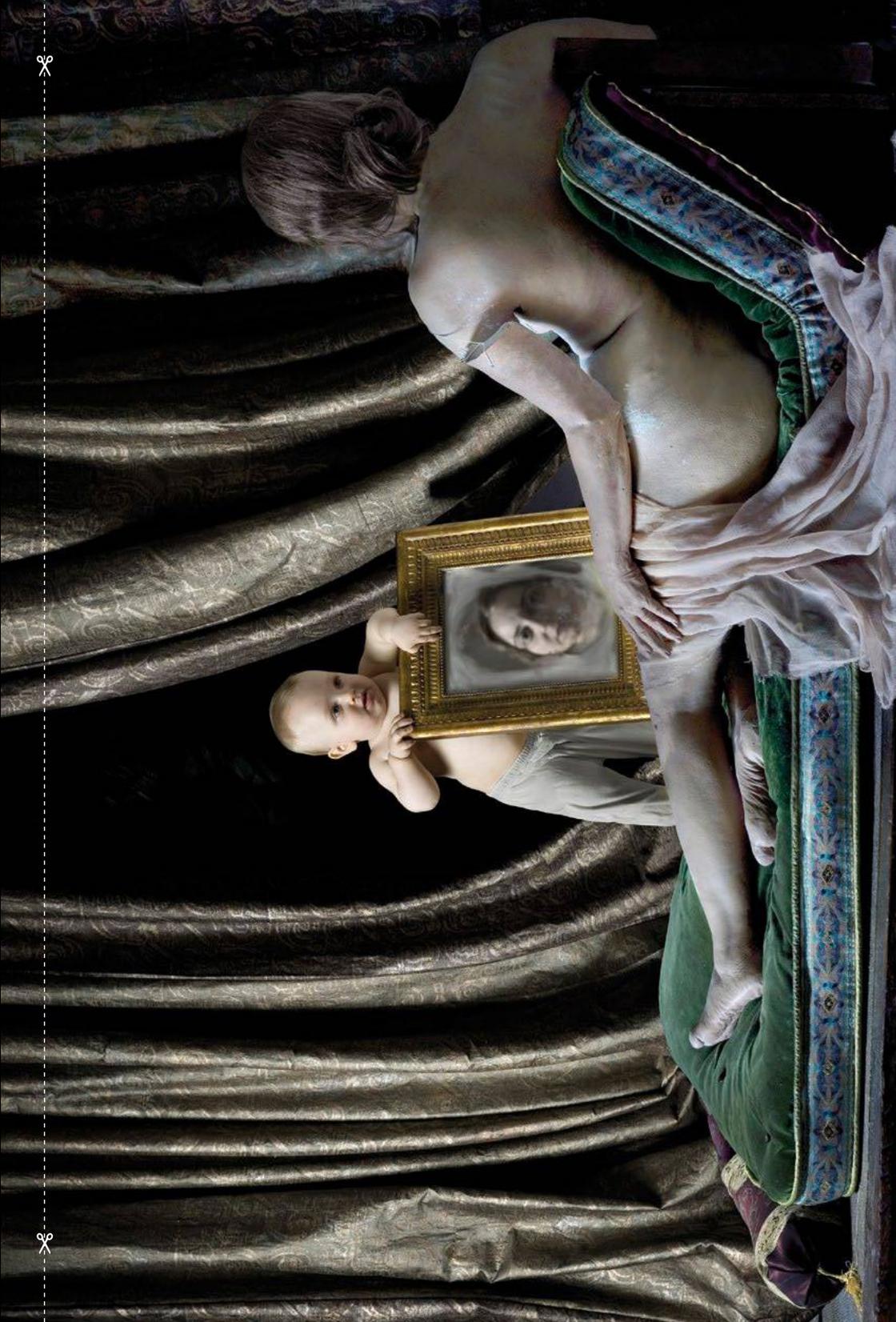


ALEJANDRO KUROPATWA
Sin título. De la serie Flores (2002)
Fotografía 35mm

Obra cedida por Liliana Kuropatwa para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



NICOLA CONSTANTINO

Nicola artefacta y Aquiles, como Venus y Cupido, según Velázquez (2010)

Inkjet print. 136 x 190 cm

Obra cedida por la autora para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



NICOLA CONSTANTINO

Nicola Narcisa evocando a Caravaggio (2009)

Inkjet print. 185 x 125 cm

Obra cedida por la autora para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



NICOLA CONSTANTINO
Los sueños de Nicola (2012)
Inkjet print. 40 x 54 cm

Obra cedida por la autora para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



NICOLA CONSTANTINO

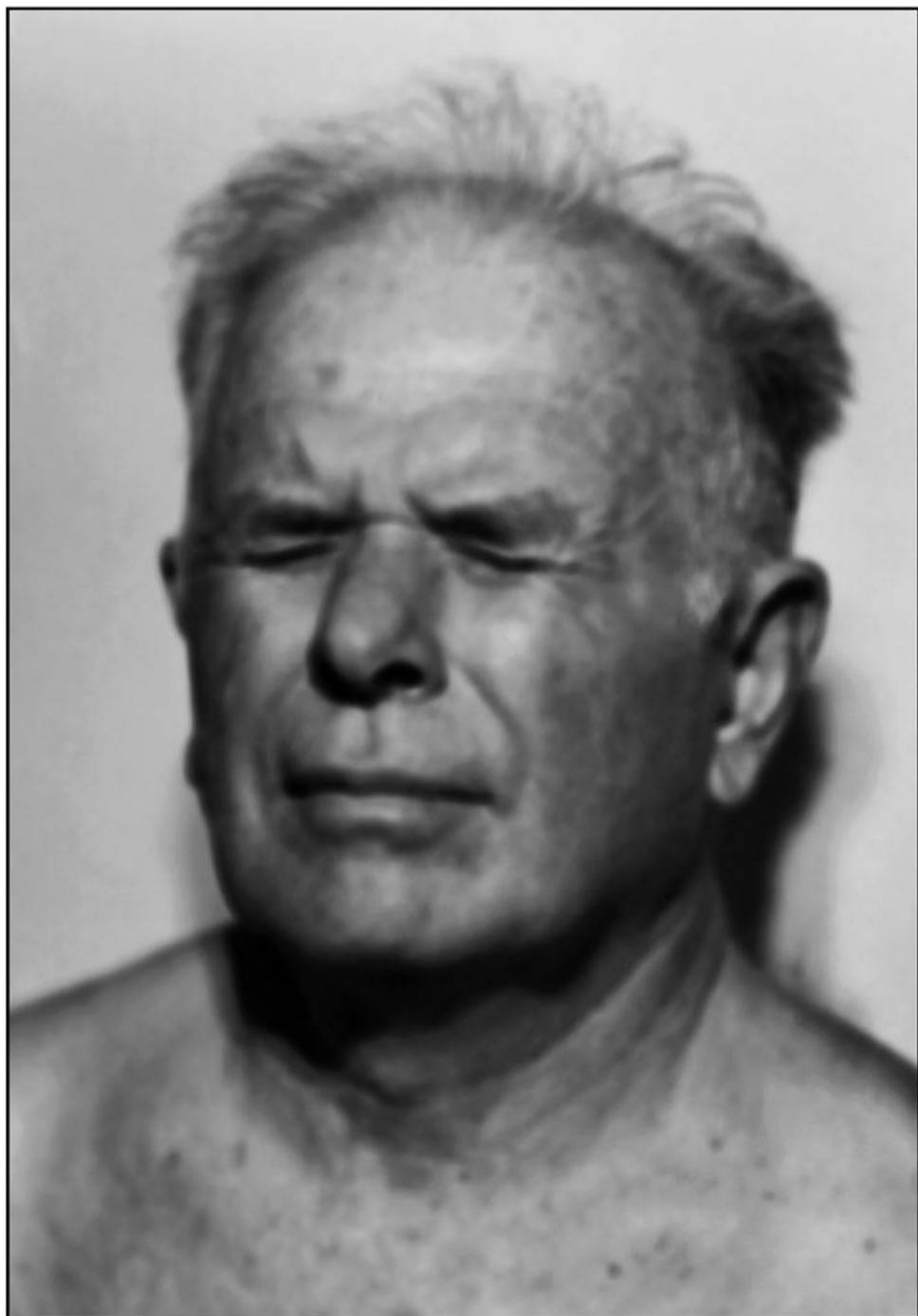
Nicolas idénticas según Arbus (2007)

Inkjet print. 30 x 30 cm

Obra cedida por la autora para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



«Murieron como ganado, como cosas que no poseyeran cuerpo ni alma, ni siquiera un rostro donde la muerte hubiera podido estampar su sello.»

Hanna Arendt (1991)

L' Image de L. Enfer en Auschwitz et Jerusalem.

París, Francia: Dux Temps Tierce

Huellas de desapariciones durante la última dictadura militar

Este trabajo consiste en fotografiar las huellas dejadas por las desapariciones de personas, en los sobrevivientes y en los familiares de las víctimas, ocurridas durante la última dictadura militar en la Argentina durante los años 1976-1983. Los tres grupos generacionales más afectados en cuanto a las pérdidas son las madres y los padres de los detenidos desaparecidos, y los adultos que pertenecen a la generación que fue agredida durante el Terrorismo de Estado, dentro de los cuales se encuentran los sobrevivientes de los centros clandestinos de detención y los hijos de desaparecidos.

Las madres y los padres de los desaparecidos fueron los primeros en organizarse por la búsqueda desesperada de sus hijos, que fueron arrancados, literalmente, de sus hogares. Arriesgando su propia vida (muchas madres fueron asesinadas) formaron las primeras asociaciones para reclamar por la aparición de sus hijos que continúan hasta hoy.

Los ex detenidosdesaparecidos, ayer protagonistas, hoy testigos, fueron víctimas directas del Terrorismo de Estado por medio de secuestros, de torturas y de tratos crueles y degradantes.

Desaparecieron cerca de 30 mil personas, de las cuales fueron liberadas entre 2000 y 3000 de los centros clandestinos de detención diseminados por todo el país.

La experiencia límite padecida por los ex detenidos desaparecidos incluye ser testigo de la desaparición de compañeros de cautiverio, muchas veces padres del otro grupo de sobrevivientes: los hijos de desaparecidos. Ello implica, no solo la resignificación de todo un sistema de creencias y de valores ético-morales de las víctimas para ellos mismos, sino también para con la sociedad, que proporcionó un espacio donde este horror fue posible. Para muchos, los sobrevivientes son el símbolo de una experiencia colectiva dolorosa que pretenden olvidar, simplemente con la negación o la indiferencia.

Durante el cautiverio, los secuestrados permanecían encapuchados por lo que no pudieron ver el rostro de otras víctimas ni la de los asesinos. Durante casi tres décadas, por las leyes de impunidad y los indultos a los condenados,

los asesinos gozaron de libertad. Así, torturados y torturadores podían cruzarse por la calle sin saberlo.

Los hijos de desaparecidos transitan desde la orfandad por inquietudes similares. La desaparición de uno o de ambos padres, el propio nacimiento en cautiverio de las madres o en cárceles, la apropiación de ellos por parte de torturadores dejaron huellas indelebles.

En general, los familiares y los hijos de desaparecidos saben acerca de la desaparición de sus seres queridos, pero ignoran dónde y cómo murieron, dónde ocultaron sus cuerpos, porque la metodología de la desaparición forzada (implantada por las dictaduras militares en el Cono sur de América, especialmente en la Argentina) no concluye con la muerte de la víctima, incluye la desaparición del cadáver. Quizás aquí radique la mayor perversión de las desapariciones: no solo es la pérdida de la vida, es la imposibilidad del duelo y de la muerte. Por ello, los desaparecidos no propician una memoria, son una espera eterna y desesperante, una búsqueda perpetua.

Hoy los familiares de los desaparecidos, los ex detenidos desaparecidos y los hijos de desaparecidos trabajan, estudian, educan a sus hijos, pero el tránsito por el resto de sus vidas suele ser una interminable búsqueda por intentar dilucidar interrogantes que van más allá de su experiencia personal y que son inherentes a la condición humana, pero agravados por las huellas de la desaparición: de dónde venimos, quiénes somos, por qué vivimos.

Los sobrevivientes llevarán durante el resto de sus vidas la impronta indeleble de la desaparición. Ellos y sus espacios corporizan la memoria que ha de transmitirse a las nuevas generaciones, memoria que es susceptible de ser registrada fotográficamente y que devuelve aquellos rostros para que ahora la vida y la muerte estampen su sello.

Las fotografías sintetizan el tránsito por los interrogantes, la reflexión, las dudas, las respuestas, las incertidumbres, pero, por sobre todas las cosas, un camino de búsqueda y de indagación.

Helen Zout
Argentina, 2002

HELEN ZOUT

Serie Desapariciones (2000)

Obra cedida por la autora para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL





DULCE PINZÓN

Harvey birdman (serie iniciada en 2004)

José Rosendo de Jesús: originario de Guerrero. Trabaja como organizador sindical en Nueva York. Manda 700 dólares al mes

Obra cedida por la autora para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



DULCE PINZÓN

Wonder woman (serie iniciada en 2004)

Maria Luisa Romero: originaria del Estado de Puebla. Empleada en una lavandería en Brooklyn, Nueva York. Manda 150 dólares a la semana

Obra cedida por la autora para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



JUAN BORGOGNONI

Identidad de la distancia en un mutuo paseo (2018)

Humana fotografiada: Laura Indigo

Textiles: A Hug Collection

- Contrapunto de hemisferios que al correr se reencuentran
- Una pared que te permite asomarte a tus nuevas verdades
- Ver la luna en soledad y sentirse una manta en el desierto
- Un paseo nocturno que nos aclara las ideas

Obra realizada por el autor para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



JUAN BORGOGNONI

Identidad de la distancia en un mutuo paseo (2018)

Humana fotografiada: Laura Indigo

Textiles: A Hug Collection

Obra realizada por el autor para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



JUAN BORGOGNONI

Identidad de la distancia en un mutuo paseo (2018)

Humana fotografiada: Laura Indigo

Textiles: A Hug Collection

Obra realizada por el autor para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL



JUAN BORGOGNONI

Identidad de la distancia en un mutuo paseo (2018)

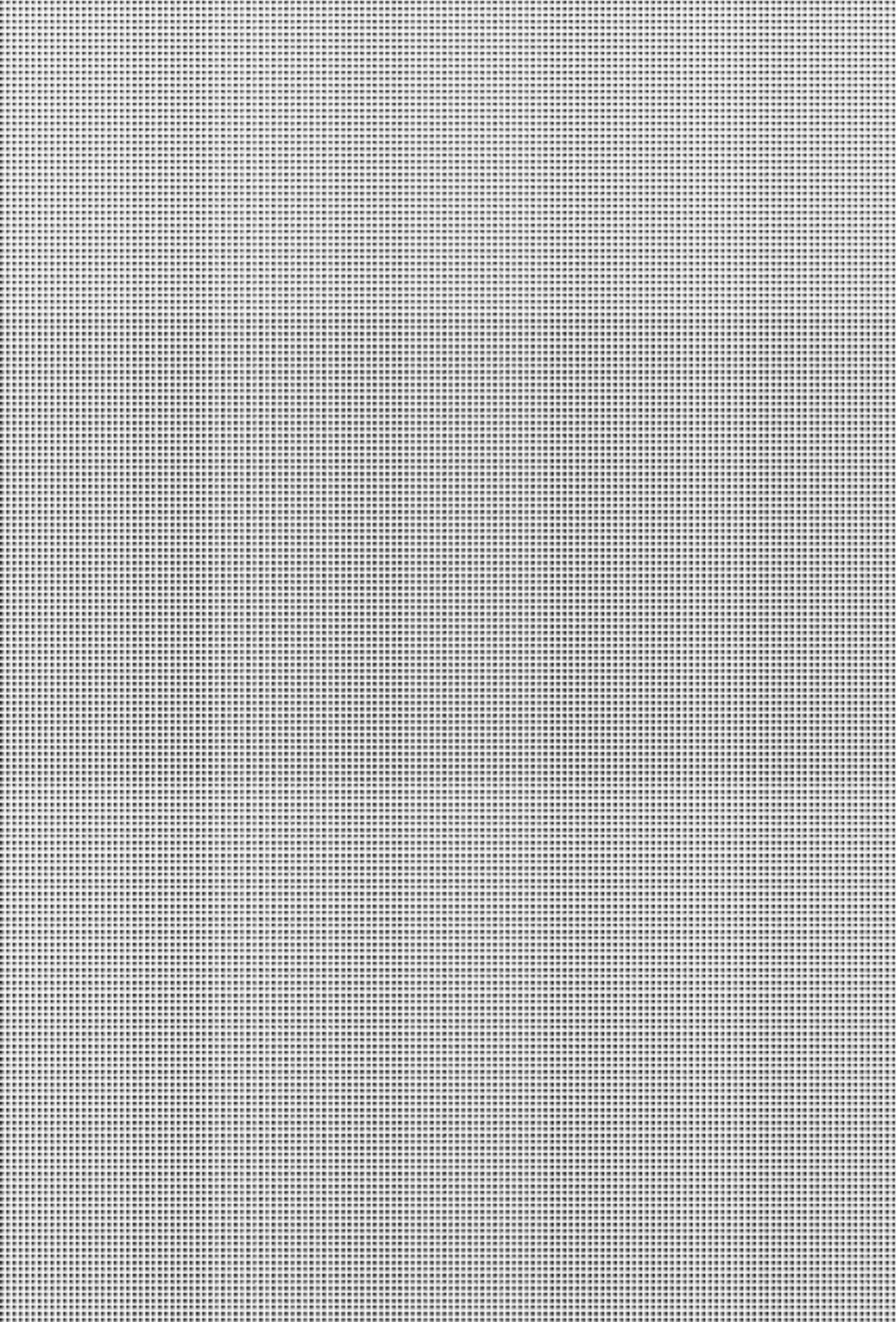
Humana fotografiada: Laura Indigo

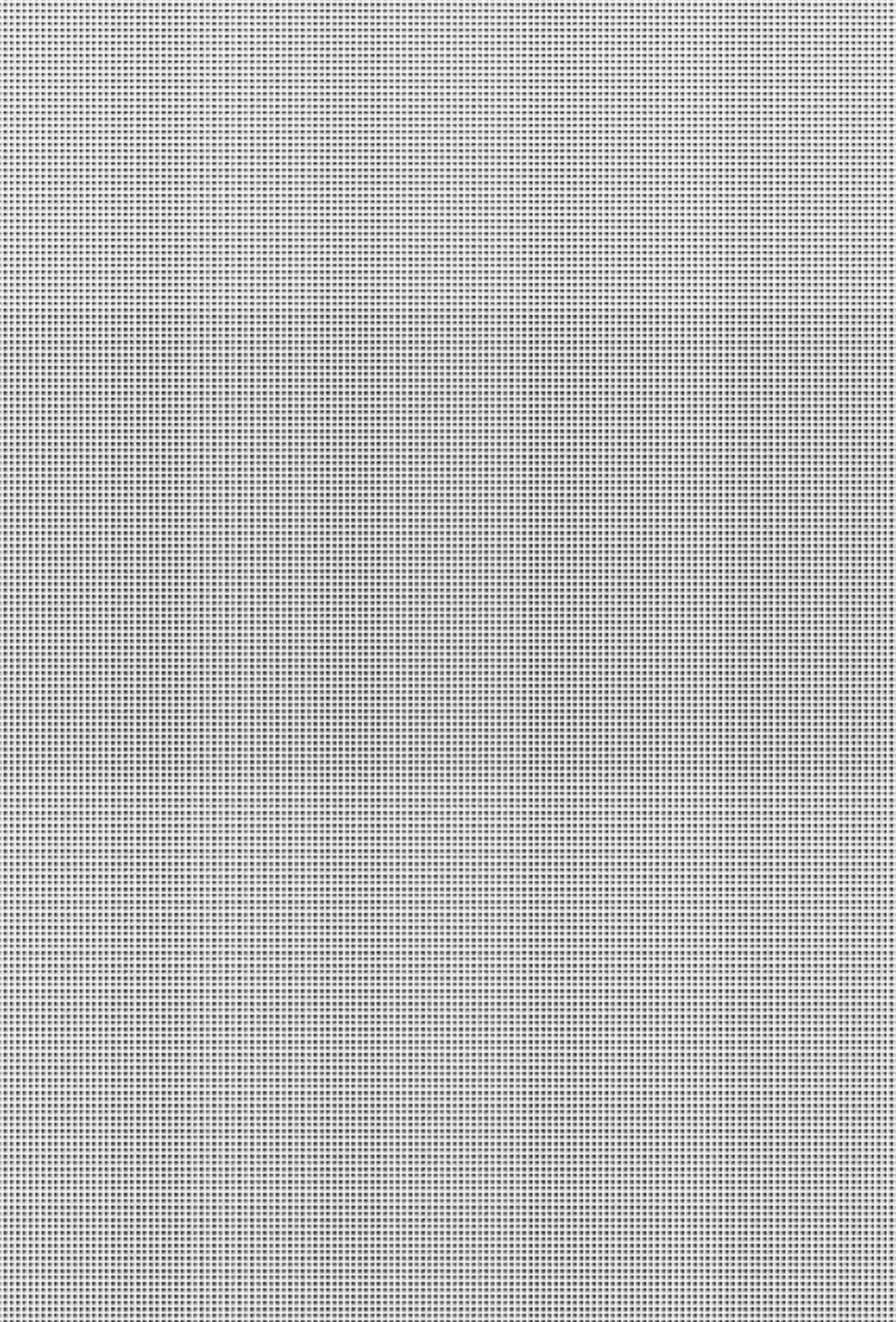
Textiles: A Hug Collection

Obra realizada por el autor para su reproducción en esta publicación

N.º 4 | Año 2018 | ISSN 2451-6384

PÁGINA DE ARTISTA
METAL





PRODUCCIÓN

CINEMÁXIMAS

69 POSICIONES PARA VER EL CINE¹

LUIS OSPINA

luisospina.cine@gmail.com

Director Artístico del Festival Internacional de Cine de Cali. Colombia

En mi larga carrera en el cinematógrafo, que va desde los inicios del mudo de la mano de maestros como Erich von Stroheim y Cecil B. DeMille, hasta mi muerte no confirmada, lo he visto todo. Y, sobre todo, lo he oído todo. Quizá en ningún medio artístico se escuchan tantas palabras necias. Y tantas palabras sabias. Haciendo memoria he podido recopilar sesenta y nueve de estas frases célebres, algunas de mis colegas² y otras de mi propia autoría. Las máximas son la mínima expresión. En eso no se diferencian de los productores que siempre han querido hacer lo máximo con lo mínimo. Para ellos da lo mismo decir *less is more* que *more or less*, pues tienen la mente tan estrecha que no les cabe la menor duda. Pero las estrellas no nos damos por vencidas, pues sabemos que la luz que emitimos es la que ilumina la pantalla plateada. No hay nada más, solo nosotras.

Y las cámaras. Y toda esa gente maravillosa allá afuera en la oscuridad: nuestro público.

1. Todo el mundo tiene dos profesiones: la propia y crítico de cine.
2. Todo el mundo es director de cine hasta que demuestre lo contrario.
3. Para un cineasta, fe es creer en lo que no se ha revelado.
4. El cine son emociones en emulsiones.
5. Una película es tan solo la huella de un deforme.
6. Hay que confrontar las ideas vagas con imágenes claras.
7. Traiganme *clichés* nuevos.
8. Lo más positivo del cine es el negativo.
9. En el cine solo hay tres negocios: distribución, distribución y distribución.
10. Era tan malo el director que lo metieron a la cárcel por hacer cine y lo soltaron por falta de pruebas.

11. Era tan malo el director que hizo dos películas en una: la primera y la última.
12. Se murieron tantos actores de la película que los créditos decían «en orden de desaparición».
13. Uno comienza haciendo la película que quiere y termina haciendo la que puede.
14. La tragedia de todo gran director es que termina convirtiéndose en un gran fotógrafo.
15. Era tan mala la película que tuvieron que refilmar unas escenas antes de archivarla.
16. Era tan mala la película que solo le faltaba un corte: el longitudinal.
17. Era tan mala la película que no la montaba ni un jockey.
18. Si no monta, pos cortamos al zopilote.
19. Los pornos se ruedan en interiores, en ambos sentidos de la palabra.
20. La tercera dimensión en el porno es cuando los actores se le vienen a uno encima.
21. Hasta en el cine porno hay que cubrirse.
22. No confundir un fundido a negro con un negro confundido.
23. En el documental Dios es el director, en la ficción el director es un dios.
24. Si la ficción es cacería, el documental es pesquería.
25. Cuando uno hace ficción termina haciendo documental y cuando uno hace documental termina haciendo ficción.
26. En el documental hay que escoger entre el cinema verité y el cinema mentiré.
27. El cine es contar una cantidad de mentiras para llegar a una gran verdad.
28. Un documental malo es un cortomental.
29. El arte copia a la vida y la vida copia a la televisión.
30. Si el cine es un medio de expresión, la televisión es un medio de transmisión.
31. El cine es un embeleco del siglo XX.
32. La televisión es el chicle de bomba de los ojos.
33. La televisión oscila entre el canal séptico y el canal pésimo.
34. Ya la gente no va al cine porque tiene miedo que le roben el televisor.
35. Solo hay que creer en el cine animado.
36. En el cine muchos son los llamados y pocos los escogidos.
37. Cuando todo el mundo está contento con los *rushes*, la película es una mierda.
38. En un rodaje, mejor contentos que con tontos.
39. En el cine no hay que tener talento sino terquedad, persistencia de la visión.

40. El cine es una recreación colectiva.
41. El cine es una creación colectiva; una persona da una orden y todos la obedecen.
42. No piense, actúe.
43. En el cine para ser bella hay que hacer cara de estúpida.
44. Que se quede el cine sin estrellas.
45. Todo el mundo es una estrella.
46. En el cine la única estrella debe ser la del trípode.
47. Un actor es la clase de persona que solo escucha cuando están hablando de él.
48. El cine es un atleta.
49. El cine es la verdad veinticuatro cuadros por segundo.
50. No hay película lenta, todas pasan a veinticuatro cuadros por segundo.
51. No importa con qué lente con tal de que quede bonito.
52. Ponga la luz donde está la plata.
53. El video es el cine sin dolor.
54. Sin *script* no podré vivir jamás.
55. Esta mañana tuve una gran idea pero se me olvidó.
56. Yo no dirijo, yo corrijo.
57. La asistencia de dirección es mucha asistencia y poca dirección.
58. Consejo para los extras: te pagan poco, trabajá poco.
59. En el cine cuando quieres complacer a todo el mundo, no complaces a nadie.
60. Los críticos son perros detrás de una bicicleta.
61. Cada imagen evoca un sonido mientras que cada sonido evoca muchas imágenes.
62. ¿En una película muda el cambio de plano suena?
63. El único buen argumento escrito por un comité es la Biblia.
64. En Hollywood el orden de los directores no altera el producto.
65. Hasta los *flashbacks* en cine son en el presente.
66. Si quieres ser un éxito en Hollywood, vete a Nueva York.
67. ¿Usted hace cine o asesina?
68. El film justifica los medios.
69. Mientras no haya derechos humanos, no puede haber derechos de autor.

Notas

1 El texto fue publicado, originalmente, en el libro *Palabras al viento. Mis(s) obras completas* (2007), de Luis Ospina.

2 François Truffaut, King Vidor, Hedy Lamarr, Andrés Caicedo, Robert Bresson,

Sandro Romero, Samuel Goldwyn, Jean-Luc Godard, Carlos Mayolo, David Stível, Carlos Palau, Ettore Scola, Vladimir Maiacovski, Frank Lloyd Wright, Guillermo Angulo, Marcel Duchamp, Fernando Vallejo, Marlon Brando, Alfred Hitchcock, Andy Warhol, Federico Fellini, John Huston, Michael Winner, Abbas Kiarostami, Luis Ospina y otros que prefirieron el anonimato.

SACAR FOTOS POR AHÍ

YAMAL, EL FIN DEL MUNDO

MARTIN PATRICIO BARRIOS

info@martinbarrios.com.ar

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

Lo verdaderamente extraño en las artes —al menos en las artes representativas figurativas— es la capacidad de convertir algo banal en algo sublime, cardinal; la cosa, en categoría; lo anecdótico, en sentido. Es decir, es la capacidad de hacer que eso, que se le parece en algún aspecto a la cosa, deje de ser eso para ser algo anterior, externo y trascendental. Velázquez, Rembrandt, Freud son magos en ese sentido: ¿quién puede ver a Felipe en el retrato de Felipe? Y la fotografía, desde el día después en que nació, soporta esa carga, mucho antes de que Magritte tuviera la ocurrencia.

Es verdad que los dispositivos fotográficos nos alivian bastantes esfuerzos, por lo menos para copiar. Disparar es fácil, el inconveniente es cuándo.

En términos generales, la construcción de la fotografía de estudio es idéntica a la de un boceto para representar cualquier imagen única y fija; es el mismo proceso que para componer un cuadro: dónde se va a ubicar el espectador (a qué distancia, a qué altura, para que vea qué); cómo se ilumina la escena, con qué estrategia de luz y de color será representada, etcétera. Entonces, se acomoda la escena para que esto suceda, se acomodan los objetos y las luces.

En la fotografía de estudio, el foco, la iluminación y la composición general están garantizados. Si hay personajes es más o menos posible hablar con ellos y motivarlos para ejercitar la pose: los personajes actúan sobre un libreto que han asumido. Es viable corregir cualquier cosa que no esté en orden.

En otra situación, sobre todo en la calle, el problema se convierte enteramente en dónde hay que pararse, porque las cosas ya están dadas y se empecinan en no estar donde uno las necesita y en no quedarse quietas; porque hay que predecir cosas que no siempre son predecibles, hay que forzar a la casualidad y ayudar a la suerte; acercarse o alejarse con algoritmos indescifrables; hacerse invisible para que los personajes no actúen para la cámara. No estoy hablando de la espontaneidad, es que si actúan todo el asunto empieza a ser otro

(en el teatro nadie se molesta porque el actor actúa, es lo esperado), y en estos casos los dioses no ayudan. Se está solo con la cámara y con la esperanza de que el sistema parasimpático reaccione a tiempo.



Fotografía del libro *Blanco. Yamal, el fin del mundo* (2016), de Martín Barrios

En Yamalia-Nenestia

Cuando salí para la península de Yamal tenía, además de la fascinación por viajar a lugares raros, la ilusión de fotografiar la belleza que encontraba en la vida de esos pueblos irreductibles, la entereza de los hombres en la soledad infinita y cosas así. Había diseñado los *layouts*, no en un cuaderno pero sí en mi imaginación. Tenía una cámara digital a la que le confío el alma, dos objetivos, un montón de pilas que recolecté, un abrigo prestado y la certeza de que me caía del mundo.

Oficialmente, fui el primer argentino en entrar a la península. Y una vez en la península me di cuenta de la magnitud de lo que significa el término *yamal* —que quiere decir ‘el fin del mundo’— y estar ahí: 1) cincuenta grados centígrados bajo cero; 2) todo el tiempo nieva; 3) estás enfundado en un saco de doble cuero de reno y en botas de doble piel de zorro atadas a la cintura; 4) siempre es de noche; 5) los guantes son enteros. Es difícil. Difícil moverse. Difícil caminar en la nieve suelta. Difícil mirar por el visor de la cámara (respiré y el vapor se congeló para siempre en el vidrio). Difícil cambiar el objetivo. Difícil *setear* la cámara y disparar con los guantes puestos (es que los botones son tan chicos). Difícil soportar el frío en la mano sin guantes más de unos

segundos. Difícil sacarse el guante. Difícil tocar el objetivo de aluminio con la mano sin guante. Difícil que la máquina, a la que le confío el alma, responda a más de dos disparos antes de entrar en letargos desesperantes. Difícil poner en foco (se congelaron los aceites de los servos, así que todo dejó de ser automático, no se veía por el visor y no sabía qué mostraban los números del objetivo). Difíciles otras cosas: respirar o fumar.



Fotografía del libro *Blanco. Yamal, el fin del mundo* (2016), de Martín Barrios

Digamos que llegar a la posibilidad del disparo es, más o menos, dudosa y bastante engorrosa. Nosotros sabemos que los encuadres se definen por la posición y por la distancia de la cámara respecto de la cosa (a la distancia en metros habría que sumarle el tipo de objetivo que está montado) y que el encuadre es más de media foto. Pero en situaciones extremas, posición y distancia son problemas extremos. El menú de posibilidades se convierte en un menú muy discreto porque es muy complejo y lento moverse. Si hay que moverse unos cincuenta metros, la decisión no tiene segunda chance por la próxima media hora y no es posible disparar ráfagas como un turista chino porque la cámara se va a *tildar* al segundo disparo; entonces, es necesario resolver en un segundo, con el cerebro un poco lento por el frío, dónde va a pararse uno. Eso significa entender el espacio, la luz, los personajes, los movimientos, los roles de los personajes, los acontecimientos que van a suceder, las cosas significativas o ejemplificadoras para poder componer un menú de

combinaciones posibles que, en general, se parecen en nada al *layout* que uno imaginó. Nada es como uno se imaginó. Nada es como uno fue repasando en el avión, en el tren, en los camiones y, finalmente, en los trineos. En los dieciocho mil kilómetros desde mi casa hasta esa carpita fui recorriendo y reordenando miles de veces los aspectos enunciativos y retóricos; los temáticos siempre parecían claros, tan claros.

Sin embargo, ahí estás, todavía creyendo que hay una misión, fascinado por el espectáculo y entumecido por el frío en medio de esa lucha contradictoria, desigual, entre estar registrando y estar viviendo. Porque eso es indudable: estás ahí, ahí es así como se presenta y por alguna razón que nunca es la foto llegaste hasta ahí, la foto la traes en el bolsillo como prueba desesperada de lo que te llevó al borde de esas cosas. En algún momento de la lucha, como si fuera irracionalmente, te sacás el guante, te ponés el cigarrillo en el costadito de la boca, apretás unos botones, girás los anillos, levantás un poco la cámara y disparás en el momento que hay que disparar sin pensar en nada, como el que camina de vuelta a casa y no piensa en qué tiene que hacer para que se muevan las piernas, en cuál esquina doblar, en cómo balancear el cuerpo para bajar el cordón de la vereda.



Fotografía del libro *Blanco. Yamal, el fin del mundo* (2016), de Martín Barrios

Llegaste hasta ahí plagado de preconceptos, diseñando un guion que presumía de férreo, arriesgando un poco de todo; llegaste con una idea enorme. Pero ahí no se puede ni ver por el visor y hace tanto frío, ahí no hay inspiraciones

divinas ni milagros, ni musas, ni dioses, ni genios, ni nada que ayude a nada. Todo parece un poco desalentador. Pareciera que uno no tiene más remedio que hacer lo que se pueda. Pero no es cierto, uno hace lo que debe hacer, aunque por caminos inciertos, aunque al final le salga mal.



Fotografía del libro *Blanco. Yamal, el fin del mundo* (2016), de Martín Barrios

Yo sé qué va a sacar mi cámara antes de encenderla, de la misma manera que un chico sabe cómo voltearse para girar con su bicicleta. La he llevado colgando del hombro por medio mundo, estuvimos horas mirando lo mismo. No es que sea animista, es que sé cómo se comporta, igual que un jugador de fútbol sabe cómo se comporta una pelota. Como un chelista que simplemente aprieta las cuerdas, raspa con el arco y hace sonar la *Suite N.º 6 en re mayor*, después de diez años de intentarlo ocho horas por día.

Es verdad que en la tundra no hay tiempo, pero ya hubo otros tiempos de otro tipo, porque al final todo empieza analizando *La expulsión de los diablos de Arezzo*, *La batalla de San Romano*, *Las meninas*; tratando de descifrar dónde está la simpleza de Robert Doisneau o Dorothea Lange, qué hay en las lecciones interminables de Pablo Picasso, para qué es la crudeza de Paolo Pellegrin y la perfección de Ansel Adams. Todo empieza tratando de entender la trampa de la Gestalt; todo viene de las interminables horas de dibujo, adiestrando la motricidad fina para que la mano raspe el carbón y describa lo que uno estaba mirando; dibujando la perspectiva de las calles con el método albertiano, a dos

puntos de fuga, a tres puntos de fuga. Todo empieza comprando una pizza y una botella de vino barato para entrarlas de contrabando al continuado del cine Select y en un segundo se condensan horas de mirar cómo es que la gente se organiza para subir al tren, cómo se arremanga el pocero que está por cavar la zanja, cómo es la curva de la oreja del taxista, cómo mueve las manos la panadera cuando va cargando las facturas en la bolsita de papel. Verdad que las condiciones son adversas.

Cuando se trata de sacar fotos en la calle nunca hay tiempo para medir nada, no hay tiempo para pensar en nada. La ventaja es que a mi cámara le confío el alma y no estuve nunca ahí, pero estuve miles de veces en otros ahí, siempre de este lado del plano, a veces haciendo, a veces mirando, la ventaja es que ya estuve muchos años tratando de entender las cosas de la representación, las cosas del espacio y de las personas representadas.



Fotografía del libro *Blanco. Yamal, el fin del mundo* (2016), de Martín Barrios

NEOTRÓPICO

UN LUGAR AL SUR DEL CONTINENTE AMERICANO

GERARDO SUTER

suter.uaem@gmail.com

Universidad Autónoma del Estado de Morelos. México

Estrictamente hablando, Neotrópico es el nombre de una ecozona que abarca una región de México y la totalidad de los países latinoamericanos hacia el sur del continente. Es una clasificación geográfica propuesta por las ciencias naturales, que incorporo aquí para tratar aspectos económicos y sociopolíticos de una región habitada por una población rural, mayoritariamente indígena. No es difícil afirmar que la violencia hacia los pueblos originarios de América Latina ha sido una constante desde el siglo XVI. En México se habla siempre de lo que sucede al sur del Río Bravo. Con esta idea a cuestas, aceptamos una América partida en dos y hecha de mita zamientos forzados ubicándolo en un contexto económico, político, social e histórico, localizado en un espacio geográfico definido como el *neoTrópico*. Un *neoTrópico* que al mismo tiempo es un Sur que comienza al norte de México y que marca el inicio de América Latina. Un Sur estigmatizado por una herida de casi 3200 kilómetros que proyecta una sombra en forma de muro, una cuchilla que se levanta en el Golfo de México y que penetra indolente en las aguas del Pacífico. Un Sur que en sus varias fronteras interiores reproduce y multiplica la discriminación, la trata y el tráfico de seres humanos.

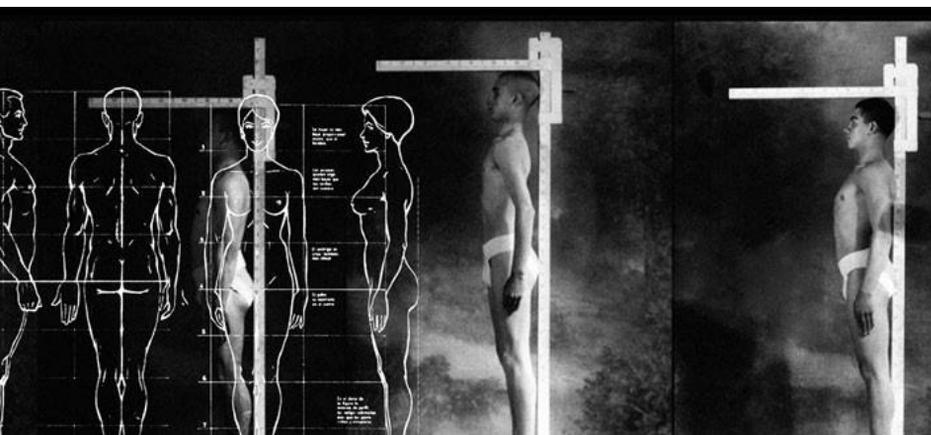
Inicié el proyecto *neoTrópico* a principios de 2014 y lo he ido perfilando a partir de la revisión de archivos propios y ajenos de distinta índole: literarios, periodísticos, fílmicos, sonoros, gráficos y fotográficos. En esta búsqueda, he saltado de un punto a otro a lo largo y ancho del territorio neotropical, realizando



vuelos de reconocimiento por áreas geográfico-culturales diversas, tratando de que el material encontrado se ubique en el ámbito de legitimación de lo que podríamos llamar «el imaginario colectivo». En un principio, *neoTrópico* surge del cruce de tres diferentes fuentes: una imagen de rayos X que se refiere al tráfico de indocumentados en la frontera sur de México, la relectura de *El corazón de la tinieblas*, de Joseph Conrad, y la revisión de algunos fragmentos de la película *Apocalipsis*. Posteriormente, se enriquece con los grabados realizados por Theodor de Bry en el siglo XVI, quien, sobre la base de las narraciones de Fray Bartolomé de las Casas, representa las atrocidades cometidas por los conquistadores en el Nuevo Continente. A partir de estos detonantes y a través de distintos recursos, intento recuperar un imaginario construido a lo largo de más de quinientos años de historias, donde el común denominador resulta ser la representación de la violencia derivada de la visión y de la acción del otro, del extraño, sobre el *neoTrópico* y sus habitantes.

A principios de 2018 visité la biblioteca Wren de la Universidad de Cambridge en el Reino Unido y consulté varios libros de los siglos XVI y XVII que se refieren a los viajes de exploración y de conquista realizados por el continente americano. Algo que llamó mi atención fue que uno de ellos contenía un breve apéndice con una escueta mención a las Tierras del Sur y a sus habitantes. En esta publicación de 1670, América se dividía en dos grandes territorios: México y Perú, donde el extremo sur del continente era una región desconocida que, sin embargo y como coloquialmente se afirma, ya figuraba en el mapa. Este detalle me llevó a revisar la historia de la zona y en algún momento abrió la puerta para imaginar una posible enciclopedia ilustrada de la violencia en el *neoTrópico*. De realizarse la publicación, en el lomo del último tomo deberían estamparse las letras ZAN-ZOO y en su interior registrarse, con imágenes y con palabras, aquellos hechos violentos que desde la segunda mitad del siglo XIX acabaron en poco tiempo con los pobladores originarios del sur del continente.

ZANJA. En la República Argentina, hacia 1876, un hecho definitorio conocido como la construcción de la Zanja de Alsina rompió el frágil equilibrio que existía entre criollos e indígenas y recrudesció el combate a los pobladores



originarios. La obra de ingeniería, consistente en una zanja de 2 metros de profundidad y 3 metros de ancho se extendió lo largo de 374 kilómetros y estableció, de norte a sur, una nueva frontera para la Provincia de Buenos Aires. A partir de la expropiación forzada de grandes extensiones de tierra que se encontraban en manos indígenas, los terratenientes se hicieron del territorio y ampliaron su poderío comercial. Como consecuencia de esta iniciativa, a lo largo de dos décadas, se realizaron incursiones hacia el oeste y sur del continente con el firme propósito de erradicar cualquier asentamiento originario. El caso de la Conquista del Desierto (1878-1885) o el Genocidio Fuegino, donde se concreta la matanza de los Selknam encabezada por Julius Popper (1887), son clara muestra de ello.

ZOOLOGICO. Un hecho abominable a destacar hacia finales del siglo XIX y principios del XX fue la cacería de indígenas, no para exterminarlos o desplazarlos de su lugar de origen, sino para atraparlos, secuestrarlos y llevarlos a Europa para ser exhibidos en los diferentes zoológicos humanos. Una práctica muy común de los países colonialistas y que muchas veces era auspiciada por los propios gobiernos sudamericanos. Esta práctica tuvo sus primeras manifestaciones con los primeros viajes realizados por Charles Darwin alrededor de los años treinta del siglo XIX, cuando en alguno de ellos se decidió llevar a varios indígenas a Inglaterra.

Al igual que aquella región austral del planeta, todo el sur ha sido y sigue siendo víctima de la barbarie. Con el afán de definir la estética y las particularidades de *neoTrópico*, estoy produciendo colecciones de imágenes articuladas en breves párrafos narrativo-visuales. Agrupadas bajo el título *Microrrelatos*, cada una de las colecciones resulta ser una constelación entendida como *tableaux warburgiano*, resuelta en su mayoría en forma de libro, cuaderno o carpeta, y conformada por textos y por imágenes gráficas y fotográficas. De alguna manera, cada colección, con movimientos pendulares entre ficción y realidad, reafirma el concepto de desplazamiento físico o emocional y encamina al lector/espectador a iniciar un viaje por la oscuridad del *neoTrópico*. Las referencias visuales y las interconexiones en las que se apoya la construcción de cada microrrelato,



resultan ser hallazgos que evidencian paralelismos entre situaciones violentas que han tendido a repetirse por más de cinco siglos en América Latina: la violencia en el lugar de origen, el destierro y los desplazamientos forzados, el trato inhumano durante los traslados o en el destino final.

En estos momentos que veo las fotografías antropométricas utilizadas para realizar clasificaciones etnológicas de pobladores originarios o que reviso los más variados archivos con imágenes actuales de los desplazados en América Latina, del tráfico de indocumentados y de la desaparición de indígenas en distintos puntos del espacio neotropical, resulta evidente lo poco que ha cambiado el mundo para los sectores más desprotegidos de nuestra sociedad. En muchas de estas representaciones se destaca un imaginario construido por occidente, por el conquistador, por el colonialista. Actualmente, las agencias de noticias y los medios de comunicación cumplen con instantaneidad ese papel: a gran velocidad esparcen por el globo información fresca acerca de cualquier acontecimiento y hacen posible que segundos después de una tragedia, cada uno de nosotros conozca los pormenores, el desenlace o el contenido de una caja negra. Son unas y otras fuentes de información las que enriquecen este proyecto: las que podemos considerar históricas y las inmediatas del día a día.

El fundamento del proyecto *neoTrópico* es el microrrelato y este representa la primera etapa de un largo proceso de trabajo. Todo microrrelato se materializa en un libro o un video que funciona como apunte visual para una obra mayor. Son bocetos de los cuales se desprenden las imágenes que conforman las instalaciones: imágenes tomadas de diferentes archivos que se resignifican en los microrrelatos, para luego resignificarse nuevamente al expandirse del plano bidimensional del libro o la pantalla, al espacio expositivo tridimensional o tetra dimensional cuando el espectador lo transita. Tal es el caso de las piezas en las que planteo la construcción de narrativas visuales a partir de la descomposición espacial de secuencias cinemáticas, que modulan el espacio utilizando pantallas de distintos formatos y grados de transparencia, y que, a su vez, refuerzan aspectos arquitectónico-espaciales que condicionan los desplazamientos del visitante por la instalación. En este modelo cambiante, podríamos decir líquido, las imágenes aparecen como heterotopía de un mundo real y exterior, y su dispersión



SUR



alienta al visitante a convertirse en una suerte de *flâneur* que experimenta una sensación inmersiva al desplazarse entre pantallas, (con)fundiéndose su propia sombra y su tiempo, con el tiempo de la narrativa cinematográfica.

Las diferentes formas que asume la imagen, materializada en distintos soportes y opciones de presentación-aprehensión, multiplican sus posibilidades expansivas, del mismo modo que lo hace una imagen al vincularse con otras: las imágenes en su conjunto representan un asterismo a la espera de definirse como constelación. En principio, los microrrelatos son colecciones abiertas de imágenes, de textos y de sonidos y funcionan como apuntes de propuestas que más adelante se resolverán espacialmente. Como una serpiente que muerde su cola o un torbellino que reacomoda las piezas de un rompecabezas, los microrrelatos que componen *neoTrópico* se mueven y se conectan para elaborar, a partir de sí mismos o con otros elementos, diversas narrativas audiovisuales.

A la fecha, el proyecto ha tenido como resultado un cuerpo de trabajo sólido materializado en tres instalaciones audiovisuales realizadas en diferentes países (Colombia, México, Perú), dieciocho microrrelatos (trece libros de artista, cinco videos) y una publicación que compila tanto parte del proceso como el trabajo desarrollado junto con el curador Jorge La Ferla para el Laboratorio Arte Alameda. Paralelamente al circuito del Arte Contemporáneo, *neoTrópico* busca establecer vínculos con otras disciplinas. Por lo pronto, lo ha hecho con las ciencias sociales en contextos de carácter académico, como fue la presentación audiovisual *neoTrópico (Imaginary-Displacement-Reality)* en Cambridge, Reino Unido, realizada en el marco del simposio *Eco-Imaginaires and the Borders of Art Practice from/in Latin America: Migration, Activism, Identity* (marzo 2018), o con las imágenes que acompañarán durante tres meses (junio-agosto, 2018) las mesas de diálogo *Forasteros. De migrantes, refugiados y exiliados*, en el Museo Amparo de Puebla, México. En la lógica de producción y de circulación de *neoTrópico*, son importantes todas las modalidades de presentación y de difusión que permitan la expansión del proyecto. Inclusive el texto que el lector tiene en sus manos y las imágenes que lo acompañan, ayudan a construir la cotidianeidad del proyecto. La puesta en espacio, el libro, la revista, la sala o el auditorio son el medio para la difusión de la propuesta y, a la vez, constituyen la obra.



SEGUIMOS INUNDADXS, POR SADO

FOTOACTIVISMO Y VIVENCIA DE LO COMÚN

ANA CONTURSI

ana_contursi@yahoo.com.ar

Laboratorio de Investigación y Documentación en Prácticas Artísticas Contemporáneas y Modos de Acción Política en América Latina / Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes / Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

El 2 de abril de 2013 tuvo lugar en la ciudad de La Plata, en el Gran La Plata y en zonas aledañas, como Berisso y Ensenada, la peor de las inundaciones recordadas en la historia de la región.¹ Con un saldo de ochenta y nueve muertos declarados —y tras intentos sucesivos de ocultamiento— y pérdidas materiales por dos mil seiscientos millones de pesos, aproximadamente, el agua desembocó en muchos días de calvario para las poblaciones afectadas. Diversos informes y declaraciones develaron luego —en oposición a las afirmaciones del entonces intendente de La Plata, Pablo Bruera, y del gobernador de la Provincia, Daniel Scioli, que atribuyeron las causas de la «catástrofe natural» a la intensidad de las lluvias— los verdaderos motivos del desastre: la política de urbanización originaria de establecimiento de la ciudad en su sitio geográfico (un hoyo), la política reciente de urbanización descontrolada y vinculada al avasallante negocio inmobiliario, y la escasez, por no decir ausencia, de obras hidráulicas de escurrimiento y de canalización de las aguas en la ciudad y en las periferias.

En 2005 y 2007 se presentaron informes que alertaban sobre el peligro, pero no se hizo nada. En 2008 una inundación en City Bell y Villa Elisa dejó noventa mil afectados y un muerto. Nada. En 2009 y 2010 otra vez se hicieron informes e investigaciones. Nada. En 2013, luego de la inundación del 2 de abril, se movilizaron grandes redes de ayuda desde la comunidad y el Gobierno Nacional

decretó una partida de dinero de treinta millones de pesos para el otorgamiento de créditos y de subsidios a los damnificados. Pero responsabilidad política y justicia, nunca.

Esta historia, que aparentemente no tiene que ver con el universo de lo estético, es sobre la experiencia sensible de las víctimas, de los allegados y de los solidarizados. Desde esa perspectiva, puedo asumirla como una historia de la afectación en la que se evidencia todo un entramado de vivencias. Nada más estético, en su sentido rancierano de lo sensible, que las formas de experiencia vinculadas a acontecimientos comunes y conflictivos. ¿De qué maneras y mediante qué estrategias y acciones la sociedad procesa, canaliza, resiste, entiende y comunica este tipo de acontecimiento traumático? Tras esta pregunta, puedo identificar en todo este fenómeno la conformación de un espacio discursivo (Krauss, 1990), en el que se dirimen los pormenores y los devenires del suceso, los posicionamientos, los reclamos, las denuncias, las respuestas, los silencios. Las imágenes y las palabras *de, tras y por* la inundación son parte medular de ese espacio discursivo en pugna.

Una de las formas culturales que involucra todas estas operaciones y que en la actualidad se expande cada vez más es la de los colectivos fotográficos. Estos inscriben sus prácticas en espacios discursivos diversos y producen formas de resistencia micropolíticas sobre la base de casos, de hechos, de actores y de vivencias particulares. Interesa, desde este posicionamiento, lo que les acontece a las personas, es decir, lo que las personas presentadas como sujetos concretos hacen y sienten frente a las vicisitudes del contexto social e histórico, una esfera de fenómenos algo subvalorada desde la mirada que se interesa solo por lo macropolítico. En este sentido, la práctica y la producción de estos colectivos atañen al universo de lo común en tanto constituyen relaciones de algún tipo —fundamentalmente, de consenso y de disenso, o de negociación y de lucha— con las generalidades hegemónicas de la vida social, es decir, las cosas que pasan y están dadas.

Siguiendo estas ideas, resulta muy interesante advertir el rol significativo que se ha jugado desde la fotografía colectiva mediante la intervención *Seguimos inundados* (2015), de SADO colectivo fotográfico, en el marco del evento *Desbordes: Punto de Encuentro de Acciones Culturales - 2a* para el segundo aniversario de la inundación. Se trató de una acción conjunta para visibilizar y para compartir en comunidad la reelaboración del trauma y el reclamo de justicia.

Metáforas de una experiencia estética colectiva

Fotoactivismo. Las y los integrantes de SADO llegaron el 2 de abril de 2015 a la Plaza Moreno con una pecera, dos sillas y las cámaras. Uno tomaba la foto, otro producía la sombra necesaria para que no se sobreexpusiera la toma y otro convocaba a gente que andaba por ahí a sumarse en la acción. Había que meter la cara en la pecera llena de agua y dejarse fotografiar desde abajo, sumergido [Figura 1].²



Figura 1. Fotograma del registro de la intervención en Plaza Moreno, 2 de abril de 2015. Gentileza de SADO.

Al querer dar cuenta de la complejidad de esta intervención-obra, se puede pensar en su doble inscripción: como acción en la calle y como fotografía. Como acción en la calle, se trata de ese momento público en el que se le propone a la comunidad la puesta en escena de su rostro bajo el agua. El lema era «seguimos inundados» y se invitaba a participar en la construcción de un sentido sublevado desde el cuerpo colectivo, pero a través de la propia identidad del cuerpo. Ahí se ve un momento político claro y la emergencia de una heterotopía, es decir, la realización de un *espacio-tiempo otro* realmente vivido. Como fotografía se ven obras singulares y cada rostro se vuelve la expresión y la representación de una vida también doble: puesta ahí al accionar la intervención y arrebatada allá, al ser inundada [Figura 2].



Figura 2. De la serie *Seguimos inundados* (2015). Fotografía de toma directa. Gentileza de SADO

Lo que se refleja es la vida y la muerte juntas, representadas en una fotografía que se escapa de cualquier género o estatuto fijo y cerrado. Es un documento y un retrato de ese estar ahí siendo parte; y es un invento completamente ficcional que metaforiza un sentimiento colectivo: «Dos años y seguimos con el agua de los pies a la cabeza», dice el texto que acompaña las fotografías. Es un procedimiento sencillo para construir una imagen poderosa que permite actualizar marcas del pasado tanto cognitiva como emocionalmente (De Rueda, 2010). Sabemos lo que pasó, lo sentimos, no lo vamos a olvidar. El resultado final de la intervención es la publicación de las fotografías en las redes sociales y allí la reinscripción espectral y personal «desde mi pantalla» de lo que aconteció antes en la vía pública. Sin embargo, la imagen ofrecida por Facebook es azarosamente evocativa de la colectividad de la que proviene la imagen [Figura 3].



Figura 3. Mosaico compuesto con las fotografías de toma directa que componen la serie. Así se visualiza el trabajo en Facebook. Gentileza de SADO

Se puede ver con claridad el carácter paradójico de lo fotográfico, profundizado en este trabajo por la performatividad de la acción: mientras constituye una reproducción automática del mundo, opera una ficcionalización que habilita nuevas inscripciones de sentido y de sentimiento, en la toma y en la expectación. Como apela a la experiencia sensible de lo visual y lo corporal, conecta con todo un imaginario —en el sentido de una memoria y un archivo de lo visto y lo sentido— cada vez que se ve y se toca. Funciona, así, en una suerte de intertextualidad, activa la capacidad humana de la evocación y construye una historia, en este caso, desde una mirada que se resiste al olvido, pero, a su vez, no se somete a la fatalidad de los hechos.

Referencias

De Rueda, M. de los A. (2010). El lugar de la ausencia en la fotografía o la imposibilidad del paisaje. Ponencia presentada en las *VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperada de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/38640>.

Krauss, R. (1990). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Mignoty, M. (2015). *Estado actual de gestión de riesgo de inundación en el partido de La Plata. Enfoque sobre obras, asistencia e información*. Recuperado de http://www.biosfera.org/wp-content/uploads/2015/07/2015_Marion_Mignoty_Inundacion.pdf

Notas

1 Los datos sobre la inundación provienen del extenso informe realizado por Marion Mignoty (2015) de la Universidad de Toulouse 2, Jean Jaures, Maestría en Ingeniería de Proyectos con América Latina, Pasantía Fundación Biósfera.

2 Se puede acceder al registro completo de la obra en el siguiente enlace: <https://www.facebook.com/SADOColectivoFotografico/videos/1535878293119037/>

CONSTRUIR LO DESCONOCIDO

INSTALACIÓN Y ARCHIVO FAMILIAR

ANTONIO ZUCHERINO

antoniozucherino@gmail.com

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

El siguiente texto describe, analiza y reflexiona sobre el trabajo de carácter interdisciplinario *Algunas formas de lo posible*. Esta obra fue mi Tesis de Grado para la Licenciatura en Comunicación Audiovisual de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), y estuvo expuesta en el Centro Universitario de Arte de la ciudad de La Plata entre el 15 y el 26 de mayo de 2018.



Algunas formas de lo posible (2018), Antonio Zucherino. Instalación multidisciplinaria

METAL
N.º 4 | Octubre 2018 | ISSN 2451-6384

77

La obra estuvo diseñada y planificada en distintas instancias en las que se trabajó sobre un mismo tópico: un encuentro físico frustrado entre la figura de Ricardo Daniel Zucherino, mi papá, y yo, Antonio. Mi papá murió cuarenta días antes de que yo naciera, en Roma, Italia. La imposibilidad de cualquier tipo de contacto con él fue generando en mí una búsqueda artística y personal por tratar de entender cómo el azar, la vida y la muerte pueden separar y, a la vez, unir a dos personas, a un padre y a un hijo.



Sin título (Año desconocido),
Ricardo Zucherino. Fotografía

Este fue el tema a partir del cual se desarrolló la obra. Se intentó demostrar que a través del arte y del acto creativo, y utilizando el archivo como fuente narrativa, es posible generar lazos que traspasen la vida y la muerte; romper barreras de silencio y develar eso que estuvo escondido durante tantos años. Resolver nuestras intrigas, para así llegar a saber un poco más quiénes somos. Para la puesta total de la obra utilicé objetos, imágenes fotográficas, fílmicas y de video de tiempos disímiles pertenecientes a mi papá y a mí, y también materiales de archivo y objetos ajenos. Todos fueron puestos en función de generar ese encuentro entre ambos que nunca sucedió. Cada una de las puestas que componían la obra fue desarrollada en colaboración con otros artistas, con los que realizamos el abordaje del archivo (personal o ajeno, propio y/o encontrado). Eran nuevas miradas que complementaban mi historia y que generaban estos encuentros que, aunque virtuales, imaginarios o ideales, me acercaron un poco más a reencontrarme con la figura de mi padre.

La variedad de materiales con la que nos disponíamos a trabajar brindaba un abanico muy amplio en cuanto a sus posibilidades estéticas y narrativas. Y fue por esto que decidimos encuadrar este trabajo como una instalación plástico-audiovisual interdisciplinaria en la que convivieran, en un mismo espacio, diversas puestas que, a pesar de narrar por sí mismas, se relacionaran entre sí y generaran nuevos sentidos. De esta manera, junto con Luis Migliavacca realizamos, a través del video, una recopilación y una investigación sobre datos y fotografías de mi padre, en un trabajo arqueológico que nos permitió reconstruir cierta información sobre él y sobre los espacios que quedaron registrados en sus fotografías. Junto con Nicolás Rasilla produjimos un fanzine con las fotografías de mi padre, enlazadas con un relato escrito por mí en el que reflexionaba acerca del descubrimiento de una caja heredada llena de fotografías y de su valor personal. Mariela Vita realizó acuarelas y obras tridimensionales a partir de nuestra reflexión sobre el valor de los objetos heredados y con Catalina Sosa recuperamos otros archivos filmicos familiares en súper 8 que no pertenecían a mi familia, pero que sí se identificaban con la diégesis desarrollada en la obra total.



Captura de pantalla de Google Street View y fotografía de Ricardo Zucherino, incluida en *Algunas formas de lo posible* (2018), Antonio Zucherino y Luis Migliavacca. Video

Ahora me centraré, específicamente, en cómo fue el abordaje con el material de archivo fotográfico y filmico para reflexionar en los matices de su elaboración en el hecho artístico.

Durante años, las fotos de mi papá quedaron a merced de mi abuela paterna. Luego de su muerte, esas fotos fueron heredadas por mí. En su mayoría, son fotografías sacadas por él, por lo que quedaron muy pocas imágenes en las que se puede ver a mi papá físicamente. Los relatos orales que se realizan al momento de volver a mirar una foto construyen subjetividad tanto de los

protagonistas de esas fotos como del colectivo que los rodea. Agustina Triquell (2012), en su libro sobre la construcción de la memoria y el álbum familiar, reflexiona:

Los mecanismos que operan en la reconstrucción oral de la propia historia al comentar las fotos del álbum, se vuelven prácticas fundantes de la subjetividad, de las identidades personales y de las identificaciones con ciertos colectivos.

El relato en primera persona permite al sujeto dar testimonio de su experiencia, acompañado por las imágenes fotográficas en las que plasma fragmentos significantes de su historia de vida (p. 35).

¿Qué sucede, entonces, en casos como el mío, en donde esa reconstrucción está escindida por la ausencia de esa persona que conforma el testimonio? Triquell (2012) avanza sobre este punto: «[...] la construcción de la memoria se da mediante un doble movimiento entre lo que la imagen contiene y lo que de ella se desprende, conformando un relato que va y vuelve sobre la imagen, siendo más o menos [fiel] a su contenido estricto» (p. 50).

Con relación a lo reflexionado, en la obra se establecen tres estrategias con respecto a las prácticas de archivo fotográfico: por un lado, revalorizamos la producción fotográfica amateur de Ricardo Zucherino, exponiendo su producción inédita y generando una nueva pieza con sus fotografías, un fanzine, lo que convirtió a mi padre en un artista invitado más de esta obra. Por otro lado, realizamos un trabajo de investigación por los lugares que mi padre retrató en sus fotografías, comparando esos escenarios con los espacios reales, a través de filmaciones y de búsquedas en Google Street View. Por medio de la mirada de mi padre, registrada en sus fotografías, reflexionamos sobre la ausencia, es decir, sobre su cuerpo material que ya no está y que genera un vacío en los espacios reales, que son puestos en escena nuevamente en el presente. Por último, la obra plantea como instancia final una gran pantalla en la que se reproducen fragmentos de películas familiares en súper 8, donde pueden apreciarse imágenes documentales de padres e hijos: la fuerza ejemplificadora del archivo familiar nos permitió hacer uso de la apropiación y esas imágenes pudieron, gracias a la manipulación del registro filmico, ser *mis imágenes* a través de la creación de un relato ficcional. Imágenes en las que hay un padre que sí recibe a un hijo a la hora de nacer. Esas imágenes, en la construcción de la diégesis total de la obra, se convirtieron, gracias a la ficción y a la producción artística, en el reflejo de mi propio nacimiento. En definitiva, esas imágenes son el fragmento de mi vida escindido que la obra en su conjunto intentó construir.



Captura de video y fotografía de Ricardo Zucherino, incluida en *Algunas formas de lo posible* (2018), Antonio Zucherino. Video



Referencia

Triquell, A. (2012). *Fotografías e historias. La construcción narrativa de la memoria y las identidades en el álbum fotográfico familiar*. Montevideo, Uruguay: CDF Ediciones.

FOTOGRAFÍA PARA LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

MARÍA NAZARENA MAZZARINI

nazarenaycia@yahoo.com.ar

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino
y Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

FRANCA NEREA RUEDA

francarueda1@gmail.com

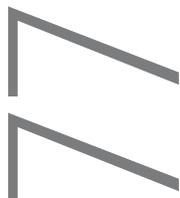
Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Con la reforma del estatuto de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), en 2008, la carta magna de la universidad entendió a la extensión de la siguiente manera:

[Como] un proceso educativo no formal de doble vía, planificada de acuerdo a intereses y necesidades de la sociedad, cuyos propósitos deben contribuir a la solución de las más diversas problemáticas sociales, la toma de decisiones y la formación de opinión, con el objeto de generar conocimiento a través de un proceso de integración con el medio y contribuir al desarrollo social (p. 9).

En los últimos doce años, la extensión en la UNLP se ha jerarquizado y, como resultado, se ha comenzado a pensar en las formas de hacer y de comprender las acciones estratégicas. La extensión planea el desafío a docentes, alumnos e investigadores de comprender la realidad de los contextos, de democratizar el saber y de definir la función social de la universidad.

Como instrumento político, desde una perspectiva estratégica, promueve el desarrollo territorial, la organización colectiva y las acciones de manera endógena y participativa.



En esta línea, el proyecto de extensión «Construyendo Lazos Sociales», ejecutado de manera interdisciplinaria entre la Facultad de Bellas Artes y la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la UNLP, buscó profundizar la relación entre la universidad y la comunidad. El proyecto consistió en la realización de talleres de producción artística, de enseñanza-aprendizaje y en otras acciones de extensión universitaria, como la gestión cultural y educativa, la consolidación de los derechos, la inclusión social y la incorporación al sistema laboral. En cada taller, dado su carácter interdisciplinario, confluyeron diversos aportes metodológicos derivados de las disciplinas intervinientes.



Lissa Torres (13 años) (2016).
Barrio Alegre. Fotografía digital

El objetivo fue causar un impacto en la formación y en la capacitación de docentes, de alumnos, de investigadores, de instituciones y de la comunidad. Así, se priorizó el fortalecimiento de la idea de pertenencia social por medio de experiencias de innovación, en las que la comunidad se convirtió en actor de su propio desarrollo. Esto se realizó a través de cuatro ejes conceptuales: la construcción de la identidad, el desarrollo sustentable, la disminución del analfabetismo visual y comunicacional, y el empoderamiento.

Proyecto del taller

El Taller de Fotografía y el Derecho a Vivir en un Medio Ambiente Sano se desarrolló en un barrio periférico de la ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina.

En este barrio, en el año 2013, el proyecto de extensión «Construyendo Lazos Sociales» construyó una Biblioteca Popular Ombopotyta sy vyoty kuera (Florecerán Mil Flores), en la que los niños tienen acceso a libros, a apoyo escolar y a talleres de arte en perspectiva de Derechos Humanos.



Bernardo Molina (11 años) (2016).
Barrio Alegre. Fotografía digital

El barrio Alegre está compuesto por noventa familias que provienen, principalmente, de Paraguay. Los integrantes de la comunidad viven en un contexto de gran vulnerabilidad social, porque pese a que todos poseen su vivienda propia, son construcciones precarias, no cuentan con agua potable ni cloacas ni servicios públicos. Además, el barrio se encuentra rodeado por una extensa y profunda cantera construida de manera ilegal por personas que venden piedra a los proyectos inmobiliarios locales, lo que deja en una situación frágil y peligrosa a quienes habitan en ese contexto.

Así, cuando surgió la idea de trabajar en un taller de fotografía, los niños que asisten a la Biblioteca y que conviven con la problemática de la cantera quisieron hacer un relevamiento cartográfico en el que se planteara la problemática, no solo para generar un registro, sino, también, para narrar en primera persona cómo se avasallan sus derechos. La narración surge de la experiencia, la práctica y la realidad cotidiana de los niños que conviven en condiciones de vulnerabilidad social debido al contexto y a una problemática institucional: la Municipalidad de la ciudad de La Plata descarga la basura del centro de la ciudad en la cantera. Esto también vulnera el derecho a un medioambiente sano.



Luz Florentín Duré (14 años) (2016).
Barrio Alegre. Fotografía digital

El taller abordó la reflexión y la práctica colectiva de promoción de los derechos humanos. A su vez, se analizaron prácticas en diferentes contextos, concibiendo el aprendizaje como un proceso dinámico, de complementariedad técnica y de conocimiento técnico entre las partes.



Jhonny Cardozo Nuñez (9 años) (2016).
Barrio Alegre. Fotografía digital

El arte ha ocupado y ocupa en la actualidad un importante lugar en la vida de los grupos sociales y en la construcción histórica del pensamiento. Es manifestación, espectáculo, encuentro social, patrimonio cultural y saber; es indispensable para la sociedad. Es por esto que el principal objetivo del taller fue fomentar la fotografía como herramienta artística de expresión y de transformación social, e impulsar la participación real de los sujetos en las creaciones fotográficas vinculadas a sus diversas realidades y a su contexto inmediato. Se buscó promover nuevas capacidades expresivas, comunicacionales y nuevas técnicas en los participantes, destinadas a favorecer la integración social y la socialización de la experiencia artística.



Patricia Cardozo Nuñez (8 años) (2016).
Barrio Alegre. Fotografía digital

La fotografía se presentó como un lenguaje muy importante en la construcción de imaginarios y de identidades. Por lo tanto, entendemos que el trabajo generado permitió abrir nuevas cosmovisiones en el relato de los niños y en el espacio en el cual habitan.

El abordaje tuvo como fin desentrañar los procesos hegemónicos del campo comunicación/cultura. Así, se apuntó a impulsar un espacio que buscaba revertir la situación de exclusión y de desigualdad social, dando la posibilidad de desaprender los significados impuestos por las instancias de poder. En este sentido, la realidad no es nunca una sola, sino la que queremos y la que podemos ver e interpretar desde sus implicancias simbólicas; y la fotografía

y los derechos humanos representan, por un lado, el abordaje y el recorte de la realidad de quienes viven y conviven en situación de vulnerabilidad y, por otro, le permite a los niños desarrollar estrategias y mecanismos para discutir y para visibilizar las problemáticas.

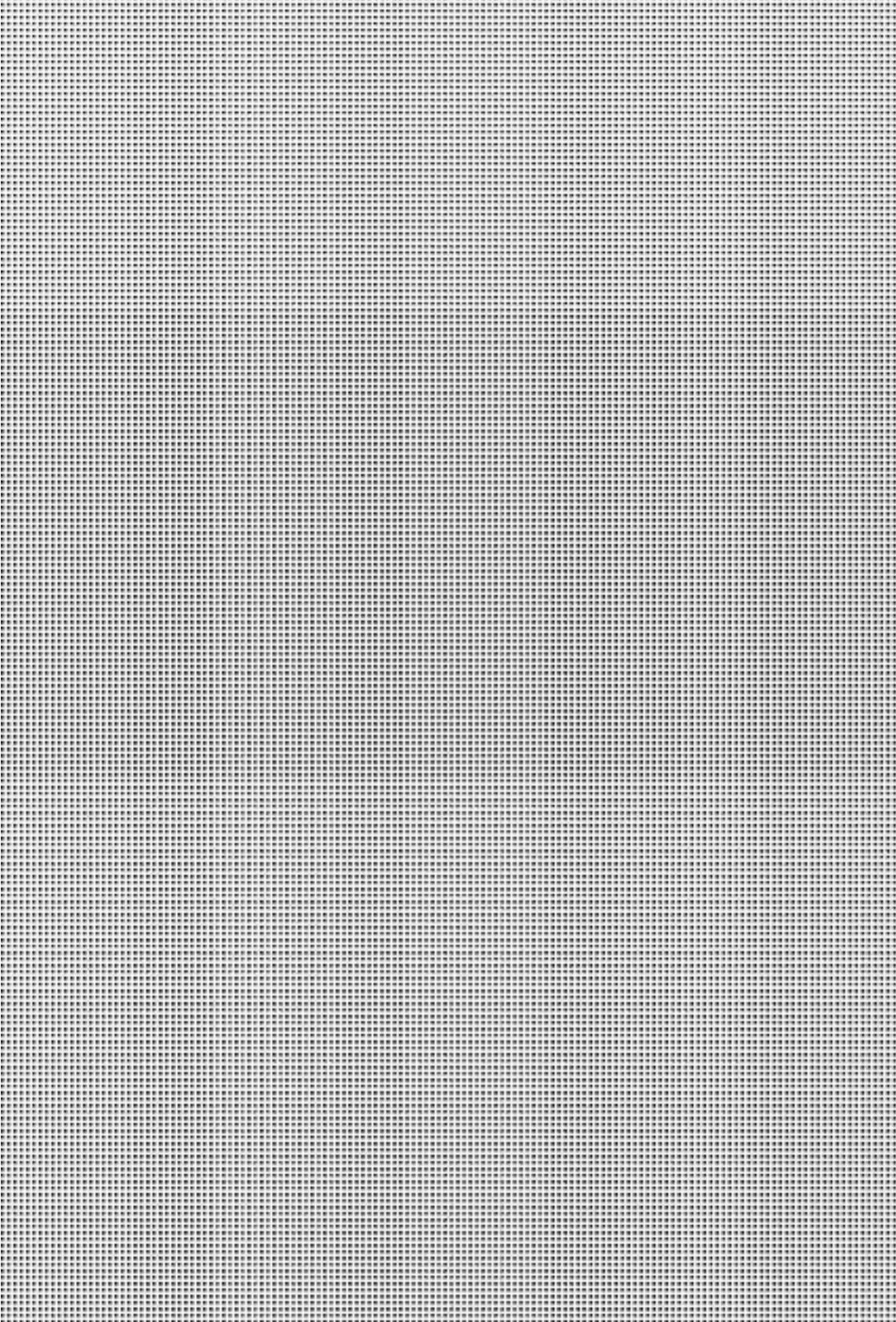


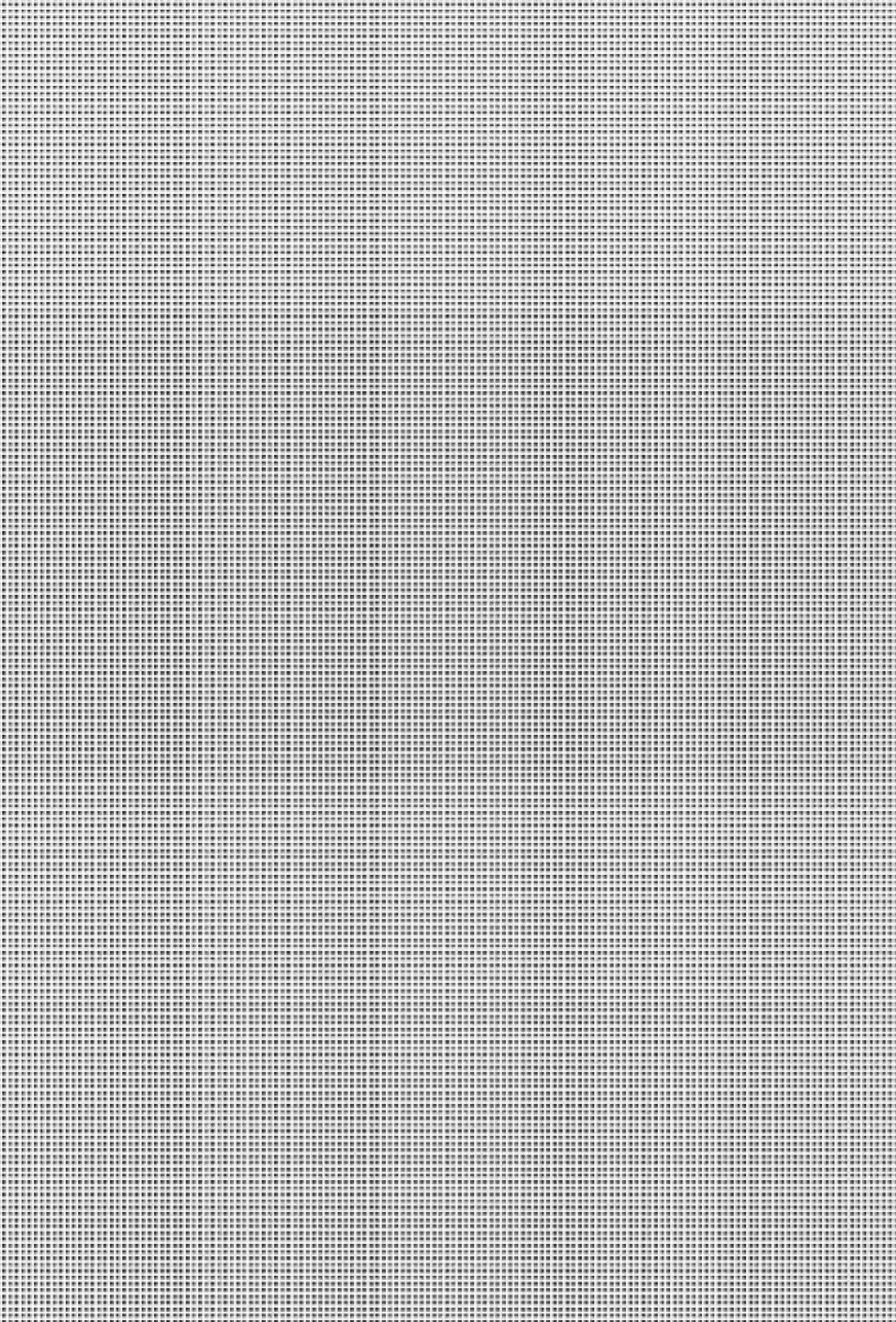
Dnider Acuña Ramoa (8 años) (2016).
Barrio Alegre. Fotografía digital

La universidad interviene en un proceso de enseñanza-aprendizaje dinámico, generando procesos de conocimiento y de aprendizajes sociales. Esto nos permite analizar y reflexionar sobre las estrategias educativas. El taller de fotografía trabajó en torno a las características del lugar y buscó promover la creación de una mirada propia, desde la que los niños del barrio pudieron expresar y darle voz a aquello reconocido. El trabajo tuvo como sustento una idea clave: la Universidad, como toda institución, es una institución política. Expresa determinados deseos, intereses, en suma, valores de una sociedad o de un pueblo por aprender, por pensar, por saber, por expresarse: un deseo de vivir mejor. Nosotros como actores sociales de esta universidad somos agentes activadores para cumplir con esta meta.

Referencia

Universidad Nacional de La Plata. (2008). *Estatuto Universidad Nacional de La Plata*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.





ARTÍCULOS Y ENSAYOS

LA IMAGEN LATENTE. DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y PEDAGOGÍA SITUADA
Franco Palazzo, Franco Cerana
Metal (N.º 4), pp. 86-96, julio 2018. ISSN 2451-6384
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA IMAGEN LATENTE

DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA Y PEDAGOGÍA SITUADA

THE LATENT IMAGE
A PEDAGOGICAL APPROACH TO THE DIRECTION OF PHOTOGRAPHY

FRANCO PALAZZO
francopalazzo.lp@gmail.com

FRANCO CERANA
ceranafranco@gmail.com

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

Abstract

The direction of photography of an audiovisual product is the result of the modes of production from a place, its aesthetics, narrative styles, and representations. The pedagogy of the discipline must be concerned with the context where productions are made. Who are the students? What are their aesthetic interests? From what position do they construct the cinematographic image? A good method to answer these questions consists in analyzing the local productions of graduate students from the institution. This article analyzes the possibility, but also the necessity, the use of local independent production as pedagogical examples in Audiovisual Arts classrooms.

Keywords

Direction of photography; pedagogy; artistic education; educative contexts; production contexts

Resumen

La dirección de fotografía de un audiovisual es producto de los modos de producción del lugar, sus estéticas, sus formas de narrar, sus representaciones. Una pedagogía de la disciplina debe ser consciente del contexto. ¿Quiénes son sus estudiantes? ¿Cuáles son sus intereses estéticos? ¿Desde qué lugar construyen la imagen cinematográfica? Estudiar los trabajos de quienes se graduaron en la propia institución es un buen método para comenzar a responder estos interrogantes. En el presente artículo se reflexiona sobre el uso de la producción local en las aulas de Dirección de Fotografía.

Palabras clave

Dirección de fotografía; pedagogía; educación artística; contextos educativos; contextos de producción

Las materias Iluminación y Cámara abordan el estudio de los conocimientos vinculados al ejercicio de la dirección de fotografía en el marco de las artes audiovisuales. Esta disciplina, aunque está relacionada, en gran medida, con el arte de la fotografía fija, conforma una especificidad autónoma que se remonta a los inicios del cine y que no se ha visto modificada hasta la fecha en sus aspectos troncales. Las directoras y los directores de fotografía, que encarnan ese rol en una producción cinematográfica, son los principales responsables de la dimensión visual de una obra audiovisual. Desde que forma parte de un proyecto en la preproducción, pasando por la instancia de grabación, hasta su exhibición —en cualquiera de la infinita variedad de dispositivos en los que una obra audiovisual puede materializarse ante un espectador— la persona encargada de la dirección de fotografía es quien, mediante la aplicación de sus conocimientos específicos, de pruebas técnicas y de su creatividad y su experiencia, debe garantizar que la imagen sea la mejor para el proyecto. Y cuando hablamos de la mejor imagen, nos referimos tanto a los aspectos visuales como a la capacidad de desarrollar una propuesta que se adecúe al proyecto, teniendo en cuenta aspectos narrativos, genéricos, estilísticos y el contexto de producción.

Según Néstor Almendros (1982), quien ejerza la dirección de fotografía puede servir «para casi todo y para casi nada»:

Sus funciones varían tanto de una película a otra, que no se pueden definir de una manera exacta. Mi trabajo puede limitarse a apretar el botón de la cámara. Y a veces ni eso siquiera, pues alguien, un operador, se encarga de llevar la cámara mientras yo estoy cerca, sentado en una silla plegable con mi nombre escrito detrás. Uno está allí para supervisar la imagen, dar algunos consejos y firmar el trabajo. [...] En el extremo opuesto, un director de fotografía que colabora en una película de pequeño presupuesto con un

realizador inexperto o principiante, puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena. Llego incluso a inmiscuirme en la selección de los colores, los materiales y las formas de los decorados y el vestuario (p. 6).

El colectivo de estudiantes de la carrera de Artes Audiovisuales, hoy más que nunca, conoce —aunque sea de manera puramente intuitiva— los alcances y las posibilidades visuales del lenguaje audiovisual. Gracias a las nuevas tecnologías, quien ingresa a la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) ya tiene —desde su niñez, seguramente— una experiencia muy fluida y cotidiana con la producción de imágenes a través de dispositivos electrónicos. Producir imágenes para Youtube, Facebook, Instagram, etcétera, implica la aplicación —consciente o inconsciente— de una serie compleja de operaciones y de conocimientos vinculados a lo tecnológico, así como la puesta en práctica de los códigos visuales y de los modos de comunicación específicos de cada plataforma.

Desde una perspectiva pedagógica, el eje central a la hora de conceptualizar los conocimientos vinculados a esta disciplina no pasa solamente por enseñar una serie de códigos o de reglas visuales que después puedan ser aplicados —o transgredidos—, sino que también es fundamental que quienes cursen estas materias puedan entender qué recursos son necesarios para lograr un determinado resultado estético o, dicho a la inversa, qué variedad de imágenes es posible crear con una serie determinada de recursos. Estos últimos están vinculados con el modelo de producción elegido, en primer lugar, a partir de la escala presupuestaria del proyecto, pero también de los contextos sociales y culturales. Tener en cuenta estos elementos es troncal para poder producir la imagen audiovisual con una mirada más abarcativa y orgánica, y permite expandir las posibilidades creativas, estéticas y narrativas. Laura Citarella, docente y productora de cine independiente —además de guionista y realizadora—, comenta: «Mi obsesión, y lo que más me interesa, es la relación entre sistemas de producción con la estética. Ese parentesco, en este momento, me parece la base para hacer una película» (Citarella en Ponzinibbio & Franco, 2015, p. 25).

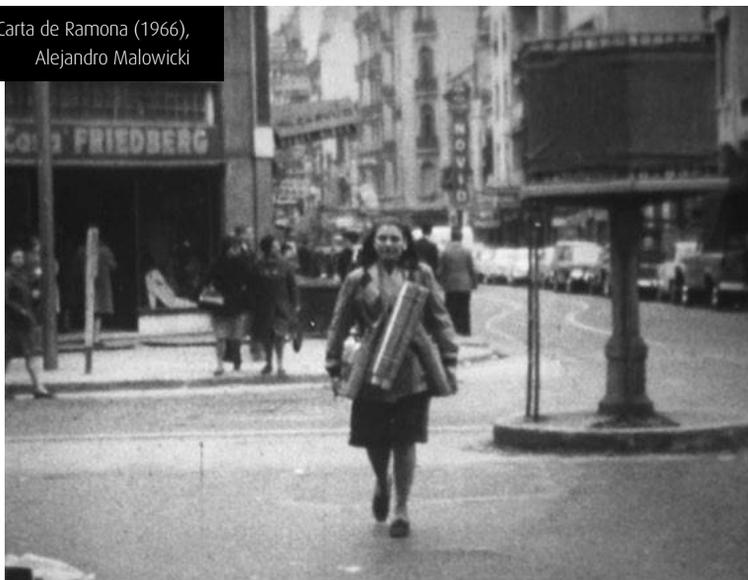
En esta línea, de forma más específica, nos permitimos afirmar que la dirección de fotografía de un audiovisual también es el resultado de los modos de producción en los cuales está inscrita la obra, con sus estéticas, sus modos de narrar y sus representaciones particulares.

La producción local, un marco situado

Para pensar la enseñanza de la dirección de fotografía como una práctica situada y concreta, debemos definir —o al menos describir— las características particulares de la producción audiovisual local, que involucra a una importante población graduada y estudiante de la UNLP. La producción audiovisual platense se caracteriza por su carácter predominantemente independiente y por la relación fraternal entre realizadores y casas productoras, que se reconocen entre sí con similares virtudes y déficits, y deciden auxiliarse a través de diversos modos de coproducción solidaria. El ser independiente conlleva que no solo deban autosustentarse, sino que ellos mismos administren sus recursos y no estén sujetos a las decisiones de grandes productoras o de grupos mediáticos.

El cortometraje *Carta de Ramona* (1966), de Alejandro Malowicki, puede ser tomado como ejemplo y como antecedente de este modo de producir. Es un cortometraje de ficción realizado en el marco de la cátedra Realización IV, en ese entonces a cargo de Humberto Ríos, que cuenta la historia de una joven del interior que se muda a Buenos Aires en busca de trabajo y se convierte en vendedora ambulante de café. El film es un claro ejemplo de cómo las limitaciones técnicas y económicas pueden transformarse en rasgos estéticos generadores de identidad. Los realizadores, influenciados por el Free-Cinema inglés, decidieron filmar todo el cortometraje con una modalidad documental, insertando a la actriz en situaciones y en contextos reales, algunas veces, incluso, con la cámara oculta. De esa manera, logran, trabajando con escaso material virgen y utilizando solo luz natural, una especial sensación de realidad. «Lo esencial era hacer verosímil lo reconstruido, que de todas maneras estaba tomado de la realidad. En algunos segmentos del corto creo que eso está logrado y en otros no, pero esa idea de la reconstrucción de la realidad era lo que más nos motivaba» (Malowicki en Vallina y otros, 2006, p. 52).

Figura 1. Carta de Ramona (1966),
Alejandro Malowicki



Al seguir esta línea, podemos ver su continuidad en un film contemporáneo como *Los Muertos 2* (2016), que nació como un trabajo curricular también en el marco de la cátedra Realización IV y se convirtió en la ópera prima de Manque La Banca. Tanto el guion como el diseño de la estética visual fueron desarrollados a partir de los elementos con los que contaba la producción y las locaciones que se conocían de antemano, teniendo en cuenta el uso de ciertos lentes y de una cámara en particular. Eso, según cuenta Pablo Huerta (2018), el director de fotografía, no generó limitaciones, sino que, por el contrario, se concibió como un punto de partida para la experimentación visual. Se utilizaron lentillas de efecto y caireles delante del lente para lograr distintos tipos de textura en la imagen, que definieron la singular estética del largometraje. Asimismo, se trabajó casi enteramente con luz natural en determinadas horas del día para obtener una imagen más rica en contraste y, a su vez, para lograr una mayor rapidez en el plan de rodaje.



Figuras 2 y 3. *Los muertos 2* (2016),
Manque La Banca



Otro ejemplo similar es el de *Tejen* (2014), tesis de grado y ópera prima de Pablo Rabe. En ese largometraje de género fantástico se elaboró una propuesta fotográfica general cuya principal característica fue el diseño de un esquema de luz muy simple a partir de una investigación exhaustiva de referentes visuales. Así, se utilizaron sistemas de iluminación que permitían al camarógrafo moverse libremente y registrar desde varios ángulos durante una misma toma. De esa forma, la propuesta estética del film no solo se diseñó en favor de ciertos resultados plásticos, sino que también posibilitó trabajar con pocos elementos técnicos y reducir, considerablemente, el tiempo de rodaje.



Figura 4. *Tejen* (2014), Pablo Rabe

El audiovisual platense se ha empeñado en demostrar que con medios limitados se pueden lograr grandes resultados, siempre y cuando se tengan en cuenta estas condiciones desde la génesis creativa del proyecto. Si bien estos modos de concebir la producción audiovisual son frecuentemente utilizados de manera universal, en la región —y ,particularmente, en las producciones de estudiantes y de graduados de la UNLP— conforman un rasgo identitario que consolida al cine platense como un movimiento particular.

Desde el punto de vista de la dirección de fotografía, lo particular es que la persona encargada de ese rol suele formar parte del proyecto desde el germen del mismo, definiendo las estrategias para administrar los recursos de la mejor manera posible, convirtiéndose, al fin y al cabo, en un productor más. Como mencionamos, el diseño de la imagen está supeditado al diseño de producción.

Tal como señala Agustín Lostra (2016): «el gesto de gran parte del audiovisual local por su corta proyección en materia de exhibición, por sus condiciones de producción autogestivas y entre amigos, por su falta de autoconciencia, por sus temáticas

comunes, es muchas veces un gesto adolescente» (p. 56). La imagen platense es, entonces, una imagen a veces impulsiva, a veces experimental, pocas veces segura de sí misma, en ocasiones sumamente premeditada, en otras azarosa y arriesgada, pero siempre resultado de interminables charlas entre amigos y compañeros. Una creciente conciencia sobre la propia producción —que permite el desarrollo de estilos y de estéticas que se adaptan a la infraestructura de cada proyecto particular—, sumada al aumento considerable de estudiantes de Artes Audiovisuales en los últimos años y al acceso a dispositivos técnicos como consecuencia de los avances tecnológicos, ha posibilitado un incremento cualitativo y cuantitativo de la actividad audiovisual local. Como ejemplo tangible de este fenómeno se puede ver que mientras en 2004 en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata participaban seis producciones hechas en la ciudad (El Día, 2004), para 2016 la cifra ascendía a diez, además de la presentación de *La imagen primigenia: un enfoque multidisciplinar del cine*, un libro de análisis cinematográfico editado por los integrantes de *La Cueva de Chauvet*, una revista de crítica cinematográfica local (El Día, 2016). A esto podemos agregar la fundación en 2016 del Movimiento Audiovisual Platense (MAP), conformado por un grupo de realizadores, de productores y de docentes que se nuclea, entre otras cosas, para poner en valor el patrimonio audiovisual regional e intentar recuperarlo a través de un archivo fílmico.

En este marco existe de manera cada vez más tangible una necesidad de definir al cine local, de indagar sobre sus características, su identidad. La revista *Pulsión*, otra publicación independiente de análisis y de crítica cinematográfica que integra constantemente entre sus temas de indagación problemáticas de la producción local, es un claro ejemplo de este proceso. En una nota editorial titulada «¿Qué es el Cine Platense?», se afirma, a modo de manifiesto: «Nuestra forma de acompañar este proceso es la reflexión, que permite enriquecer la obra, ya que esta es el mejor instrumento para introducirnos en el imaginario colectivo» (*Pulsión. Revista de cine*, 2016, p. 7).

La dirección de fotografía en las aulas

De este modo, al concebir la reflexión sobre la identidad como un valor fundamental de la producción local, la formación académica de los estudiantes de Artes Audiovisuales de la UNLP es clave, ya que permite vehicular y acompañar en gran medida estos procesos. Hay que tener en cuenta que la FBA reúne, entre estudiantes y graduados, a la amplia mayoría de las realizadoras y los realizadores audiovisuales de la región. Por esta razón, incorporar dentro de la enseñanza de la dirección de fotografía ejemplos de sus producciones es una manera de transmitir un conocimiento esencial.

Durante nuestros primeros años como estudiantes en la FBA —entre 2005 y 2006— poco supimos sobre qué producían quienes egresaban de nuestra institución. Solo se hacía alguna referencia a Carlos Sorín y cada tanto se mencionaba a un tal Raymundo Gleyzer, dos estudiantes de la antigua carrera. Algunos se atrevieron a hablarnos sobre un grupo de alumnos que estaban haciendo películas de terror: la productora PauraFlics, que producía incansablemente cine de género —y posteriormente alcanzaría prestigio internacional—. Se trataba de comentarios al pasar. En ninguna de las cuatro materias relacionadas con la dirección de fotografía analizamos una producción realizada en nuestra ciudad por quienes en unos años serían nuestros colegas. Cómo se trabaja en nuestra ciudad, qué equipos se usan, qué piensan los directores de fotografía locales sobre la imagen, sobre el cine, sobre el arte y sobre la política fueron preguntas que rondaron en nuestra cabeza hasta que crecimos y conocimos a los productores locales, al tiempo que nos convertíamos en parte de ese circuito.

Diez años después, durante una clase de Dirección de Fotografía en la localidad bonaerense de Pigüé, cuando se explicaron las cualidades plásticas de un Fresnel HMI —una luminaria de alto costo, de uso habitual en el cine comercial e industrial—, un estudiante planteó que le servía muy poco aprender aquello porque jamás tendría acceso a este tipo de dispositivo en su ciudad. En parte tenía razón: no se estaba teniendo en cuenta su contexto de producción, los modos en que suelen producir imágenes en Pigüé, su pensamiento sobre la imagen. Ni siquiera se había considerado qué tipo de audiovisuales producían quienes estudiaban y quienes egresarían de esa carrera. Se estaba dictando la misma clase que podría haberse dado en Madrid, La Paz o en cualquier otro lugar del mundo de habla hispana.

Si tomamos en cuenta las situaciones mencionadas a modo de ejemplo, se vuelve evidente que, como docentes universitarios —además de realizadores—, nos resulta indispensable abordar estas problemáticas desde la pedagogía: pensar cuáles son las herramientas que nos permiten vincular esta serie de ideas con el trabajo dentro del aula o, dicho de otro modo, transformar la reflexión en situación educacional. Es pertinente entonces incorporar al análisis la categorización que realiza Elliot Eisner (1979) sobre los elementos que conforman el currículum de una asignatura. Si entendemos el *currículum expícito* como los contenidos dictados en una materia, presentes en el plan de estudios, el *currículum implícito* estaría representado por normas o por valores no expresados abiertamente, resultado de ciertas acciones que se desarrollan en la institución educativa, como los modos de abordar los temas, el tiempo que se le dedica a cada uno, etcétera. Elementos que forman parte de la situación pedagógica, pero que no aparecen en el programa de estudios. Eisner sostiene

que estos componentes actúan de modo más profundo y permanente en la educación del estudiante que los que se detallan en el currículum explícito. De esta manera, un docente de Dirección de Fotografía debe ser consciente de que, por ejemplo, si de diez audiovisuales que se analizan en clase, nueve son europeos, se construye la idea de que las producciones europeas merecen mayor atención que las de otra región. Lo mismo sucedería en cuanto al género, si nueve de ellos fueran realizados por directores y no directoras.

Por su parte, siguiendo con las categorías de Eisner (1979), el *currículum nulo* está conformado por aquellos procesos intelectuales que se dejan de lado y por los contenidos que no están presentes en el currículum explícito. En ese sentido, la determinación de incluir o de excluir el estudio de producciones locales es una decisión de carácter ideológico, político y filosófico. Excluir los audiovisuales locales de las aulas de Dirección de Fotografía es excluir también la producción de nuestros propios estudiantes, sus miradas, sus exploraciones estéticas.

Estudiar los límites, ampliar horizontes

Considerar las particularidades regionales de los procesos que intervienen en el diseño de la imagen audiovisual a la hora de pensar estrategias pedagógicas contribuye a la producción de un *aprendizaje significativo*, tal como lo define el pedagogo David Ausubel (1983). A diferencia del *aprendizaje mecánico*, memorístico y coyuntural, el significativo es un aprendizaje más resistente al olvido, porque tiene sus bases en la relación lógica, psicológica y afectiva, entre los contenidos del currículum y los conocimientos del estudiante. Mientras en el primero el acto pedagógico se transforma en una mera transmisión de conceptos carentes de sentido para el educando, en el segundo caso se produce una motivación para aprender gracias a que se incorporan en el proceso el contexto y los saberes previos del estudiante.

Si el universo de modos de representación visual que se brinda al grupo de estudiantes se encuentra fuera de sus posibilidades de producción, no solo no se los estará formando como profesionales de un modo integral, sino que también se los conducirá a situaciones de frustración. Si en las aulas de Dirección de Fotografía se cae en la tentación de mostrar sólo los ejemplos que nos dicta la *American Cinematographer* —Revista de la Asociación de Directores de Fotografía de Estados Unidos (ASC)— corremos el riesgo de desaprovechar valiosas oportunidades en la formulación de una perspectiva emancipatoria que nos devuelva los medios para una producción de sentido significativa. Como afirma Daniel Belinche (2011), la crisis actual es tributaria de «la ruptura del arte oficial con la vida cotidiana de la mayor parte de la población del país» (p. 90).

No obstante, es preciso aclarar que no por esto debemos limitar los horizontes de expectativas del estudiante a la producción preexistente en su contexto. Como ya mencionamos, hace poco un joven nos señaló que jamás conseguiría un determinado tipo de imagen porque nunca iba a tener acceso a una luminaria tal como un HMI. Que surja esta idea en un estudiante universitario es inconcebible por varios motivos. En primer lugar, porque si se comprende cuáles son las cualidades plásticas de esta luminaria, posiblemente se pueda generar el tipo de imagen buscada prescindiendo de ese equipamiento específico. Y, en segundo lugar, porque como docentes universitarios debemos incentivar al estudiante para que supere sus capacidades, renueve creativamente el escenario artístico y crezca como profesional.

Por último, como propone Ausubel, debemos construir *desde* el contexto del estudiante y *a partir* de sus conocimientos previos. Creemos que la formación en dirección de fotografía debe propiciar un desarrollo creativo a través del cual el grupo de estudiantes pueda plantearse objetivos compatibles con sus intereses y, al mismo tiempo, se prepare para entender y para adaptarse a los esquemas de trabajo posibles. De esta manera, podrá explotar la potencialidad visual de cada proyecto a partir de un conocimiento profundo de lo que implica ser un director o una directora de fotografía en el contexto donde se produzca la obra.

Referencias

- Almendros, N. (1982). *Días de una cámara*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Ausubel, D., Novak, J. y Hanesian, H. (1983). *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*. Ciudad de México, México: Trillas.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata, Argentina: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.
- Eisner, E. W. (1979). *The educational imagination: On the design and evaluation of school programs*. Nueva York, Estados Unidos: Macmillan.
- ElDía (21 denoviembre de 2016). La Usina local se muda a La Feliz. *ElDía*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2016-11-21-la-usina-local-se-muda-a-la-feliz>
- El Día (8 de marzo de 2004). Filmes de la Carrera de Cine. *El Día*. Recuperado de <https://www.eldia.com/nota/2004-3-8-filmes-de-la-carrera-de-cine-en-el-festival-de-mar-del-plata>
- Huerta, P. (2018). *Entrevista a Pablo Huerta, sobre su trabajo como director de fotografía de Los Muertos 2 y T.R.A.P*. La Plata. Puede pedirse a <francopalazzo.lp@gmail.com>.
- La Banca, M. (Dir.). (2016). *Los Muertos 2* [Largometraje]. Argentina: PARQUEE.
- Lostra, A. (2016). Como frutas al sol: sobre lentes, chicles, mochilas y cables. *Pulsión. Revista de cine*, (4), 51-57.

Malowicki, A. (Dir) (1966). *Carta de Ramona* [Cortometraje]. Argentina: Universidad Nacional de La Plata.

Pulsión. Revista de cine. (2016). ¿Qué es el cine platense? *Pulsión. Revista de cine*, 7.

Ponzinibbio, P. y Franco, I. P. (2015). Estéticas de la producción. *Pulsión. Revista de cine*, (2), 25-29.

Rabe, P. (Dir.). (2014). *Tejen* [Largometraje]. Argentina: Más Ruido.

Vallina, C., Massari, R. y Peña, F. (2006). *Escuela de cine Universidad Nacional de La Plata: creación, rescate y memoria*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.

FOTOGRAFÍA ACTUAL

EXPANSIONES, ASINCRONÍAS Y PROMISCUIDADES

CURRENT PHOTOGRAPHY EXPANSIONS, ASYNCHRONIAS AND PROMISECTIONS

ADOLFO CIFUENTES

adolfoCIFUENTES27@gmail.com

Escuela de Bellas Artes. Universidad Federal de Minas Gerais. Brasil

Abstract

The present work aims to replenish the relevance of photography, looking for the configurations that made it a promiscuous, expanded, paradoxical and omnipresent practice in the ways of relating, investigating and organizing the world. Thus, it provides us with ways to manage, disseminate and classify the universe through several authors. To map these expansions, four major strategies are proposed.

Keywords

Expanded photography; contemporary art; ontology; disciplinary promiscuities

Resumen

En el presente escrito se repone la actualidad de la fotografía, rastreando las configuraciones que la volvieron una práctica promiscua, expandida, paradójica y omnipresente en las formas de relacionarnos, de investigar y de organizar el mundo. Así, brindamos maneras de administrar, de difundir y de clasificar el universo por medio de varios autores. Para mapear esas expansiones se plantean cuatro estrategias.

Palabras clave

Fotografía expandida; arte contemporáneo; ontología; promiscuidades disciplinares

La fotografía constituye una de las formas de producción de imagen más presentes y exploradas en el campo de las artes visuales contemporáneas. A partir de sus múltiples usos, y gracias a las redes sociales, a las autopistas virtuales, así como a los diversos vehículos y formas de inserción de la imagen en los medios de comunicación impresa, posee una presencia que podemos considerar completamente invasiva. La increíble diversidad de prácticas y de usos, tanto funcionales como estéticos, en los cuales está entretejida, hacen que lo fotográfico sea hoy, literalmente, un campo *expandido*. Del mismo modo, los múltiples quehaceres, oficios y profesiones con los cuales está en permanente contacto la convierten, tal vez, en la más *promiscua* de las formas contemporáneas de producción de imagen. En este panorama, sus formas de inserción y de pertenencia al campo de las artes visuales y plásticas solo pueden ser complejas, multifacéticas y, muchas veces, hasta ambiguas.

En ese sentido, dada su naturaleza tecnológica y por el actual cambio sin retorno hacia lo digital, la fotografía contemporánea se desdobló en dos técnicas —química y numérica— diferenciadas no solo en lo que respecta a los soportes que permiten el registro, sino, y sobre todo, a sus formas de circulación, de uso y de inserción social. En este contexto, la fotografía química —llamada erróneamente «analógica»— pasó a ser una técnica «histórica» perteneciente al campo de las artes gráficas de reproducción múltiples, tales como el aguafuerte, el grabado en madera o la litografía. Paradójicamente, debido a ese carácter histórico, existe un renovado interés por los procesos y las formas paleográficas de su protohistoria, así como por sus prácticas «exóticas», es decir: no occidentales, no europeas, no «centrales», no *mainstream*. El fenómeno de la Lomografía, por ejemplo, que presenciamos en las dos últimas décadas, es solo la punta de ese iceberg que catalogamos aquí con el nombre ambiguo de *asincronías*.

Al respecto, prefiero este último término para referirme a dichas búsquedas —procesos alternativos o históricos— ya que otros nombres utilizados para denominarlas me parecen incompletos. Los mismos colocan estas prácticas dentro de cierta excentricidad social o temporal, al calificarlas como «alternativas» o «históricas», respectivamente. Es por eso que me refiero a cierta ambigüedad en esas búsquedas: serían ambiguas en la medida en que esa revisión del pasado «arcaico» que las constituye solo tiene sentido en el entrelazamiento que establecen con el universo numérico-digital y en las formas de inserción y de uso social de la imagen fotográfica. El fenómeno de la Lomografía es, nuevamente, sintomático. Moda o *trend* social, básicamente juvenil, ese interés súbito —y tal vez duradero— en las características y en las posibilidades de un aparato arcaico específico consiguió resonancia planetaria gracias al hecho de

estar potenciado por el universo de las redes sociales: lo arcaico como último grito de la moda. Son esas expansiones, asincronías y promiscuidades de la imagen fotográfica, inherentes a su propia condición híbrida y mestiza, las que constituyen el foco de las reflexiones que siguen.

Un arte paradójico

«En la literatura el gusto es exclusivo [...] en la literatura podemos permitirnos ser eclécticos sólo hasta un cierto punto. En la fotografía el eclecticismo no tiene límites. La fotografía tiene el mundo entero como tema y puede satisfacer cualquier tipo de gusto.»

Susan Sontag en Sougez (1981)

La imagen fotográfica atraviesa hoy todas las esferas de la experiencia humana: desde la investigación criminológica hasta la astronomía, desde la exploración del mundo submarino hasta la pornografía, pasando por el mundo glamoroso de la moda, el periodismo, la blogósfera, las redes sociales, la publicidad o la construcción social y personal de memoria. Ella impregna todas nuestras formas de conocimiento. Nuestro mundo sería impensable sin la presencia de lo fotográfico inserto como chip de comando de todas nuestras formas de relacionarnos y de conocer. Desde antes de nuestro nacimiento, a través de la ecografía, lo fotográfico acompaña nuestras vidas y da testimonio de cada uno de los acontecimientos que marcan el curso de nuestra existencia. Consecuentemente, la diversidad de las prácticas, de los oficios, de los saberes y de los procedimientos en los cuales lo fotográfico está imbricado es inagotable. De ahí ese eclecticismo constitutivo de lo fotográfico del cual nos habla Susan Sontag en el epígrafe, muy próximo a la total promiscuidad. Y de ahí también el amplio abanico de prácticas artísticas que se apropian de ella, que la utilizan.

A finales de los años noventa, la investigadora francesa Dominique Baqué (1998) hizo una aproximación a esa vasta gama de usos de lo fotográfico, designándolos con el nombre de *plásticos*. Pero el término plástico no designa allí solo lo que comúnmente es señalado como fotografía *artística* o *creativa*, sino también a una serie heterogénea de prácticas fotográficas que, realizadas desde los márgenes de la artes *plásticas*, operaron una reestructuración esencial del propio campo del arte. De este modo, la fotografía, que siempre quiso pertenecer a esa región mítica, logró finalmente su objetivo en las últimas décadas de forma paradójica: transformando al mismo tiempo el ámbito artístico. Contemporáneamente, Rosalind Krauss (2002) evidenció, en la recopilación de textos que componen su libro *Lo Fotográfico*, la forma en que muchas prácticas artísticas a lo largo del siglo estuvieron «profundamente estructuradas por

la fotografía» (s/p). Asimismo, realizó una relectura del surrealismo y de la modernidad a través del papel de la fotografía como operadora de un cambio profundo en el paradigma semiótico. En ese sentido, a partir de la clasificación pierciana de los signos, Krauss propuso que, de la lógica del ícono, imperante en el arte occidental, el carácter indexial de la fotografía habría inclinado la balanza hacia el lado del índice, cambiando así los fundamentos de nuestra relación con la imagen y, por lo tanto, la propia lógica de las artes visuales. La irrupción del objeto real en el arte moderno —los *ready-made* duchampnianos serían aquí el ejemplo paradigmático— vendría precisamente de ese cambio operado en la naturaleza del signo. De un modo general, ese giro hacia el signo indexial estaría en la base de las relaciones que las artes visuales mantuvieron, a lo largo del último siglo, con lo real.

El discurso indexial de Krauss tendría que ser leído hoy con pinzas: por una parte, en el nuevo contexto de la fotografía digital numérica, aún si el referente continúa siendo constitutivo de lo fotográfico, él ya no es más ese referente adherido barthesiano.¹ La fotografía digital no se define por esa «huella luminosa» que realiza del objeto la fotografía química, sino por su lectura y su traducción al lenguaje numérico binario.

Por otra parte, incluso en el contexto de la fotografía química, esa interpretación de ella a partir de su naturaleza puramente indexial sería cuestionable: el trabajo de Philippe Dubois (1998) demostró, desde los años ochenta, que el índice, si bien constituye un rasgo definitorio de lo fotográfico, es solo un pequeño fragmento de la cadena de presupuestos que anteceden al *click*. Después de él, la imagen capturada estará sujeta a un número potencialmente infinito de operaciones, de usos y de inserciones en contextos discursivos. Indexial es la fracción de segundo en la cual la huella luminosa de la realidad impacta y se imprime en el interior de la caja negra de la cámara. Pero lo fotográfico, justamente, es un acto que no se define solo allí: una larga cadena de procesos y de decisiones anteceden y dan continuidad a esa mínima fracción de segundo.

Lo que nos importa aquí, sin embargo, es que tanto en el análisis de Krauss como en el de Baqué el problema de filiación de lo fotográfico al campo de las artes no constituye una simple cuestión formal ni taxonómica acerca de las características tipológicas que concederían —o negarían— el estatus de arte a un cierto tipo de imágenes pertenecientes a la rejilla fotográfica. Y eso, justamente, porque esa rejilla no constituiría una simple subespecie más en el conjunto de las imágenes que componen el campo de las artes visuales. Ella sería, más bien, como una especie de comodín, aquella carta que, en algunos juegos, cambia de valor según la combinación que el jugador tenga en las manos:

su valor es totalmente relacional. Lo fotográfico es, en las actuales condiciones y en el contexto del arte contemporáneo, un operador que cumple funciones múltiples y transversales. Un lugar de trabajo en el cual, incluso si el resultado es una fotografía, no siempre ella es en sí misma una finalidad, ocupando lugares ambivalentes de soporte, de registro, de testigo, de comentario, etcétera. No por pura casualidad el libro *La fotografía plástica* (1998), de Dominique Baqué, lleva el subtítulo «Un arte paradójico»: porque son absolutamente paradójicos los súper poderes constructores y destructores de la fotografía que señalan múltiples autores (Walter Benjamin, André Malraux, Douglas Crimp o José Luis Brea, entre otros). Sería la fotografía la que habría creado, en un primer momento, la propia categoría de «arte», solo para luego desarticularla y destruirla. Tanto Benjamin, en su *Pequeña Historia de la Fotografía* [1931] (2011), como Malraux, en *El Museo Imaginario* (2017), indican que fue la fotografía la que ayudó a constituir las grandes unidades de los períodos históricos del arte, permitiendo edificar conjuntos coherentes en la absoluta dispersión constitutiva de los objetos que componen la vasta, compleja y heterogénea categoría de «arte».

De esta manera, la imagen fotográfica nos entrega un mundo en miniatura, *prêt-à-porter*, que podemos organizar y clasificar según nuestra voluntad. La fotografía del menor detalle de una miniatura carolingia, junto con la del arquivado de una alejada catedral románica, permitieron la construcción de unidades estilísticas antes imposibles de apreciar o de concebir. Una serie de fotografías de las más alejadas catedrales góticas, diseminadas por toda Europa, nos permitió percibir las como un conjunto emparentado por unidades antes insospechadas: categorías a partir de las cuales fueron inferidas, a su vez, otras especies, subespecies, teorías, etcétera. Lo fotográfico nos permitió crear ese museo imaginario que tenemos a nuestra disposición en las páginas de cualquier enciclopedia del arte y que, claramente, debemos volver a pensar hoy en un nivel todavía mucho más amplio: en términos de la web y de su omnívora omnipresencia universal.

Según Douglas Crimp (1995), si lo fotográfico protagonizó esa construcción de la propia unidad categorial llamada «arte», sus taxonomías y sus subespecies, también la fotografía inauguró, a partir del arte conceptual en los años sesenta, la deconstrucción y el cuestionamiento mismo de dicha categoría. Fue ella la que permitió a los artistas huir de los límites del atelier y del museo, y también de la prisión del objeto, impuesto por la pertenencia ancestral del campo de las artes plásticas al universo de la manufactura de objetos. El Land Art y sus intervenciones en paisajes y en espacios físicos reales, las más diversas formas de arte urbano, el situacionismo y sus derivas, el arte relacional, etcétera, todos

tienen en la fotografía un poderoso aliado. En esta versión, lo fotográfico es casi una célula de guerrilla urbana que, liderada por libertadores, como Gordon Matta-Clark, Francys Alÿs o Banksy, iría por el mundo liberando al arte de los límites que le han impuesto los muros del museo, las academias de Bellas Artes y los profesores de Estética. Un arte nómada que, independiente ya de su vieja filiación con la artesanía, podría mezclarse y fundirse con el propio flujo de la vida, sin precisar más de ninguna de esas viejas instituciones caducas. Así, la fotografía habría posibilitado ese encuentro con el flujo de la vida real, es decir, con lo social, lo público, lo colectivo, lo político, lo relacional, etcétera. La versión del teórico español José Luis Brea (2003, 2005, 2010) es aún más radical, o tal vez está aún más anclada a la tradición modernista y al viejo sueño de las vanguardias de fundir arte y vida. En la versión de Brea, es de la propia categoría *arte* de la que vamos a liberarnos. Y esta vez gracias a lo fotográfico unido a los súper poderes igualadores de la red y su ubicuidad global. La *e-image* —subdivisiones como *fotografía* o *video* no tendrían mucho sentido aquí— acabaría desestabilizando totalmente el viejo e inútil estatus de la rejilla simbólica *arte*. Como un órgano en desuso que pierde sus funciones, el *arte* terminará siendo, en el mejor de los casos, un apéndice del universo de lo comunicacional-mediático y de lo lúdico-informativo.

Sin embargo, no es en esa dirección —la de un arte y una institución museográfica engullidos por la *e-image* de la red— que nos conducen los *Soles de Flickr* de la artista norteamericana Penelope Umbrico. *541.795 soles de Flickr* (2006) fue el primer título que la fotógrafa norteamericana le dio a su instalación, compuesta en ese momento (2006) por 541.795 fotos de puestas de sol bajadas de la red social. Fue ese el número de imágenes que apareció en el momento en que ella escribió la palabra *sunset* (crepúsculo) e hizo *click* en el buscador de esa comunidad virtual. En versiones posteriores de la misma obra, el número de fotos y su nombre han ido cambiando en función de la cantidad lanzada por el buscador el día en que se da comienzo al nuevo montaje. Como el número de miembros de esa comunidad virtual que comparte fotos no cesa de aumentar exponencialmente, en la versión de 2008 la obra se llamó *3.221.717 Soles de Flickr (Parcial) 03/31/08* y en el 2009 *5.911.253 Soles de Flickr (Parcial) 08/03/09*. El título, como podemos ver, es parte esencial de la obra no solo porque evidencia la prodigiosa diseminación de la red, sino también porque, en la combinación entre cantidad y fecha, muestra la naturaleza mutante del universo virtual.

¿Cuáles son los términos discursivos que regulan hoy la producción y la circulación de las imágenes en las nuevas condiciones creadas por la web? Los textos de Benjamin fueron publicados en los años treinta. Toda la producción teórica

que marcó la época fue publicada antes de la sustitución, hoy universal, de la fotografía análoga por la fotografía digital: *Un Art Moyen* (1965), de Pierre Bourdieu; *Fotografía y Sociedad* (1974), de Gisele Freund; *Sobre lo fotográfico* [1977] (2004), de Susan Sontag; *La cámara clara* [1980] (1993), de Roland Barthes; *El acto fotográfico* (1998), de Philippe Dubois, y *Lo fotográfico* [1990] (2002), de Rosalind Krauss. Incluso las obras más recientes, como es el caso de *La fotografía plástica* (1998), de Dominique Baqué o *Realidades y ficciones en la trama fotográfica* (1999), de Boris Kossov, a pesar de haber sido publicadas ya en la era digital, fueron producto de investigaciones realizadas a lo largo de los años noventa. Es decir, se desarrollaron en una época en la cual lo digital apenas estaba comenzando a emerger y en la que aún no se había producido la penetración masiva de Internet y la irrupción definitiva de la blogósfera y de las redes sociales.

Si como hemos visto a lo largo de este texto, la experiencia estética y la fotografía rebasan ampliamente el objeto y la imagen, para incluir también las tramas de sentido y de visibilidad social en las cuales se insertan, al hablar de nuevos medios digitales no hacemos referencia solamente a unos soportes físicos para la imagen, sino, sobre todo, a nuevos tipos de presencia, de circulación y de uso. El español José Luis Brea ha hablado del fin de la obra y del museo a lo largo de abundante producción teórica sobre la *e-image* o *e-imagen*. La imagen, según Brea, no necesita ya ser espacializada ni materializada en las paredes o en las salas. Si bien eso puede suceder algún día, el hecho es que, desde la invitación lanzada por los futuristas en 1909 para «meterle candela» al museo, hasta la declaración postmoderna de su ruina hecha por Crimp en los años noventa,² el discurso del fin del museo —y del arte— permea las prácticas estéticas del último siglo.

Paradójicamente, sin embargo, un trabajo como las puestas de sol de Flickr solo tiene sentido en el museo. No tanto por el hecho de que museos como el Metropolitano de Nueva York hayan endosado su estatus como «obra de arte» por medio de su adquisición y de su exhibición en el 2008, sino porque la obra no son los 3.221.717 soles que estaban en dicha red social el 31 de marzo de 2008. La obra, propiamente dicha, es el señalamiento de esa especie de *ready-made* cultural por medio de la búsqueda y de la impresión de esas imágenes banales en el papel, y su presentación como conjunto global en las paredes de un espacio X.

La obra no preexistía en Flickr y no era ninguna de los millones de imágenes de crepúsculos disponibles en el *site*. Tampoco fue realizada, como obra, por ninguno de los miembros de esa comunidad virtual. No estoy intentando reivindicar con esto el viejo mito de la originalidad y de la genialidad del artista.

Estoy pensado más bien en autores, como Jacques Rancière (2002), y en su exploración del contenido y de la naturaleza de la categoría *arte*: la misma no estaría constituida por objetos, por prácticas o por oficios específicos, sino por la forma especial de visibilidad que concedemos a ciertos tipos de objetos y de prácticas. Lo que es realmente importante al decir «eso es arte» sería el pronombre demostrativo «eso», que apunta y señala pidiendo un tipo especial de atención para «ese» objeto o acontecimiento, señalado y diferenciado. Es esto lo que hacen, tal vez, los millones de soles de Umbrico: pedir un tipo de visibilidad diferenciada para un segmento de esa profusión infinita y anónima de imágenes que circula por la pantalla de nuestro computador.

De este modo, hablar de una estética fotográfica, de las relaciones entre fotografía y arte, de una historia de esas relaciones o de los usos creativos, «artísticos» o estéticos de la imagen fotográfica es adentrarse en una constelación compleja, en continua expansión, contracción y conformación. Es aproximarse, por un lado, a las múltiples teorías de lo fotográfico y, por otro, a los diversos discursos y teorías sobre el fenómeno estético y sus paradojas. Significa abordar, también, un complejo *corpus* de obras y un legado histórico de enormes proporciones que actualmente se pregunta por las unidades, los vectores y los campos de fuerza que lo atraviesan y que le permitirían pensar sus modelos históricos más allá de —y al interior de— una historia del arte.

Referencias

- Baqué, D. (1998). *La Photographie Plasticienne [La fotografía plástica]*. Paris, Francia: Éditions du Regard.
- Barthes, R. (1993). *A Câmara Clara [La cámara clara]*. Rio de Janeiro, Brasil: Nova Fronteira.
- Benjamin, W. [1931] (2011). *Pequeña historia de la fotografía*. Barcelona, España: Casimiro.
- Benjamin, W. (1975). *A Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. San Pablo, Brasil: Abril Cultural.
- Benjamin, W. (2005). *Escritos sobre fotografía*. Madrid, España: Akal.
- Bourdieu, P. (1965). *Un Art Moyen*. Paris, Francia: Minut.
- Brea, J. L. (2003). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, España: CENDEAC.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid, España: Akal.

- Crimp, D. (1995). *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Inglaterra: MIT Press.
- Dubois, P. (1998). *O ato fotográfico e outros ensaios [El acto fotográfico y otros ensayos]*. Campinas, San Pablo: Papyrus.
- Freund, G. (1974). *Fotografía y sociedad*. París, Francia: Gustavo Gili.
- Kossoy, B. (1999). *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica [Realidades y ficciones en la trama fotográfica]*. São Paulo, Brasil: Ateliê.
- Kossoy, B. (2007). *Os Tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, Brasil: Ateliê.
- Krauss R. [1990] (2002). *O fotográfico*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Malraux, A. (2017). *El Museo Imaginario*. Madrid, España: Cátedra S.A.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca, España: Edit. Salamanca.
- Sontag, S. [1997] (2004). *Sobre fotografia [Sobre la fotografía]*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Sougez, M.-L. (1981). *Historia de la fotografía*. Madrid, España: Cátedra.
- Umbrico, P. (2006). *Soles de Flickr [Fotografía]*. Recuperado de <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns>

Notas

- 1 Nos referimos aquí a *La cámara lúcida* (1993), de Roland Barthes y a su aproximación a lo fotográfico como esa arista de tiempo robada a la eternidad: el «eso fue, eso estuvo ahí» innegable que contendría la imagen fotográfica.
- 2 Al respecto, veamos este fragmento de Douglas Crimp (1995): «La moderna epistemología del arte es resultado de su aislamiento en los museos, donde es presentada como autónoma, alienada, como algo aparte, sometido sólo a su propia historia y dinámicas internas» (p. 13).

IMAGEN FOTOGRÁFICA DEL TIEMPO

LA OBRA DE PLOSSU Y DE IASPARRA

PICTURE OF TIME
THE WORK OF PLOSSU AND IASPARRA

VANESA MAGNETTO

vanesamagnetto@gmail.com

Departamento de Artes Dramáticas y Área de Artes Multimediales.

Universidad Nacional de las Artes / CONICET. Argentina

Abstract

This paper develops around the representation and construction of time in the photographic image. We propose two axes of analysis (technical and spatial) to visit the collection of pictures, composed by *El Jardín de Bernard*, by Bernard Plossu, and *Paisajes*, by Ignacio Iasparra. The problem proposed by this paper should be seen as the potential of Time in these pictures for resisting the hegemonic photographic language, governed by a present, instantaneous image, in close dialogue with contemporary global time and the capitalist system.

Keywords

Photography; time; space; Fresson process

Resumen

El presente artículo gira en torno a la representación y a la construcción del tiempo en la imagen fotográfica. A partir del estudio de dos ejes (técnico y espacial) se analizará el corpus de fotos elegidas, compuesto por *El Jardín de Bernard*, del fotógrafo Bernard Plossu, y la serie *Paisajes*, de Ignacio Iasparra. El objetivo es identificar la potencialidad que estas imágenes tienen al articular un relato temporal que difiere del lenguaje hegemónico fotográfico y que se resiste a él; un lenguaje regido por una imagen presente, instantánea, en estrecho diálogo con el tiempo global contemporáneo del sistema capitalista.

Palabras clave

Fotografía; tiempo; espacio; proceso Fresson

«El artista comprime el tiempo y simultáneamente lo dilata en la inmovilidad de la fotografía.»
Hiroshi Sugimoto (1998)

En este trabajo reflexionaremos sobre la representación del tiempo (con respecto al espacio) en el dispositivo fotográfico. Nos interesa indagar en la construcción temporal fotográfica, atendiendo tanto al uso técnico del dispositivo como al aspecto estético que la imagen manifiesta. Si pensamos en la etimología de la palabra *fotografía*, su definición remite al acto de escribir con luz. Este gesto de escritura implica cierto tiempo de producción que responde al tiempo de exposición de la toma, es decir, al lapso temporal técnico del dispositivo que produce la condición de posibilidad de la imagen. Ésta es completada con su objeto, siguiendo a Charles Sanders Peirce (1984), objeto en tanto concepto, que resulta en motivo de la imagen.

En función de dos aspectos, técnico y espacial, y ubicándonos en el marco de un enfoque semiótico-estético que propone leer una imagen fotográfica como un texto (entendido como un tejido), planteamos dos ejes temporales de análisis: el tiempo de exposición fotográfico (tiempo técnico necesario para la realización de la toma) y el tiempo de enunciación fotográfica (imposible de pensar por fuera del espacio que motiva la fotografía). Estos ejes articularán la lectura y el análisis de las dos series fotográficas que se trabajarán: *El Jardín de Bernard* (1964-2009), del fotógrafo Bernard Plossu, y *Paisajes* (1999-2002), de Ignacio Iasparra.

Estudiaremos, entonces, dos recursos fotográficos que se desmarcan de la gramática fotográfica hegemónica y que problematizan el carácter realista de la fotografía. Para ello, trabajaremos con el proceso fotográfico Fresson —puesto

en práctica por Bernard Plossu en su serie— y con el recurso de los largos tiempos de exposición utilizado en la serie *Paisajes*, de Ignacio Iasparra. La selección del corpus responde a que son fotografías contemporáneas del ámbito local e internacional, que reflexionan a partir de estos recursos sobre la dimensión temporal y sobre el propio dispositivo fotográfico para configurar, a través del uso de estos procedimientos, una postura contrahegemónica a las tendencias globales propias del sistema capitalista.

El tiempo como proceso

La manipulación temporal es imprescindible para la producción de cualquier tipo de discurso artístico. Toda actividad (artística, científica o cotidiana) necesita de un tiempo lineal para ser ejecutada. Nos interesa, entonces, subrayar la particularidad del tiempo fotográfico respecto del que poseen otras artes, ya que es en esta singularidad donde encontramos una oscilación que recorrerá todo el trabajo y que se referirá, por un lado, al tiempo técnico y, por otro, a la representación conceptual del tiempo.

La noción de tiempo se actualiza en una larga discusión. Es exhaustiva la lista de autores que, a partir de diferentes disciplinas y miradas, han debatido y pensado en el tiempo como un concepto. En este sentido, nos interesa tomar como referencia algunas nociones planteadas por Andrei Tarkovski (2002):

El tiempo es imprescindible para el hombre, para constituirse como tal, para realizarse como individuo. Pero que quede claro que yo no estoy pensando en el tiempo lineal, sin el que nada puede hacerse, ningún paso se puede dar. Porque ya el paso es un resultado. Y a mí me interesa el fondo, del que se alimenta el hombre éticamente. Tampoco la historia es el tiempo ni siquiera la evolución lo es. Los dos términos hacen referencia a una sucesión. Y el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego (p. 77).

El autor plantea la noción de tiempo a partir de sus cualidades interiores, morales e immanentes. Se corre de la concepción clásica del tiempo como sucesión y lo entiende como una situación, una idea. El tiempo como un hecho que vive en la obra. Nos interesa perseguir y desmenuzar esta reflexión en las dos series fotográficas a analizar, ya que ambas, de diferentes maneras, construyen una imagen en la que habita el tiempo.

Con respecto al dispositivo fotográfico, partimos del enfoque de Giorgio Agamben (2014), quien siguiendo a Michael Foucault, define el concepto de dispositivo como una red, una formación que media, inscripta en un juego

de poder y de saber en el que prevalece una función estratégica dominante. Según esta definición, leemos el uso y la difusión del dispositivo fotográfico con relación a los tiempos capitalistas y globales actuales. La fotografía es un invento moderno y, como tal, se «perfeccionó» como consecuencia de ir detrás de la idea de una imagen fotográfica que reprodujese el objeto a fotografiar de manera mecánica y realista, buscando una imagen espejo en relación a su referente. Para alcanzar esta meta, dejó de lado los tiempos largos de exposición y otras técnicas incipientes porque distorsionaban y alteraban los motivos fotografiados. También se alejó de las referencias pictóricas que daban cuenta de una marca autoral y se acercó a una imagen fotográfica pulcra, sin rastros humanos; una imagen mágica que reflejaba la realidad capturada y que respondía a las expectativas de transparencia del nuevo dispositivo. En este sentido, para destacar y para adherir a una lectura crítica sobre la *imagen espejo*, seguimos el planteo de Susan Sontag (1980) quien sostiene que «el surrealismo está en la médula misma de la empresa fotográfica: en la creación de un duplicado del mundo, de una realidad de segundo grado, más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural» (p. 62). Al extender el carácter surreal a todo el lenguaje fotográfico, Sontag problematiza la reputación de la fotografía como la más realista y accesible de las artes miméticas. De este modo, pone en crisis la noción de tiempo y lo caracteriza como conmovedor, irracional, inasimilable y misterioso: «Lo que vuelve surreal a una fotografía es su irrefutable patetismo como mensaje de un tiempo ido» (Sontag, 1980, p. 64).

La actualización del proceso Fresson

Estamos frente a la obra de Bernard Plossu, fotógrafo vietnamita que ha vivido gran parte de su vida entre América y África. Creemos que la cantidad de viajes y de vivencias en los diferentes lugares por los que habitó con el papel de documentalista, despertaron en él la curiosidad por el espacio manchado con el tiempo. La serie fotográfica *El jardín de Bernard* fue realizada en el transcurso de casi cincuenta años. Esta obra, a diferencia del resto de su producción, no responde a un proyecto documental-artístico en torno a una temática puntual, sino a una colección de espacios que acompañaron al fotógrafo; espacios en donde lo temporal aparece como un fantasma nostálgico. El recurso que amalgama las imágenes es el proceso Fresson. Su utilización da como resultado visual una especie de anacronismo impreciso que alcanza a la imagen y su espacio.

Comencemos por definir este anacronismo con relación al aspecto técnico del proceso fotográfico. En 1899, a poco más de cincuenta años del descubrimiento de la fotografía, se creó el proceso Fresson, basado en una síntesis química que permitía realizar ampliaciones fotográficas sobre papel carbón. La utilización del

carbón y su relación con los pigmentos y los haluros de plata (propios de todo proceso fotográfico analógico) se traducía en una imagen en la que la textura cobraba protagonismo. Recordemos que a fines del siglo XIX el estilo que había dominado el mundo de la pintura occidental era el impresionismo. Éste influyó en una corriente fotográfica denominada «pictorialista». Si bien los pictorialistas, a diferencia de los fotógrafos academicistas, se alejaban de las artes plásticas porque intentaban instaurar la independencia del arte fotográfico, sus imágenes remitían (en cuanto a la trama, la textura y la composición) al discurso impresionista.

Ahora bien, si pensamos en Bernard y en su serie, podemos decir que el fotógrafo retoma esta técnica en desuso a mediados de la década del sesenta y genera un laberinto de tiempo a través de las imágenes. La decisión de Plossu de reutilizar una técnica que había sido superada por la deficiencia de su imprecisión —ya que generaba una imagen con mucha textura que le quitaba «a las imágenes todo signo de presente» (Facio, 2003, p. 15)—, da cuenta de la intención de construir una imagen que recupera cierto diálogo con el discurso plástico y que refleja las huellas indiciales de su hacer. Su instancia de producción se evidencia en las marcas propias de las placas de carbón que se alejan de la imagen realista fotográfica moderna. Es la materialidad del soporte fotográfico la que condensa y la que da cuenta del proceso utilizado.



Figura 1. *México* (1965),
Bernard Plossu (Plossu, 2011)

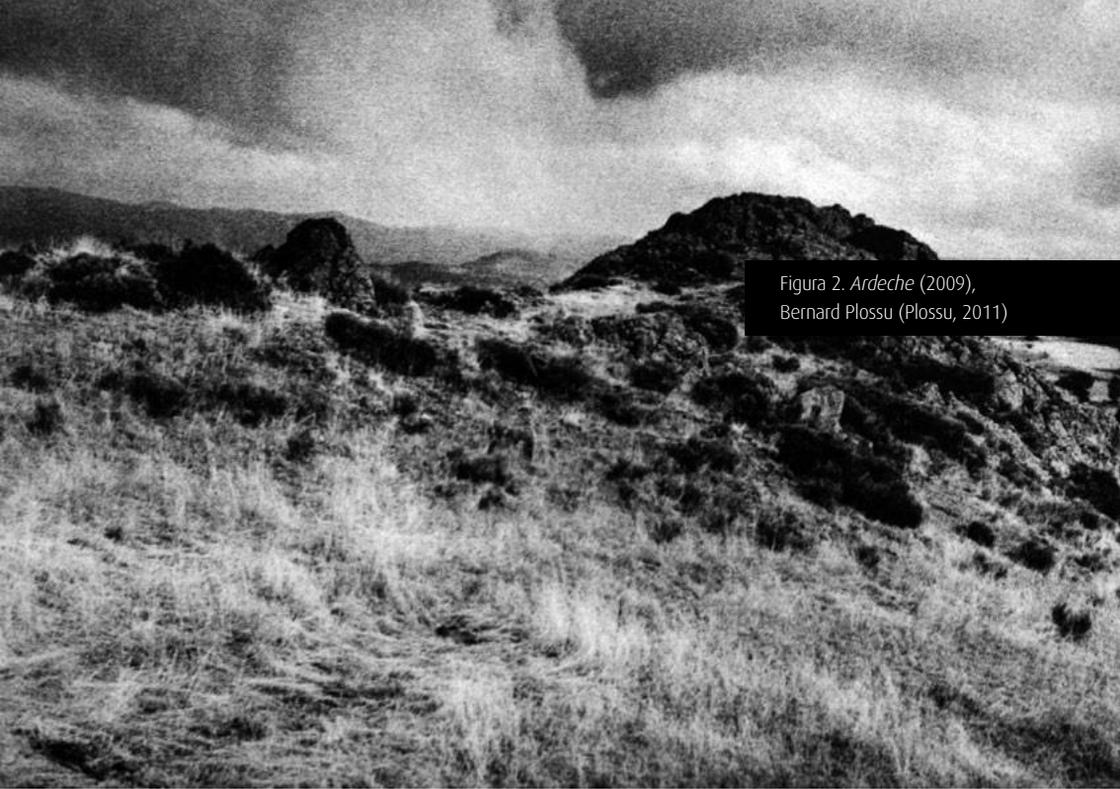


Figura 2. *Ardeche* (2009),
Bernard Plossu (Plossu, 2011)

Para puntualizar sobre la cuestión temporal, trabajaremos con los dos ejes mencionados al principio de este texto: el plano técnico y el plano espacial (enunciación). Partimos de la hipótesis de que las imágenes de esta serie cobran una forma atemporal, construida tanto por el aspecto técnico que la genera (el proceso Fresson) como por los motivos y los espacios fotografiados. La técnica fotográfica utilizada remite, en primera instancia, al discurso pictórico. Esta relación se advierte por la textura de la foto, es decir, el grano presente en la imagen resulta en una imagen borrosa. Este efecto *flou* nos acerca a la pintura impresionista, a una imprecisión sobre lo visto.

Sin embargo, encontramos una diferencia radical en cuanto al lenguaje pictórico y el lenguaje fotográfico. Para entender esta diferencia acudimos a Philippe Dubois (1996), quien afirma que «allí donde el fotógrafo corta, el pintor compone, [...] es el corte operado por la fotografía el que genera un fragmento privado de un acontecer continuo» (p. 154). Este corte es producido por el tiempo necesario para construir la imagen, es decir, el tiempo de exposición fotográfico. En *El jardín de Bernard*, a diferencia de la serie *Paisajes* de Ignacio Iasparra, el tiempo de exposición no es extremadamente prolongado; si bien resulta más extenso que 1/60 segundo (el tiempo fotográfico estándar de cualquier cámara automática), se acota a una fracción de segundo, acorde a lo que el proceso Fresson requiere. En este breve corte es donde se configura una



imagen que, corrida de su acontecer continuo, captura el tiempo en ella. No es un extenso tiempo físico dado por la toma de la foto, sino un tiempo espiritual, pensando en Tarkovski (2002), que se aleja de toda datación concreta. Este sabor atemporal es generado, en parte, por la técnica Fresson, que utiliza, en esta serie en particular, fotografías a color corriéndose de un anacronismo en blanco y negro, para apoyarse en la trama de la imagen para producir su aspecto fantasmagórico.

Para complementar el plano estético del eje espacial, recurrimos nuevamente a Dubois (1996):

Todo corte fotográfico instala una articulación entre un espacio representado: el interior de la imagen, el espacio de su contenido, que es el fragmento del espacio referencial transferido en la foto; y un espacio de representación: la imagen como soporte de inscripción, que es construido de manera arbitraria por los bordes del marco. Es esta articulación, entre espacio representado y espacio de representación, lo que define el espacio fotográfico propiamente dicho (p. 192).

El espacio en la fotografía está atado, entonces, a un espacio representado (objeto de la imagen fotográfica) y a un tiempo de corte (tiempo de exposición) que produce el espacio de la representación. En este diálogo enmarcamos el segundo eje de análisis, el tiempo definido en torno al espacio, el registro temporal que percibimos en el enunciado fotográfico.

Gran parte de las fotografías de la serie dan cuenta de paisajes o de espacios al aire libre que (en su mayoría) no presentan marca alguna de cultura. Ejemplificamos con dos imágenes que si bien capturan lugares diferentes, comparten la particularidad de no haber sido moldeadas por la cultura. Se trata de un paisaje desértico de México [Figura 1] y un paisaje en Ardeche, Francia [Figura 2]. Ambas fotografías condensan las coordenadas del tiempo, un tiempo pasado, a través del paisaje originario. A diferencia de los espacios urbanos, que son modificados continuamente por el uso que sus habitantes hacen, ciertos sitios naturales conservan esa imagen de otro tiempo, presentándose como espacios inmemoriales. Al ver este tipo de paisaje, compartimos la mirada originaria, nuestros antepasados la observaron de la misma forma en que la vemos nosotros en el presente, ya que estamos frente a lugares que visualmente no han sido colonizados o modificados por el progreso. El *no tiempo* vive en él. Y este *no tiempo*, que podemos definir como un no tiempo histórico, se hace presente en los espacios que Plossu cita a través de sus fotografías. Reforzada por el proceso Fresson, la composición de las imágenes parece

responder a otra época, alejada de la era digital y de sus manipulaciones. Plossu logra que el espacio de la representación de sus fotografías (delineado por los bordes del marco de la imagen) transforme el tiempo en un hecho, generando una condición atemporal.

Los paisajes de larga duración

La obra *Paisajes* fue realizada por el fotógrafo argentino Ignacio Iasparra entre 1999 y 2002. Está compuesta por imágenes tomadas en exteriores, espacios rurales y campos, en su mayoría de pueblos de la Provincia de Buenos Aires, Argentina [Figuras 3 y 4]. Conviven en la serie fotografías generadas con largos tiempos de exposición y algunas pocas imágenes producidas con la técnica de la noche americana (utilizada para simular una ambientación nocturna en una escena tomada a la luz del día). Entendemos que es en este cruce, día por noche, noche por día, donde se encuentra el juego propuesto por la obra.

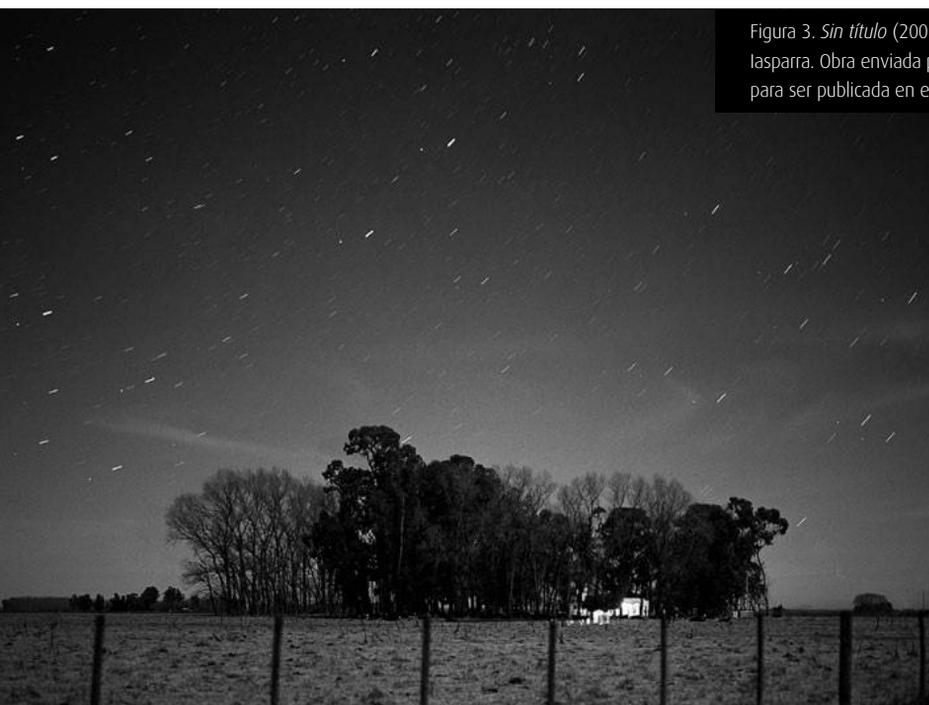


Figura 3. *Sin título* (2001), Ignacio Iasparra. Obra enviada por el autor para ser publicada en este artículo



Figura 4. *Sin título* (1999), Ignacio Iasparra. Obra enviada por el autor para ser publicada en este artículo

Enlazamos los dos ejes propuestos por este trabajo, técnico y espacial (enunciación), para pensar el carácter poético de estas imágenes. El nivel técnico, basado en este caso en fotografías con largo tiempo de exposición (que oscilan entre tres y veinte minutos de duración), permite generar imágenes que acumulan tiempo y es en esta acumulación en la cual los paisajes (nivel espacial), que motivan la imagen, dan pie y hacen de objeto que se configura en formas y en colores imposibles de percibir por el ojo humano. Las imágenes persiguen un carácter metafórico, muestran más de lo que vemos. La acumulación del tiempo prolongado sobre el soporte fotográfico (película de 35mm y 120mm) se traduce en una foto que, si bien permite reconocer los elementos que la habitan (camino, casas, rutas, luces, ríos, árboles), manifiesta aspectos cromáticos y formales imposibles de captar por la percepción habitual y automática del ojo humano. El tiempo vive en estas imágenes y hace su gracia tiñendo los cielos, trazando la huella del movimiento de las estrellas que evidencian el movimiento del planeta tierra. En estas fotografías persiste el aspecto icónico (se reconocen los objetos y los elementos que aparecen), pero, también, se vislumbra el tiempo a modo de indicio. Si bien no hay manera de percibirlo en forma directa, figurativa, el tiempo cobra forma modificando las apariencias de los objetos y de los espacios fotografiados.

Cuando se habla del tiempo en la imagen lo que se percibe son huellas, producto de su paso. No se puede observar el tiempo directamente, es invisible, inasible. Estas fotos configuran una simultaneidad temporal esbozada en la imagen. Es en esta simultaneidad, especialmente, en la que la posibilidad de relato fotográfico marca un quiebre respecto al relato cinematográfico, el cual «representa al tiempo a través del movimiento, por necesitar de la sucesión para construir temporalidad» (Deleuze, 2012, p. 187). La fotografía, en cambio, genera un fragmento de tiempo aislado por el gesto fotográfico y este fragmento puede ser un breve recorte temporal o un tiempo más extenso, como en el caso de las fotos de lasparra, que se traduce en una imagen de carácter poético que contiene a un tiempo acumulado.

Por último, queremos hacer una breve observación sobre la técnica de la noche americana, utilizada en menor medida en la serie *Paisajes*. La simulación de la noche con luz de luna fue un recurso especialmente utilizado por el lenguaje cinematográfico, que cayó en desuso a partir de la aparición de la película fotográfica más sensible (800-1600 ISO), que permitió hacer tomas nocturnas con mayor detalle. La recuperación y el manejo de esta técnica, en la serie, genera un espacio nocturno (enunciación) que se corre de la supuesta referencia mimética fotográfica, al haber sido generado en un espacio diurno. Este recurso se complementa con las fotografías de la serie producidas con largo tiempo de exposición que causaban la impresión de una imagen diurna, pero que respondían a una toma nocturna. Subrayamos, entonces, que lo que vemos en todas las imágenes de la serie *Paisajes* no se condice con lo percibido por el ojo humano en el momento-espacio de la toma, sino que debemos entender a estas imágenes como signos fotográficos que se escurren de su objeto y que guardan con éste una relación tanto indicial como icónica (Peirce, 1984).

La propuesta final

Para concluir, recuperamos la propuesta de Susan Sontag (1980), quien entiende a la fotografía como una disciplina surrealista porque sostiene que «la foto no registra, ni da cuenta del tiempo, sino que lo inventa» (p. 59). En este sentido, consideramos fundamental conectar el espíritu de las dos series fotográficas analizadas, ya que de este modo es posible reflexionar sobre nuevos modelos fotográficos que desarticulen el horizonte de expectativa habitual en la utilización del dispositivo fotográfico, permitiendo nuevas configuraciones espacio-temporales. Tanto Plossu como lasparra, a partir de diferentes miradas y procesos técnicos, se corren de la idea de tiempos lentos y de imágenes con textura o con ruido (en cuanto obstáculo) y hacen de ellas un procedimiento estético que invita a pensar en la dimensión temporal desde otra óptica.

Referencias

- Agamben, G. (2014). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Deleuze, G. (2012). *La Imagen Tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Facio, S. (2003). *Encuadre y foco*. Buenos Aires, Argentina: La azotea.
- lasparra, I. (1999-2002). *Paisajes* [Serie fotográfica]. Recuperado de <http://http://www.nachoiasparra.com.ar/index.php?galeria=1>
- Plossu, B. (2011). El jardín de Bernard. Revista *Dulce Equis Negra*, 7(12), 5-43.
- Sontag, S. (1980). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Sugimoto, H. (1998). *Sugimoto (Fundación la Caixa)*. Lisboa y Madrid: Fundación La Caixa.
- Peirce, CS. (1984). ¿Qué es un signo? En *Collected Papers*. Cambridge, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Tarkovski, A. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, España: Rialp S.A.

LA AMADA ROÑA

MEMORIA URBANA EN LA OBRA DE FRANCO

THE BELOVED FILTH URBAN MEMORY IN FRANCO'S WORK

AGUSTÍN LOSTRA

agustinlostra@gmail.com

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

Abstract

This is an essay about the work of the Colombian photographer Fernell Franco (1942-2006) which arises from its association with the concepts of memory and dirt. It analyzes how peculiarly it highlights a social-historical process that defines us as Latin Americans: the Eurocentric progress breaking the entire essence of our cities. It outlines the contrast between an aseptic esthetic horizon connected to the hegemonic esthetic oppression and a protection of the filthy as resistance to what is forgotten for being old fashioned, non productive.

Keywords

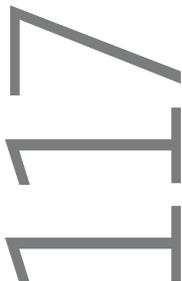
Memory; filth; Fernell Franco; cities; Latin America

Resumen

Este es un ensayo sobre la obra del fotógrafo colombiano Fernell Franco (1942-2006) que surge a partir de su asociación con las ideas de memoria y de mugre. El análisis aborda cómo esta obra da cuenta de un proceso sociohistórico que nos atraviesa como latinoamericanos: el avance de un progreso eurocéntrico que desmantela las formas propias de nuestras ciudades. Se verá la oposición entre un horizonte estético aséptico, ligado a las formas de opresión estética hegemónicas, y un resguardo de lo mugriento como resistencia de lo que se echa al olvido por antiguo, por no productivo.

Palabras clave

Memoria; mugre; Fernell Franco; ciudades; Latinoamérica



«Las distancias apartan las ciudades, las ciudades destruyen las costumbres.»

José Alfredo Jiménez (2000)

«Ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.»

Roland Barthes (2012)

Desde muy pequeño veo un lazo entre las fotografías y la roña, la mugre. Será por la asociación de las viejas fotos familiares en las casas cargadas de las abuelas, repletas de objetos decorativos pasados de moda, arrumbadas entre ropajes ajados. Esa mugre, en verdad, es la mugre propia de lo atesorado, de lo que se guarda, de lo que se salva del correr impúdico del tiempo: la memoria objetual, concreta. Lo que se resguarda del tiempo, lo que se acumula en los cajones de los viejos, es enemigo de la visión del *carpe diem* reciclado y deshidratador que propone el sentido común *new age* que nos impera y nos oprime en estos tiempos.

La fotografía es siempre una fisura en esa demanda del presente hacia el futuro; es el resto, lo que aún vibra, lo que ha pasado y sigue insistiendo, lo obstinado. Es la saudade, la afección que nos detiene ante la imagen, lo improductivo. Las fotografías son siempre el registro de un fantasma que allá, el pasado que se manifiesta con su fuerza inaudita, subversiva, angustiante. En la obra de Fernell Franco (1942-2006) esta característica se vuelve fundante. Y para dar cuenta de esta cualidad, para destacar su obra y para atravesarla con mis impresiones (que estimo iluminarán un poco más esta relación de lo ajado y la belleza de la fotografía) me sirvo de un concepto clave para pensar la fotografía, propuesto por Roland Barthes (2012): el *punctum*.

En *La cámara lúcida* (2012), el autor desarrolla dos cualidades de la fotografía: el *studium* (la atracción antropológica, cultural, intelectual por una fotografía, su carga más *informativa*) y el *punctum* (una particularidad de la fotografía que se enlaza con una particularidad del que mira, que genera un *pinchazo*; un detalle irreductible de ese objeto fotografía fuera de su información histórico-cultural). Utilizaré este concepto para dar cuenta de una asociación poética que produce la imagen, fuera de su referencia material directa.

¿Qué hiere en la obra de Fernell Franco? ¿Qué hay en su fotografiar que se enlaza a esta idea de la mugre-memoria? Tomaré para mi análisis tres de sus series fotográficas más famosas: *Amarrados* (1980-1987), *Interiores* (1974-1980) y *Demoliciones* (1990-2004).¹



De la serie *Interiores*
(1974-1980), Fernell Franco



De la serie *Amarrados*
(1980-1987), Fernell Franco

METAL
N.º 4 | Julio 2018 | ISSN 2451-6384

Amarrados

«Desde mis prácticas más antiguas, sé que cuánto más baja es la “categoría” de un objeto, más posibilidades tiene de revelar su objetividad; su elevación desde esas filas de desprecio y ridículo constituye, en el arte, un acto de pura poesía.»

Tadeusz Kantor (1987)

«El recurso de amarrar, de cargar y de guardar de esa manera, obedece a una clase desprotegida que habita en estos países, en los que hay gente que no ha tenido propiedad, y que su única opción de conservar lo poco que le pertenece es amarrar y encerrar así para poder desplazar.»

Fernell Franco (2016a)

En su serie *Amarrados* (1980-1987) Franco retrata, con el fulgor de lo embrujado, diversos objetos que están amarrados con sogas. En las fotografías vemos colchones cruzados, carretas cargadas de objetos, bultos indefinibles. La fuerza de asociación que existe entre esa materialidad despojada de brillo y las series teatrales de Tadeusz Kantor sobre los embalajes es destacable. En ambos casos, la potencia de ese patetismo que tiene el objeto lo carga de una tristeza indecisa y penetrante. La herida es un golpe existencial que genera ese objeto sombrío y misterioso que huye de la mirada, la violencia de la cuerda sobre su materialidad. Si para Kantor el acto de inmiscuir a los actores en escenografías cargadas de estos objetos-muerte resaltaba la vida de los mismos, para Franco, lo que aparece ante los bultos sin personas es un duelo absoluto, una alucinación de posguerra. Al no haber personas en las fotografías, al ser un eco de esas personas, aparece también la idea de la desaparición o de los invisibles. Invisibles en esta *guerra* silenciada de las ciudades latinoamericanas, de los desplazados por razones económicas y por políticas territoriales. En Colombia, por ejemplo, este tema cobra una relevancia aún mayor por los conflictos que cruzaron el siglo XX, etapa llamada «la violencia»: el bipartidismo liberal/conservador y el complejo conflicto entre las fuerzas guerrilleras, el ejército, el narcotráfico y el paramilitarismo. Pero aún sin tener este dato contextual, la pura pulpa de la imagen ya nos enrostra un latir nostálgico y brutal: el contraste da cuenta de una sombra que amenaza con tragarse todo; del uso radical de la sobreexposición y la subexposición, de lentes que parecen no estar en sus mejores condiciones y que deforman la imagen (Solano, 2014). Restos de luz, restos de sombra. En el trabajo formal de Franco hay un *corrimiento* de la línea fotográfica que venera la calidad y la claridad visual; un hacer más mugriento de lo fotográfico, más plástico y menos *realista* en su gesto.

De este modo, crece la amplitud de su *punctum*, de su punción, de su tajo: a contrapelo de la línea más documentalista de denuncia que imperaba en esos años en América Latina, Franco trabaja la ambigüedad, la sugerencia, por encima del mensaje directo (Solano, 2014).

Lejos del propósito de este texto está analizar la potencia en términos políticos de esta forma artística con relación a otras experiencias de ese entonces, pero podría hablarse de un pesimismo en la fotografía de Franco. De la misma manera que podría hablarse de un pesimismo en las obras de Kantor. Lo que se cuela dentro de ese pesimismo es lo que resplandece, lo que envuelve a esos objetos amarrados de una dulzura mínima: las y los ausentes.

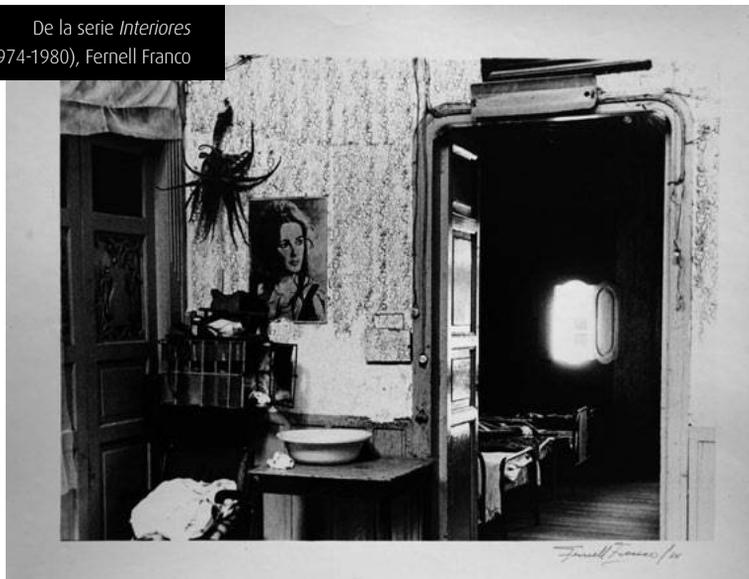
Interiores

«La imagen amable de una ciudad que creció lentamente entre el paisaje recibió un golpe muy fuerte cuando de repente apareció otra grande y alta sobre ella.»

Fernell Franco (2016b)

Si bien en todas las series está ese afán de registrar lo que está agonizando, un sentido de mundo que agoniza y la permanencia del blanco y negro como distancia deshistorizadora, en *Interiores* (1974-1980) esto se agudiza. La mirada se dedica a viejas casonas de alta alcurnia venidas a menos, convertidas en conventillos de los migrantes urbanos. Espacios de apropiación doméstica, de un tránsito inevitable, de otro tiempo, que prevalecen pero que muy pronto se extinguirán. Esto lo saben los ojos conmovidos de Franco que deciden retratar y capturar la magia de esos lugares cargados de historia (mugrientos, abarrotados, barrocos).

De la serie *Interiores*
(1974-1980), Fernell Franco



Martín Rejtman dijo una vez que él metía en sus películas espacios que veía en peligro de extinción y no se equivocaba, pues poco tiempo después el único registro conocido que había de esos sitios eran sus films. Creo que la obra de Franco podemos decir lo mismo; hay que agradecer que ese objeto exista para constatar la existencia de ese espacio no conocido (y que ya no podremos conocer fuera de la imagen). Y esta particularidad se puede generalizar y pensar para toda la fotografía: ese médium entre lo que fue y lo que es, ese rasguño en el rostro saturnino del tiempo.

Si la fotografía es *el retorno de lo muerto*, también es la posibilidad de la permanencia de lo que vivió en un pasado; es una resistencia de fantasma. Franco resiste ante el avance de la *modernización* de la ciudad, de la destrucción del Cali ensoñado (cinematográfico, bullicioso de salsa y rocanrol, como lo pinta Andrés Caicedo en *¡Qué viva la música!*, 1977) y su sustitución por la jungla de asfalto aséptica que impera en sus calles en la actualidad.

Esta destrucción veloz, sin recaudo alguno, caracteriza la historia de las ciudades latinoamericanas. Bajo el ala de la idea de progreso se consume la costumbre, se consume la afectividad de sitios cargados de años.

En esos cuartos de antiguas casas vueltas domicilios transitorios, Franco lee los últimos suspiros de su tiempo amado, de su ciudad amada. *Flaneur* de la entrecasa, muestra el esplendor mágico de esos interiores vitales. En un acto de precocidad arqueológica nos deja un friso de la vieja Cali (la soñada) donde había un ser comunitario mucho más rico, auténtico. Esta posición se puede ligar a la idea de Rita Segato (2016) de cuestionar las concepciones idealizadas del progreso *moderno*; la obra de Franco atestigua la voracidad de la *modernización* que, en pos de *actualizar* la ciudad, termina por devastarla. La comunidad rota es vulnerable a volverse clientela, agente de mero consumo, *agenciador* de mercancías.

Este flujo pulsional hacia el mundo de las cosas de sujetos desgajados de territorios en que los vínculos perdieron su oferta y magnetismo exhibe la forma en que el deseo es producido por un exceso que se presenta como fetiche, es decir, mistificado y potente. Es así que el deseo de las cosas produce individuos, mientras el deseo del arraigo relacional produce comunidad (Segato, 2016, p. 30).

Las intervenciones que Franco hace a su material, puntualmente en estas imágenes, son signo, también, de una resistencia al carácter mecanizante de la fotografía, a su repetición en serie. Son signo del ojo soñador sobre la imagen plasmada. Un énfasis de color, angelado, en el manto blanco y negro de esos lugares al borde.

Demoliciones

«Los latinoamericanos hemos vivido una violencia contra la ciudad igual a la que hemos vivido contra los hombres.»

Fernell Franco (2016c)

En *Demoliciones* (1990-2004) se extrema la visión de la ciudad moderna que se traga a su antecesora; se visibiliza sin rodeos, terrorífica. Vemos edificios destrozados, vegetaciones agresivas, restos moribundos de lugares que otrora eran casas. Este cementerio urbano pasajero hierde en su pequeño apocalipsis. Cada fotografía nos interpela por la fuerza de un claroscuro abrumador, como una señalética borroneada, olvidada, que nos quiere alertar de algo para lo que ya es tarde.



De la serie *Demoliciones*
(1990-2004), Fernell Franco

El avance rapaz del capitalismo en las ciudades latinoamericanas, el ingreso de capitales financieros que acrecentaron su *crecimiento* para volverlas urbes contemporáneas a los estándares europeos y norteamericanos, se hace a costa de destruir lo anterior. Coloniaje americano: las comunidades destrozadas; las ciudades destrozadas. Aniquilar el corazón de la ciudad es matar su mística, su particularidad. En otra serie llamada *Billares* (1985) Franco retrata estos espacios

con esa sed de saber que queda poco para beber. Esos espacios de ociosidad, de dispersión, de divague son los que mueren cuando la ciudad se hiperproductiviza y se vuelve cada vez más filosa, con menos espacios de deriva y de sorpresa. *Demoliciones* lleva el claroscuro a su extremo. Hay sitios de los que apenas podemos reconocer algo, convertidos ya en restos en descomposición, una mirada gore frente al edificio destruido, algo dentario en esos fragmentos de ventanas, en esas paredes derruidas. Como una boca rota por una patada inesperada.



De la serie *Amarrados*
(1980-1987), Fernell Franco

La amada roña

«Murió mi eternidad y estoy velándola.»

César Vallejo (2006)

«Por eso sugiero que el camino de la historia será el de retejer y afirmar la comunidad y su arraigo vincular.»

Rita Segato (2016)

Lo que hierde en la obra de Franco es indecible, es el *punctum* barthesiano, una particularidad inescrutable a la palabra. Pero el eco que ese ardor de herida fresca, de brasa aún encendida, produce es, a mi mirar, el retrato de una América en extinción, en peligro. Una amenaza triste.

Es un retrato del fenómeno que Silvia Rivera Cusicanqui (Canal Encuentro, 2018) nombra como *pachakuti*, siguiendo la mirada de la tradición quechua-aymara: un momento de transformación y de crisis profunda de los modos de la existencia, donde lo que surge como estrategia es buscar alianzas en alteridades con visiones potables de un futuro posible, como son las cosmovisiones de los pueblos amerindios. Volviendo sobre la mirada crítica del progreso, Cusicanqui (Canal Encuentro, 2018) revisa el giro actual sobre el tema:

Antes había mucho más la reivindicación del poder, del acceso, de la ciudadanía, de la igualdad. Hoy día hay el respeto por una alteridad tan radical que rompe el consenso sobre el desarrollo.

Este es un ciclo de luchas sobre el territorio, la justicia y la libertad.

Amarrados (1990-2004), *Interiores* (1974-1980) y *Demoliciones* (1980-1987) dan cuenta de esa alteridad en conflicto, de esa grieta, de esa divergencia en el proyecto de ciudad (y de vida). Las fotografías entretienen una resistencia punzante de la mugre-memoria; en su trazo borrascoso se dibuja el *via crucis* de una América que se atenúa bajo el ordenamiento del *progreso*. Sus retratos relumbran la conjura de esos restos vivos, anhelantes, que nos ofrendan un sitio para adorarlos, para deseárselos, para atestiguarlos y para ser heridos por ellos. La obra de Franco es un atasco en el filtro de esta era lavandina, descomplicada. Una herida necesaria que nos arraiga. Una roña amada.

Creo que en este momento de embates históricos al que estamos arrojados, nos toca posicionarnos desde una mirada cargada de memoria. Que podamos revitalizar aquello que es visto como mugriento a los ojos de un progreso blanquizado, de aire acondicionado, es una apuesta fundamental para valorar la historia de nuestra tierra arrasada. En el linde personal-particular hay que revitalizar esos espacios ancestrales, las historias silenciadas de la familia, los linajes negados, nuestra propia *mugre* histórica. En el linde comunitario no debemos perder lo particular, sino arraigarnos a nuestras mugres propias, compartidas, acariciarle el pelaje a nuestra multiplicidad monstruosa. En el linde artístico hay que punzar nuestra memoria fuera del esteticismo hegemónico y evocar a artistas como Fernell Franco, que en su obrar dieron cauce a fantasmas necesarios, a heridas salvadoras.

Referencias

- Barthes, R. (2012). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Caicedo, A. (2008). *¡Qué viva la música!* Buenos Aires, Argentina: Norma.
- Canal Encuentro. (18 de abril del 2018). *Historias debidas VIII: Silvia Rivera Cusicanqui* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=1q6HfhZUGhc>
- Franco, F. (1974-1980). *Amarrados* [Serie fotográfica]. Recuperado de <http://fernellfranco.org/galerias/>
- Franco, F. (1980-1987). *Interiores* [Serie fotográfica]. Recuperado de <http://fernellfranco.org/galerias/>
- Franco, F. (1990-2004). *Demoliciones* [Serie fotográfica]. Recuperado de <http://fernellfranco.org/galerias/>
- Franco, F. (2016a). *Amarrados* [Textos de la serie]. Recuperado de <http://fernellfranco.org/galerias/>
- Franco, F. (2016b). *Interiores* [Textos de la serie]. Recuperado de <http://fernellfranco.org/galerias/>
- Franco, F. (2016c). *Demoliciones* [Textos de la serie]. Recuperado de <http://fernellfranco.org/galerias/>
- Halfon, M. y Kairuz, M. (5 de octubre de 2014). Revolver el presente. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/tadar/9-10069-2014-10-05.html>
- Jiménez, J. A. (2000). *Las 100 Clásicas, Vol. 2* [CD]. México: Sony International.
- Kantor, T. (1987). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires, Argentina: De La Flor.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid, España: Traficantes de sueños.
- Solano, A. F. (2014). Amarrados, Fernell Franco. *Revista Arcadia, Especial: Arcadia 100*. Recuperado de <https://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-amarrados-fernell-franco/35078>
- Vallejo, C. (2006). *Poesía completa 2*. Buenos Aires, Argentina: La Página.

Nota

1 Todas las obras de Fernell Franco pueden consultarse en la siguiente página web: <http://fernellfranco.org>. De aquí fueron extraídas las imágenes.

¿QUÉ MÁS PODRÍA DARME TU RECUERDO? ACCIDENTE, FOTOGRAFÍA Y ARCHIVO

Camila Kevorkian

Metal (N.º 4), pp. 126-135, julio 2018. ISSN 2451-6384
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

¿QUÉ MÁS PODRÍA DARME TU RECUERDO?

ACCIDENTE, FOTOGRAFÍA Y ARCHIVO

WHAT ELSE COULD YOUR REMEMBRANCE GIVE ME?
ACCIDENT, PHOTOGRAPHY & ARCHIVE

CAMILA KEVORKIAN

camilakevorkian@gmail.com

Universidad Nacional de las Artes. Argentina

Abstract

This article outlines possible orientations from where to reconstruct a photographic archive. The aim is to show that narrations are not lineal, not even in the construction and reconstruction of archives. For this, the concepts of realms of memory of Pierre Nora and critical and dialectical genealogy of Michael Foucault are emphasized. As practices and actions that condense this conceptual framework through photography, two works are analyzed: *Migrant Mourning*, Cristian Ochoa's workshop (Chile), and *Otsuchi Future Memories*, by Alejandro Chaskielberg (Argentina).

Keywords

Photographic archive; accident; critical genealogy; discontinuity

Resumen

Este artículo esboza posibles orientaciones desde donde reconstruir un archivo fotográfico. La idea central es evidenciar la no-linealidad del relato, tanto en la construcción como en la reconstrucción de los archivos. Para ello, se hace énfasis en el concepto lugares de la memoria, de Pierre Nora, y genealogía crítica y dialéctica, de Michael Foucault. Como prácticas y acciones desde la fotografía que condensan este marco conceptual, se analiza *Duelo migratorio*, taller de Cristian Ochoa (Chile), y *Otsuchi Memorias del Futuro*, de Alejandro Chaskielberg (Argentina).

Palabras clave

Archivo fotográfico; accidente; genealogía crítica; discontinuidad

Recibido: 14/3/2018 | Aceptado: 27/6/2018

METAL
N.º 4 | Julio 2018 | ISSN 2451-6384

127

«Vuestros altares serán arruinados, y abandonados vuestros ídolos, destrozados, desaparecerán.»
Ezequiel 6:4

«Sabemos perfectamente que toda memoria está siempre amenazada de olvido, cada tesoro amenazado de pillaje, cada tumba amenazada de profanación.»
Georges Didi-Huberman (2012)

Escena 01: El padre de Nemo sale por la puerta de casa. Al encender el televisor, su padre vuelve a estar ahí, dando las noticias del clima, alentando a sacar las barbacoas al jardín este fin de semana. Escena 02: Nemo y su padre recorren el vecindario y comienza a llover. Los vecinos, a medida que guardan sus barbacoas y sillas, pulverizan con la mirada al padre de Nemo. Nuestro protagonista de siete años se pregunta: «¿Por qué recordamos el pasado, pero no el futuro?» (Van Dormael, 2009, 0.20'). La película es una narración no lineal y discontinua que cuenta todas las vidas de nuestro protagonista —la que le hubiera gustado vivir, la que nunca sucedió, la que el azar destruyó—. Un viaje espacio-temporal por los accidentes y por las fisuras de los acontecimientos. Un positivo de la ausencia y de la potencia de ser, o del múltiple haber sido. Después de dos horas y treinta y siete minutos de película, nos quedamos atrapadas en una de las tantas dimensiones que nos propone el film. Nos vemos reflejadas en esos accidentes, en esas fisuras desde las cuales el presente pide a gritos reconstruir nuestro pasado-futuro. Y, sin embargo, una vez encontrada esa posible reconstrucción, esa fisura o ese acontecimiento, no debemos apresarla, tomarla como absoluta ni detener su movimiento, sino ser conscientes de las múltiples direcciones y de todos los elementos que la componen. Michel Foucault (2004) expone al respecto:

Sin embargo, no se trata tanto de encontrar en un individuo, un sentimiento o una idea, los caracteres genéricos que permiten asimilarlo a otros —y decir: éste es griego, o éste es inglés—, como de descubrir todas las marcas sutiles, singulares, subindividuales que pueden entrecruzarse en él y formar una red difícil de desenmarañar (p. 25).

En la reconstrucción de un pasado-futuro a través del archivo fotográfico, podemos encontrar, también, las mismas tensiones: una que tiende a lo genérico y a la esencia, y otra singular y de entrecruzamiento. Siguiendo las dos tipologías de archivo que nos propone Anna Maria Guasch (2011), vemos uno que

ordena y regula, basándose en la homogeneidad y la continuidad, mientras otro, de manera discontinua, propone cambios de secuencia y de sentido. Es esta última propuesta el objeto de análisis y de desarrollo de nuestro artículo.

Construir/destruir: una casa, un archivo, una memoria

Entendemos por *ecosistema* al conjunto de organismos vivos (biocenosis) y el medio físico donde se relacionan (biotopo). El prefijo *eco* proviene del griego, en el cual *oikos* significa 'casa'. Llevando estos esquemas al de la memoria, podríamos decir también que ella misma funciona como un ecosistema, en donde elementos inertes y objetos, junto con la acción de los seres vivos, toman diversa forma y significado, en eterna relación e intradependencia.

Pierre Nora [1984] (1992) utiliza la expresión «lugar de la memoria» para definir a cualquier entidad, material o inmaterial, que, a lo largo de los años, se convierte en un elemento simbólico del patrimonio memorial de cualquier comunidad. Esto contemplaría lugares (cementeros, museos, centros de detención), conceptos, prácticas (tradiciones, rituales, memoria oral) y objetos (símbolos, fotografías, pinturas). El historiador explica lo siguiente:

Los lugares de la memoria son ante todo restos, la forma extrema bajo la cual subsiste una conciencia conmemorativa en una historia que la solicita, porque la ignora [...]. Los lugares de la memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea de que hay que crear archivos, mantener aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, labrar actas, porque esas operaciones no son naturales (Nora [1984] 1992, p. 226).

Los lugares de la memoria nos mantienen unidos, son restos, ruinas, accidentes, tamizados por experiencias subjetivas, desde los cuales podemos enunciar una de las tantas otras historias. La casa como memoria, la memoria como sistema, el sistema como casa, la casa como lugar de la memoria. ¿Qué sucede cuando nuestra casa se destruye? ¿Qué sistema de orientación podemos generar desde la fotografía a modo de reconstrucción?

La primera vez que Alejandro Chaskielberg llegó a Otsuchi se preguntó cómo podía ayudar a reconstruir la memoria de una ciudad arrasada por un tsunami a partir de un proyecto fotográfico (Zacharías, 11 de octubre de 2016). El tsunami del que nos habla tuvo lugar el 11 de marzo de 2011 en las costas del noreste de Japón y dejó al pueblo pesquero de Otsuchi con el 10% de la

población muerta o desaparecida y el 60% de casas residenciales destruidas. Entre el caos y el desorden, los habitantes recuperaron sus fotografías entre los escombros y el agua e intentaron mantener vivo el recuerdo [Figura 1].



Figura 1. *Otsuchi. Memorias del Futuro* (2015), Alejandro Chaskielberg

Otsuchi. Memorias del futuro (2015) propone cuatro instancias complementarias y en mutua dependencia desde donde se puede revivir esa memoria. En la primera, se refleja la documentación visual de la destrucción y la pérdida: fotografías de elementos rescatados y deformados por la catástrofe. La segunda conforma el archivo fotográfico recuperado. Los cromatismos posteriores a la sal y los diversos factores climáticos nos devuelven imágenes cuasi radioactivas. Es a partir de estos que el fotógrafo realiza un ejercicio de «arqueología del color», como él mismo denomina; a partir de las dominantes cromáticas de los archivos colorea los retratos de los sobrevivientes [Figura 2]. La tercera parte contempla una arista performática. Los sobrevivientes fueron fotografiados en donde solían estar sus casas y sus trabajos; pusieron el cuerpo en el presente, para revivir y para resignificar un pasado-futuro. No solo se presta el cuerpo por los que ya no están (¿cuántos faltan en ese retrato familiar?), sino que también se presta color al recuerdo. La última parte del proyecto se vincula con el

hacer: fotografías y fotógrafos locales acompañaron a niñas y a niños de entre 11 y 15 años en la tarea de registrar su vida en fotos. Nos dice el fotógrafo: «Las fotografías familiares nos completan, nos hablan de nosotros, son parte de nuestra identidad. Hoy esa pregunta empieza a responderse: hay que actuar en el lugar, devolver las imágenes, compartir y crear juntos» (Zacharías, 11 de octubre de 2016).



Figura 2. *Otsuchi. Memorias del Futuro* (2015), Alejandro Chaskielberg

Vemos cómo territorio, imágenes, cuerpo y hacer se combinan para devolvernos un nuevo lugar de la memoria material e inmaterial, presente y futuro desde donde se puede articular y recordar.

Accidente: lo gris, el enunciado y la indeterminación

Como mencionábamos al principio, la reconstrucción o el recuerdo mediante las discontinuidades del archivo no pretenden llegar al origen, ni mucho menos develar una verdad o una esencia. Un poco porque no existe, otro poco porque tampoco es la función del archivo. Según Georges Didi-Huberman (2012), «el archivo es casi siempre grisáceo, no solo por el tiempo transcurrido, sino

por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas» (p. 18). Dicho esto, entendemos que nuestra genealogía, también gris, tiene como meta evidenciar que lo que hoy conocemos y somos no es más que, como dice Foucault (2004) citando a Friedrich Nietzsche, la exterioridad del accidente.

«Accidente» se llama aquello que se da en algo, y su enunciación es verdadera, pero no, desde luego, necesariamente ni la mayoría de las veces. [...] Tampoco hay causa alguna definida del accidente, excepto el azar, y éste es indefinido. [...] Se usa también en otro sentido: así, se dice de las propiedades que pertenecen a cada cosa por sí misma, sin formar parte de su entidad (Aristóteles, 1994, pp. 262-263).

Al hablar de exterioridad del accidente, nos referimos a algo que se manifestó en un momento fortuito, pero no es constitutivo de la sustancia. Pudo manifestarse ese accidente como otros miles, indeterminados e infinitos. Esto sirve en nuestro análisis de archivo fotográfico para entender que la búsqueda de una procedencia no fundamenta ni aclara, sino que «agita lo inmóvil, fragmenta lo que se pensaba unido, muestra la heterogeneidad de lo que imaginábamos conforme a sí mismo» (Foucault, 2004, p. 29). Sirve para entender que si algo fue de tal o cual manera, puede cambiar o redefinirse en cualquier otro momento pasado-futuro. Esta línea de pensamiento, carente de esencia y de determinismo, nos saca el peso de la linealidad del relato y del absolutismo. Entender que lo que nos constituye no es más que la exterioridad del accidente, y que los accidentes se solapan y se reactualizan y, así, permiten recrearnos en el presente desde un pasado-futuro.

Recordar: resistir y reexistir de la imagen

La segunda práctica fotográfica a analizar es *Duelo migratorio. Taller de fotografía intercultural* (2016), de Cristian Ochoa, proyecto financiado con fondos del Instituto Nacional de la Juventud (INJUV) en Antofagasta, Chile. Bajo el lema «Construyendo comunidad e identidad en el territorio a través de la imagen», la propuesta reunió a más de veinte jóvenes de entre quince y veintinueve años, originarios de Perú, de Bolivia, de Ecuador y de Colombia. Antofagasta, considerada «La Dubai de Latinoamérica» por su producción e industria del cobre, alberga a más de noventa y seis mil migrantes.

El taller consistió en ocho clases. Por un lado, quienes participaron conocieron y experimentaron diversas técnicas fotográficas (entre ellas, la estenopeica) para hacer tomas de su territorio. Trabajaron con fotografía digital, utilizando celulares para registrar su entorno más íntimo. Además, buscaron en sus

álbumes familiares, intentando hallar archivos personales, imágenes de parientes, amigos y experiencias vividas que dejaron atrás en sus tierras de origen [Figura 3] (Ochoa, 2016).



Recordar ese pasado desde la práctica y desde el hacer en el nuevo territorio nos aleja del anclaje absoluto y determinante y nos conecta con la construcción en simultáneo de un futuro al resignificarlo con nuevos accidentes y acontecimientos. Lo reactualiza y lo devuelve al presente de manera crítica y procesual. Como cierre del taller se realizaron intervenciones, bailes típicos de cada comunidad y pegatinas de las fotografías en el barrio [Figura 4]. Vemos, aquí también, la combinación territorio-imagen-cuerpo-acción antes analizada en el trabajo de Chaskielberg.

Figura 4. Duelo migratorio (2016), Cristian Ochoa



El taller propone tanto fotografiar y recordar como maneras de habitar el territorio, para, desde la emoción y el presente, como diría Nora [1984] (1992), vivir la memoria. Es en esta acción que vemos evidenciado cómo habitar el pasado-futuro desde nuestro presente, tomando como punto de partida al archivo. Por una parte, el taller plantea generar un nuevo archivo. Fotografiar como medio, técnica, recurso y lenguaje desde donde, a medida que se fotografía, se construye, también, un nuevo territorio y nuevas formas de estar en él. Encuadra y se *reencuadra*: fracciona su interés, sus vivencias, sus amistades, lo íntimo, lo público, lo privado. Por otra parte, propone buscar en los álbumes familiares de quienes participaron. «¿Qué más podría darme tu recuerdo?», se pregunta Julio Cortázar (1969) en un poema, y sirve como título de este artículo. Vemos al archivo fotográfico como un objeto que sana y repone. Si bien la fotografía desde sus inicios siempre estuvo relacionada al recuerdo como presencia, el taller duplica la apuesta ya que es un entrecruzamiento de actuar, vivir, poner y darle un cuerpo a ese archivo; de revivirlo y de reactivarlo por medio del hacer (acción que también vemos en *Otsuchi. Memorias del futuro*, de Chaskielberg).

¿Qué más podría darme tu recuerdo que poder revivirlo y resignificarlo según mis paisajes y mis territorios? Entender ese recuerdo como otro accidente. Tomar ese recuerdo y abrazarlo/abrazarlo en carne viva, que vuelva a la vida (vida que nunca le fue arrebatada) en cuerpo/forma de un pasado-futuro y se manifieste en el presente.

Conclusión

Siguiendo esta línea genealógica foucaultiana, que hace hincapié en la ausencia y en los acontecimientos, más que en la evolución y en los hechos, vemos un constante diálogo de tiempos que no son definitivos ni excluyentes. «No hay post ni pre en una visión de la historia que no es lineal ni teleológica, que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin dejar de retornar al mismo punto» (Rivera Cusicanqui, 2010, p. 54). Desde el presente podemos (incluso debemos) seguir enunciando el pasado-futuro. Hacerlo hablar, usarlo como vía de recuerdo y de memoria, cuestionarlo, situarlo en contexto. Preguntarle a las imágenes deterioradas por un tsunami qué nos quieren decir, qué conlleva esa destrucción. Construir y habitar nuestros nuevos territorios desde la práctica y el hacer, generando nuevos archivos, pero, también, visitando los existentes. Visitarlos y no tenerlos como absolutos ni deterministas, sino como una de las tantas formas y maneras en que se pudo manifestar lo que hoy vemos. Preguntarle al archivo qué fue de los otros accidentes no exteriorizados. Indagarlos, revivirlos, actualizarlos. Hacer una lectura de las fisuras, desde

el negativo y la ausencia, no desde la esencia, el hecho y lo genérico. Situar nuestros archivos en el territorio, nuestras imágenes en los accidentes, nuestros cuerpos en la ausencia y nuestra acción en lo sustancial será nuestra tarea como nuevos productores de sentido.

Referencias

- Aristóteles (1994). *Metafísica*. Madrid, España: Gredos.
- Chaskielberg, A. (2015). *Otsuchi. Memorias del Futuro* [Fotografías]. Recuperado de <https://chaskielberg.com/portfolios/otsuchi-future-memories>
- Cortazar, J. (1969) *Último Round*. Ciudad de México, México: Siglo Veintiuno.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca, México: Serieve.
- Foucault, M. (2004). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia, España: Pre-textos.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid, España: Akal.
- Nora, P. [1984] (1992). *Les Lieux de Mémoire*. París, Francia: Gallimard.
- Ochoa, C. (2016). *Duelo migratorio. Taller de fotografía intercultural* [Fotografías]. Recuperado de https://issuu.com/cristianochoa2/docs/in-juv__4_.compressed
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón.
- Van Dormael, J. (Dir.). (2009). *Mr. Nobody* [DVD, video]. Bélgica, Francia, Canadá: Christal Films, Integral Films, Lago Film, Pan Européenne.
- Zacharías, M. P. (11 de octubre de 2016). Cuando la vida no es más que una serie de «memorias del futuro». *La Nación*, p.14.

BUENOS AIRES MODERNA. FOTOGRAFÍAS DE LA CARPETA DE LOS DIEZ

Julieta Pestarino

Metal (N.º 4), pp. 136-146, julio 2018. ISSN 2451-6384

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

BUENOS AIRES MODERNA

FOTOGRAFÍAS DE LA CARPETA DE LOS DIEZ¹

MODERN BUENOS AIRES

PHOTOGRAPHS BY LA CARPETA DE LOS DIEZ

JULIETA PESTARINO

julietapestarino@gmail.com

Universidad de Belgrano / CONICET. Argentina

Abstract

The present article suggests working on some photographs taken in and about the city of Buenos Aires by certain members of the photography group La Carpeta de los Diez [The Folder of Ten], inquiring into the representation of the modern city and the resources used. The work will be done on photographs by Juan Di Sandro, Anatole Saderman and Annemarie Heinrich.

Keywords

Modernity; photography; La Carpeta de los Diez; Buenos Aires

Resumen

El presente trabajo se propone abordar las fotografías de la ciudad de Buenos Aires generadas por ciertos miembros del grupo fotográfico La Carpeta de los Diez para indagar en la representación de la ciudad moderna y en los diversos recursos utilizados. Se trabajará sobre imágenes de los fotógrafos Juan Di Sandro, Anatole Saderman y Annemarie Heinrich.

Palabras clave

Modernidad; fotografía; La Carpeta de los Diez; Buenos Aires

El surgimiento de la fotografía, a mediados del siglo XIX, y su posterior y rápido desarrollo, se producen paralelamente al advenimiento y al crecimiento de las metrópolis europeas, para relacionarse, poco tiempo después, con casi todas las ciudades del mundo. Como objeto del quehacer fotográfico, la temática de las ciudades pasó por diferentes etapas, marcadas no solo por la evolución de los procedimientos técnicos puestos a disposición de los fotógrafos, sino, también, por las modificaciones operadas tanto en el mundo material de la ciudad como en las ideas y en los imaginarios sociales de las diversas épocas (Possamai, 2008). En este sentido, las ciudades en general y su arquitectura en particular han resultado motivos ideales para tomar las primeras imágenes debido a sus características intrínsecas de objetos inmóviles.²

Específicamente en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo, se alentó el empleo del nuevo invento en diversas aplicaciones y lo usual era que las administraciones municipales contrataran fotógrafos para registrar barrios o zonas de la ciudad que sufrían reformas urbanas. Una muestra temprana de esta aplicación de la fotografía fue la creación, en 1837, de la *Commission des Monuments* por voluntad del Ministerio del Interior de Francia, para llevar a cabo un inventario del patrimonio nacional con el fin de aplicar operaciones de restauración y de protección (Méndez, 2012). En el caso particular de la Argentina es destacable nombrar algunos proyectos que se encauzan en esta corriente, como el álbum fotográfico *Mejoras de la capital de la República Argentina llevado a cabo durante la administración del intendente Torcuato de Alvear, 1880-1885*³ encargado al fotógrafo húngaro Emilio Halitzky (Méndez & Radovanovic, 2003); el trabajo llevado adelante entre 1936 y 1956 por Hans Mann como fotógrafo oficial de la Academia Nacional de Bellas Artes que realizó relevamientos fotográficos del patrimonio artístico y arquitectónico de la

Argentina (Giordano & Méndez, 2004); y el encargo que recibió en 1936 Horacio Coppola por parte de la Municipalidad de Buenos Aires para registrar la ciudad con motivo de los festejos del Cuarto Centenario de su fundación, trabajo del que surgiría el libro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica* (Cuarterolo, 2013).

Las características del registro fotográfico de las ciudades se modificaron a medida que el medio fue evolucionando técnicamente y que las ciudades atravesaron determinados procesos. Mientras que las primeras vistas generadas en el siglo XIX mostraban, en términos generales, el desarrollo incipiente de la metrópolis, su orden y su belleza, con el advenimiento de la Revolución Industrial la fotografía se volcó a registrar sus consecuencias y, de esta manera, reveló las miserias de las poblaciones de los barrios pobres de París y de Londres, entre otras. Ya en el siglo XX las dinámicas de las ciudades se tornaron más complejas, con rápidas alteraciones en el espacio urbano y con diversificaciones en sus actividades.

En el caso de la Argentina fueron diversos los autores que se dedicaron a registrar los cambios que sucedieron en las numerosas ciudades del país durante el siglo XX. Las producciones de Grete Stern, Juan Di Sandro, Horacio Coppola o Sameer Makarius, entre otros, son algunos de los ejemplos que se pueden señalar en la instalación de una antología imagética que condujo a la transformación mentada por la modernidad. La revisión de la trayectoria de cualquiera de estos autores permite constatar el despliegue de visiones sobre la ciudad y su arquitectura que fueron capaces de trazar (Méndez, 2012). En este trabajo nos concentraremos, a modo de recorte metodológico, en las imágenes en torno a Buenos Aires creadas por algunos de los fotógrafos que formaron parte del grupo La Carpeta de los Diez: Juan Di Sandro, Anatole Saderman y Annemarie Heinrich.

Fotografías de Buenos Aires

La Carpeta de los Diez fue un grupo de fotógrafos que trabajó entre los años 1953 y 1959. Durante aquellos años, su número de miembros fue cambiando y su formación osciló entre diez y siete integrantes. Pasaron por el grupo un total de catorce fotógrafos: los argentinos Pinéldes Fusco, Eduardo Colombo y Augusto Valmitjana; los alemanes Max Jacoby, Annemarie Heinrich, Hans Mann e Ilse Mayer; los italianos Juan Di Sandro y Giuseppe Malandrino; los húngaros George Friedman y Alex Klein; el ruso Anatole Saderman; el austriaco Fred Schiffer; y el polaco Boleslaw Senderowicz. Todos sus integrantes eran profesionales en alguna especialidad fotográfica, muchos de ellos colaboraban con diversos medios gráficos locales e internacionales y varios tenían formación en artes visuales. Si bien sus trayectorias de vida y de formación eran diversas, la mayoría hablaba alemán y había nacido en Europa y muchos habían llegado a la Argentina antes o durante la Segunda Guerra Mundial, huyendo del nazismo.

La mirada renovadora de los miembros de La Carpeta de los Diez se vio reflejada en la variedad de los recursos técnicos utilizados y en las temáticas abordadas, como también en el modo de trabajo característico que presentaba el grupo y en las exposiciones anuales que organizaba.

La Carpeta funcionó como tal hasta 1959. A lo largo de los años cincuenta y sesenta algunos de sus integrantes dejaron el país, mientras que otros aparentemente se alejaron de la actividad artística. Cada uno a su modo, y principalmente como grupo, fueron los introductores en el medio local de nuevas tendencias en el medio fotográfico junto con otros fotógrafos del momento que no formaron parte del grupo, pero con quienes tenían relación, como Grete Stern o Sameer Makarius.⁴ Algunos de sus miembros se transformaron, con el tiempo, en referentes indiscutibles para las generaciones de fotógrafos siguientes, como fue el caso de Annemarie Heinrich.⁵

Debido a sus características experimentales e innovadoras, los miembros de La Carpeta de los Diez representan una interesante selección para analizar qué representación fotográfica de Buenos Aires se generó y mediante qué tipo de recursos. Sus miembros fotografiaron la ciudad desde diversas aproximaciones y con diferentes frecuencias. Mientras que de algunos de ellos es posible hallar una gran cantidad de imágenes porteñas, como es el caso de Juan Di Sandro, de otros integrantes hay muy pocas localizaciones.

Con el advenimiento de las ciudades modernas, con su ritmo y su velocidad vertiginosos, podemos localizar al fotógrafo urbano bajo la figura del *flâneur*, quien, según Walter Benjamin (1989), deambula por el espacio de la ciudad moderna deteniéndose en sus más recónditos detalles en contra de la aceleración del movimiento urbano. De hecho, en principio, la fotografía se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue descrita por Charles Baudelaire (Sontag, 1973). Sin dudas, las fotografías de Buenos Aires generadas por los diversos miembros de La Carpeta se inscriben en esta categoría de imágenes detallistas, solo plausibles de ser obtenidas por quien va caminando por la ciudad, observando todos los pormenores y reparando en lo pequeño. En este sentido, podemos citar imágenes como *La parada* (1963) o *Bar Oasis* (c.1950), de Anatole Saderman.⁶ Una clásica parada de autobuses de Buenos Aires a la que, con el tiempo, se le sumaron los números de otras líneas, y la puerta de un bar cerrado, con sus vidrios pintados con cal y basura amontonada. Ambas eran, y siguen siendo, postales clásicas de la capital.

La modalidad de *fotografía callejera* fue ampliamente abordada por estos fotógrafos quienes, por la multiplicidad de zonas fotografiadas de la ciudad y por lo cotidiano de sus imágenes, caminaban siempre con una cámara a mano.

La calle adquirió visualmente un nuevo significado en la moderna Buenos Aires, con sus cafés, sus librerías y sus lugares de encuentro. Por encima de cualquier otro espacio urbano, logró especial significado en la elaboración de una visualidad en consonancia con el ideal de una ciudad moderna y de un nuevo imaginario social. Es posible encontrar fotografías de Juan Di Sandro [Figura 1] o de Anatole Saderman [Figura 2] de calles aparentemente genéricas, incluso muchas veces sin identificar. En ellas se reflejan tanto paisajes nocturnos de plena quietud como el movimiento de los transeúntes, los cambios urbanos, las pintadas políticas o la gente reunida.

En el caso de los fotógrafos de La Carpeta, es posible observar un desplazamiento de zonas geográficas de interés. Si bien históricamente había preponderado el área central de la ciudad, sus fotógrafos exploran, también, barrios periféricos e, incluso, marginales, en un movimiento de ampliación de lo documental fotografiable, incluyéndose barrios, como Pompeya, Constitución o La Boca.



Figura 1. *Caminito* (1960),
Juan Di Sandro

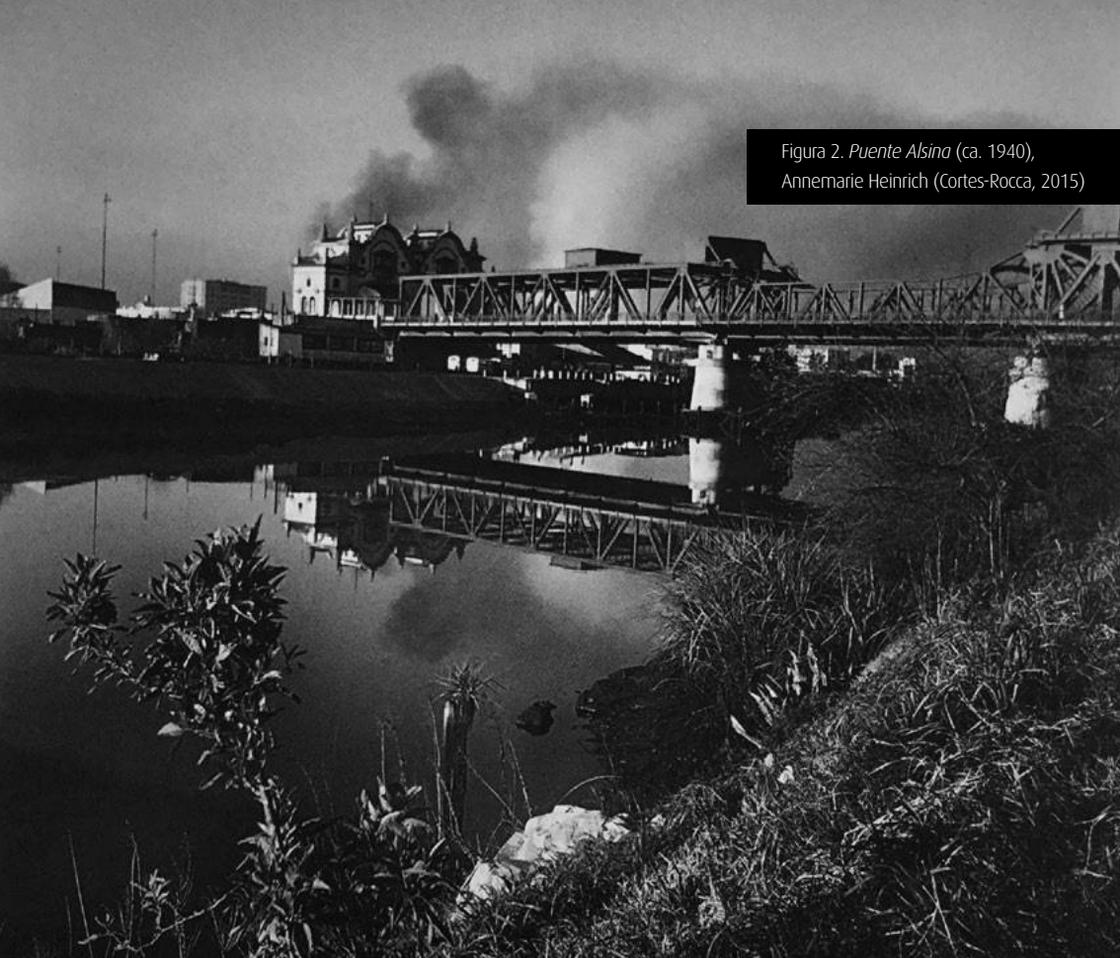


Figura 2. *Puente Alsina* (ca. 1940),
Annemarie Heinrich (Cortes-Rocca, 2015)

Dentro del conjunto de imágenes realizadas en la ciudad, se destacan las de aéreas de grandes ángulos de cobertura obtenidas mediante el uso de aviones, especialmente, con autoría de Juan Di Sandro.⁷ Las vistas aéreas pretenden abarcar una considerable contigüidad espacial en una única toma, cuya principal particularidad es la capacidad de reducir la escala colosal de las ciudades, y de tornar perceptible aspectos generales del diseño urbano. En este tipo de imágenes se condensan las posibilidades tecnológicas de la modernización y se logran tomas únicas gracias a la unión de la cámara fotográfica moderna, pequeña, transportable y veloz, con los aviones y los helicópteros. La realización de vistas fotográficas tomadas desde el aire posibilitó alteraciones significativas en la visualidad fotográfica, en especial en la visualidad de las ciudades. El resultado fueron imágenes que sintetizan la modernidad, que representan el dinamismo y el movimiento de las ciudades de comienzos de la segunda mitad del siglo XX (Possamai, 2007).

Un perfecto ejemplo de la modernidad y de los cambios urbanos citados son las fotografías aéreas realizadas por Juan Di Sandro con motivo de la inauguración de la construcción del Obelisco, en 1936, y de la Avenida 9 de Julio, en la que este se emplaza, en 1937. La incorporación del dinamismo urbano es uno de los rasgos distintivos de la nueva visualidad fotográfica que es inaugurada junto con la serie de modificaciones por las que pasaron las ciudades en el proceso de modernización. En la ciudad moderna, las calles y sus confluencias se multiplicaron en las intersecciones del trazado urbano, como así también hubo un aumento de los flujos de vehículos y de personas. La captura de esta dinámica de desplazamiento, lo que representa la movilidad urbana en la imagen, era una de las tareas primordiales de la fotografía de entonces (Possamai, 2007). Este objetivo se logró mediante la incorporación de elementos en movimiento en el espacio urbano, como los transeúntes y los vehículos, así como con el desplazamiento del punto de observación en el objeto a fotografiar, como fue el caso de las vistas aéreas del Obelisco. Veinte años más tarde, ya a mediados de la década de los cincuenta, Di Sandro vuelve a fotografiar el mismo espacio geográfico de la ciudad y, de esta manera, pone en relieve las transformaciones urbanas ocurridas en Buenos Aires. Dos tomas aéreas del mismo fotógrafo nos permiten vislumbrar el crecimiento edilicio de la ciudad y las modificaciones que sufrió la explanada del Obelisco durante aquellos años.



Figura 3. Toma aérea de la inauguración del Obelisco el 9 de julio 1937. Fotografía de Juan Di Sandro (Heinrich y otros, 2007)



Figura 4. Toma aérea del Obelisco en 1956. Fotografía de Juan Di Sandro (Heinrich y otros, 2007)

En la fotografía de estos amplios espacios urbanos es inevitable no incluir a transeúntes, personas caminando y viviendo la ciudad, desarrollando sus actividades cotidianas o participando de los diferentes eventos urbanos. Las personas en el espacio fotografiado le confieren dinámica y rastro de vivencia, a la vez que su presencia es de utilidad como punto de referencia de escala y de magnitud. En estas imágenes se reflejan los diferentes grupos sociales que frecuentan dichos espacios, hombres y mujeres que van o que vuelven del trabajo, que toman el subte en la estación Constitución; gente que camina por la calle Lavalle o desprevénidos comensales de un bodegón del barrio de La Boca.

Figura 5. Sin título (Estación Constitución) (ca. 1959). Fotografía de Juan Di Sandro



Asimismo, cabe destacarse la presencia de fotografías nocturnas de larga exposición, recurso que genera el aura místico de una misteriosa Buenos Aires. Luces fuertemente remarcadas por las largas exposiciones contrastan con la gran oscuridad circundante. Algunas tomas nocturnas abarcan las fotografías barriales ya citadas de Juan Di Sandro de La Boca, Pompeya o Constitución. Este tipo de imágenes nocturnas generan un efecto visual de una gran belleza plástica y dan *glamour* al espacio urbano retratado. En muchas de las imágenes citadas no hay rastros de movimiento ni automóviles o gente transcurriendo, lo que transmite una atmósfera de reposo en la ciudad, adormecida después de la jornada laboral diurna.

Conclusiones

Para mediados del siglo XX las fotografías ya no eran consideradas, exactamente, una copia fiel de lo real, sino que se consideraba que ellas mismas reflejaban una transformación de lo real producida por el acto mismo de ser fotografiado. En este sentido, las vistas urbanas constituyen fragmentos que recortan el espacio urbano de acuerdo con el cuadro delimitado en la foto, del cual son excluidos (a conciencia) ciertos elementos para jugar con la visibilidad y la invisibilidad de otros. Una fotografía es, entonces, una ventana a la sensibilidad del fotógrafo que capta determinado paisaje o escena urbana, como memoria visual para ser llevada a los visitantes visuales de la ciudad y, actualmente, a un pasado construido.

Las fotografías, junto con la escritura, integran las llamadas *memorias artificiales* que contribuyeron a la desaparición de la función de memoria de los monumentos clásicos en las sociedades modernas. Por el poder mágico conferido a la imagen fotográfica, los objetos captados por las cámaras se encuentran elevados a la categoría de monumentos modernos (Possamai, 2008). Así, las imágenes técnicas, entre ellas las fotografías, pasan a ser mediadoras entre el individuo y su memoria, entre las ciudades y sus memorias. En este sentido, podemos tomar el ejemplo de los fotógrafos citados en el presente artículo y su exploración fotográfica de barrios porteños llamados, hasta la actualidad, *periféricos*. Con relación a esta inclusión, Andrea Cuarterolo (2013) afirma que Horacio Coppola realizó la misma operación algunos años antes en su libro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica* (1936), en el que «captura con obsesión el paisaje de los suburbios urbanos, que desafía la visión hegemónica de una Buenos Aires definida hasta entonces esencialmente desde la modernidad de su centro» (p. 80).

En el caso de las imágenes analizadas se construye una visualidad moderna alternativa de un espacio urbano, que presenta sus propias características con relación a la noción eurocentrada de lo moderno. Las imágenes fotográficas

permiten crear una visualidad en particular de cada ciudad y, así, vehicular un imaginario específico, mediador entre la ciudad y sus lectores visuales. De este modo, las ciudades como espacios en permanente transformación son retratadas bajo las particulares miradas de ciertos fotógrafos, capaces de construir narrativas acerca de su esencia y de su estado en un momento dado.

Referencias

- Benjamin, W. (2005). Notas sobre los cuadros parisinos de Baudelaire. Conferencia dictada por Walter Benjamin en mayo de 1939. *Boletín de Estética*, (2). Recuperado de <http://www.boletindeestetica.com.ar/boletines/Boletin.Eстетica.2.pdf>.
- Cortes-Rocca, P. (2015). *Annemarie Heinrich. Intenciones secretas*. Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Quarterolo, A. (2013). Con la mirada en Europa. Modernidad y tradición en la obra de Horacio Coppola. *Revista Ibero-americana de Ciências da Comunicação*, (2), 65-85. Recuperado de https://issuu.com/editora-arca-dagua/docs/ibero_2
- Daguerre, L. (1838). Boulevard du Temple [Fotografía]. Recuperada de <http://www.niepce-daguerre.com>
- Giordano, M. y Méndez, P. (2004). *Tras los pasos de Hans Mann*. 8.º Congreso de Historia de la Fotografía en Argentina. Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Vicente López, Argentina.
- Heinrich, A. y otros (2007). *Maestros de la fotografía argentina: sentimiento de imagen*. Buenos Aires, Argentina: Estudio Heinrich Sanguinetti.
- Méndez, P. y Radovanovic, E. (2003). *Las imágenes del progreso: Torcuato de Alvear y Emilio Halitzky*. 7.º Congreso de Historia de la Fotografía en Argentina. Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía. Buenos Aires, Argentina.
- Méndez, P. (2012). *Fotografía de Arquitectura Moderna. La construcción de su imaginario en las revistas especializadas. 1925-1955*. Buenos Aires, Argentina: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana.
- Niépce, N. (1826). Vista desde la ventana de Le Gras [Fotografía]. Texas, Estados Unidos: Harry Ransom Humanities Research Center.
- Possamai, Z. R. (2007). Narrativas fotográficas sobre a cidade. *Revista Brasileira de História*, 53(27), 55-90. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v27n53/a04v5327.pdf>
- Possamai, Z. R. (2008). Fotografia e cidade. *Revista ArtCultura*, 16(10), 67-77. Recuperado de http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Historia/artigos/3possamai_artigo.pdf
- Sontag, S. (1973). *Sobre la fotografía*. Ciudad de México, México: Alfaguara.

Notas

1 Agradezco los valiosos aportes realizados para este artículo por la Dra. Patricia Méndez, la Lic. Vanesa Magnetto y Francisco Medail.

2 Históricos y trascendentes ejemplos de esta situación son las imágenes pioneras *Vista desde la ventana de Le Gras* (1826), realizada por Nicéphore Niépce; *Ventana de la Abadía de Lacock* obtenida por William Henry Fox Talbot (1835) y *Boulevard du Temple* (1838), de Louis Daguerre.

3 Este álbum no ha sido consultado directamente, sino que la información sobre él se ha sacado de Méndez y Radovanovic, 2003.

4 En 1956 Sameer Makarius formó, junto con Pinéldes Fusco y Max Jacoby, el grupo Forum, el cual funcionó hasta los sesenta y fue integrado por reconocidos fotógrafos del momento, como Grete Stern, Horacio Coppola y Humberto Rivas, entre otros.

5 Annemarie Heinrich nació en Alemania en 1912, pero se instaló en la Argentina con su familia en 1926. Desde muy joven estudió y aprendió en el país el oficio fotográfico e instaló su primer estudio en 1929.

6 Fotógrafo ruso que se instaló en Buenos Aires en 1932, tras haber vivido previamente en Uruguay y en Paraguay. En la Argentina desarrolló una extensa carrera fotográfica artística, principalmente como retratista.

7 Fotógrafo nacido en Italia, pero radicado en la Argentina desde pequeño. Trabajó durante seis décadas como fotógrafo del diario *La Nación*. En sus imágenes es posible encontrar una amplia variedad de espacios y situaciones fotografiadas gracias a la infraestructura que otorgaba el diario, como el acceso a aviones para realizar tomas aéreas.

FOTO ESTUDIO IBIS. SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE PUEBLO

Jesús Antuña

Metal (N.º 4), pp. 147-157, julio 2018. ISSN 2451-6384

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

FOTO ESTUDIO IBIS

SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE PUEBLO

FOTO ESTUDIO IBIS
ABOUT VILLAGE PHOTOGRAPHY

JESÚS ANTUÑA

jesuantunia@gmail.com

Universidad Nacional de Rosario. Argentina

Abstract

In the following article I propose analyzing the project Foto Estudio Ibis, carried out by Gustavo Frittegotto based on the homonymous photo studio that worked in Arequito (Santa Fe) from the 1930s to 2002. In relation to its archive and Frittegotto's actions I raise questions about the recovery of photographic archives registered in small communities and the artistic character of these actions.

Keywords

Archive; photography; territoriality

Resumen

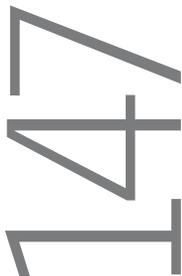
En el siguiente trabajo se propone analizar el proyecto Foto Estudio Ibis, realizado por Gustavo Frittegotto, a partir del estudio de fotografía homónimo que funcionó en Arequito, desde la década de 1930 hasta el año 2002. Con relación a su archivo y a las acciones desarrolladas por Frittegotto, se plantean interrogantes sobre la recuperación de archivos fotográficos inscriptos en pequeñas comunidades y sobre el carácter artístico de estas acciones.

Palabras clave

Archivo; fotografía; territorialidad

Recibido: 10/2/2018 | Aceptado: 5/5/2018

METAL
N.º 4 | julio 2018 | ISSN 2451-6384



Me propongo analizar tres acciones realizadas durante 2014 por el artista y fotógrafo Gustavo Frittegotto con relación al archivo de Foto Estudio Ibis, nombre del local comercial de fotografía que funcionó desde la década de 1930 hasta 2002 en la localidad de Arequito (Santa Fe, Argentina). Dado que las acciones fueron realizadas con el propósito de hacer visible la problemática de los archivos fotográficos inscriptos en pequeñas comunidades, comprender su significación implica, en primer lugar, interrogar la constitución de este estudio, por lo que el análisis trasvasará prontamente las intervenciones de Frittegotto para dar cuenta de las problemáticas relacionadas con este tipo de archivo.

Foto Estudio Ibis pasó a mediados de la década del cincuenta a manos del padre de Gustavo, el fotógrafo Benuto Frittegotto.¹ En la actualidad, el archivo de dicho estudio reúne alrededor de ciento cuarenta mil fotografías, la mayoría realizadas por Benuto, aunque algunas corresponden a los propietarios anteriores del local. Si bien, como en todo gran archivo, la variedad de problemáticas a analizar es muy amplia, quisiera comenzar considerando dos de ellas. La primera se refiere al valor patrimonial, ya que implica la conservación de un archivo que guarda buena parte de la historia del pueblo; la segunda, se relaciona con considerar el uso de este archivo con fines artísticos.

En primer lugar, debemos ser conscientes de que el lugar de procedencia de un archivo no puede ser menospreciado. Si bien es cierto que todo repertorio de imágenes, textos y fotografías vuelve sobre sí mismo y establece conexiones internas tanto con los materiales que lo componen como con las biografías de quienes lo producen, también es importante resaltar el hecho de que un archivo fotográfico está siempre, o casi siempre, situado. Con estar situado me refiero a que inscribe su producción en determinadas coordenadas espacio-temporales, por lo que deberemos comprender a Foto Estudio Ibis como un archivo fotográfico inscripto dentro de una tradición de fotógrafos que se encargaron de retratar a su pueblo como modo de vida.

De esta manera, un archivo así estará constituido, en su mayor parte, por encargos comerciales que van desde fotografías realizadas para usos legales hasta fotografías de bodas, bautismos, etcétera. Pero también, y aquí reside uno de los grandes problemas, este tipo de archivos contiene fotografías tomadas en el contexto de accidentes de tránsito o de situaciones aún más comprometedoras, como las que registran suicidios o asesinatos. Estas últimas, realizadas especialmente por encargo de la policía, resultan susceptibles para una gran cantidad de habitantes del pueblo, ya que muchos de los fotografiados formaron parte de la comunidad, por lo que una práctica recurrente de los fotógrafos suele ser la de destruir sus propios archivos. Es interesante remarcar que estas preocupaciones están presentes en Fernando Paillet. Luis Priamo (1987) expone al respecto:

Las fotos de los delitos investigados por la policía de Rosario le resultaban, con sus quince años, angustiosas. Su archivo guarda varias de ese tipo, entre ellas cuatro imágenes de una madre y tres hijos de corta edad asesinados a puñaladas por el padre, que tal vez debió tomar o procesar en el laboratorio (p.14).

A partir de estas consideraciones, Gustavo Frittegotto organiza el archivo de Foto Estudio Ibis. En principio, se concentra en las fotografías que fueron realizadas con el fin de ser utilizadas como foto carnet, especialmente en aquellas imágenes que, contenidas en sus sobres originales, estaban sin catalogar. Estos sobres contenían placas de 12 x 16,5 centímetros, realizadas entre 1960 y 1975.² La particularidad de estos retratos es el desconocimiento sobre la identidad de los sujetos retratados. Esto, que parece una acotación sin ningún tipo de relevancia en una ciudad, no lo es para un pueblo, como lo es Arequito, de poco menos de siete mil habitantes.

Lo que llama la atención en el caso de los retratos es que están publicados con el número con el que fueron catalogados. El uso del número corresponde a una primera identificación de la persona retratada, por lo que su fin es eminentemente práctico en tanto es funcional al proceso de organización del archivo. Como lo que intenta fortalecerse es el vínculo entre archivo y comunidad, el proyecto de Frittegotto intenta recuperar el nombre de cada persona retratada y, de esta manera, trascender el número como aspecto impersonal. En este sentido, si bien se ha señalado el hecho de que la función del número es aquí eminentemente práctica, y cuando la relación entre cuerpo y número es de larga data si atendemos a las prácticas vinculadas al retrato antropológico y etnográfico, lo cierto es que en la historia reciente de occidente esta asociación también está teñida por el recuerdo de su uso durante la Segunda Guerra Mundial. Esto último ha sido señalado por Andrea Giunta (2016) en el caso del proyecto realizado por Claudia Andujar, en Brasil:

Dado que en la cultura yanomami los individuos no tienen nombres que conocemos, se los identificó con números. Estos números portaban el causal de recuerdos de la historia de extrema violencia de la Segunda Guerra Mundial, en la que familiares y amigos de la artista fueron «marcados» y asesinados en los campos de concentración de la Alemania nazi (p. 106).

Con el propósito de reconstituir el nombre propio, Gustavo Frittegotto realiza tres acciones en Arequito durante el transcurso de 2014. Por una parte, organiza un segmento televisivo en el canal de cable del pueblo. Dicho segmento exhibió durante abril, mayo y junio los retratos junto con el número de partida correspondiente.

Una acción similar, realizada simultáneamente a la anterior, consistió en colocar un televisor en un local comercial del centro del pueblo que seguía el mismo mecanismo que el utilizado en el caso del segmento televisivo. Una tercera acción consistió en organizar dos eventos durante la muestra *Foto Carnet Retocada*,³ que Frittegotto realizó entre el 17 y el 31 de agosto de 2014 en el Museo y Archivo Histórico Comunal de Arequito (MAHCA). En estos eventos, llevados a cabo los días 20 y el 27 de agosto,⁴ se proyectaron los retratos sobre una pantalla colocada dentro de la sala principal del museo [Figura 1].



Figura 1. Registro de la intervención realizada en el MAHCA el 20 de agosto de 2014. Fotografía: Gustavo Frittegotto

Las acciones de reconocimiento llevadas a cabo por Frittegotto, con la impronta del reconocimiento del nombre como momento fundamental, guardan su parentesco con *La cena* (2006), de César Aira. El libro narra una frustrada cena donde la temática central de la reunión son los nombres propios de los habitantes de la ciudad. Finalizada la reunión, el personaje principal pasa la noche de sábado en la casa de su madre haciendo un zapping televisivo para encontrar que el canal de cable local transmite un hecho por demás desafortunado: los muertos se han levantado del cementerio e invaden Pringles con el extravagante fin de extraer las endorfinas de los habitantes. La señora se da cuenta de que aquellos muertos con los que ahora estaban en guerra

eran sus propios muertos, por lo que encuentra la forma de terminar con esta guerra absurda: al ser nombrados, los muertos retornaban nuevamente hacia el cementerio. «Que los muertos coincidieran con sus nombres, como los vivos, era mera lógica, pero de pronto parecía una revelación» (Aira, 2006, p. 107). Tanto en la novela de Aira como en las acciones propuestas por Frittegotto opera la misma lógica. No solo ambos se sitúan en el contexto de una pequeña población, sino que el procedimiento es el mismo —el de reconocer el nombre de los muertos—. Dada la larga relación entre fotografía y muerte me gustaría hacer una aclaración: si me refiero aquí a la muerte, no es a una muerte presente en la imagen fotográfica. Se juega en estos casos una relación con la muerte, claro está, pero esta muerte no es una muerte que esté presente en la imagen de modo constitutivo; si ronda las fotografías es debido a que muchos de esos sujetos están definitivamente muertos. A esto se refiere también Jacques Rancière (2010) cuando polemiza con Roland Barthes sobre la presencia de la muerte en la fotografía:

La teoría del *punctum* quiere afirmar la resistente singularidad de la imagen. Pero finalmente vuelve a dejar caer esa especificidad al identificar la producción y el efecto de la imagen fotográfica con la manera en que la muerte o los muertos nos tocan (pp. 109-110).

Un segundo aspecto a considerar en estos retratos es el hecho de que debido al abandono que sufrieron antes de que Frittegotto comenzara con el trabajo de conservación, muestran claros signos de deterioro, por lo que es notoria la presencia de hongos en la imagen [Figura 2]. Este daño producido sobre la imagen contrasta con la rigidez con la que posan los cuerpos fotografiados y, así, resalta la rigidez de aquel y abre a consideración nuevos interrogantes sobre la pose de estos cuerpos.



Foto Ibis
n° 07234

Figura 2. Retrato de Foto Estudio Ibis
(Catálogo N.º 07234)

En este sentido, los retratos de Foto Estudio Ibis muestran una característica que nos gustaría remarcar, ya habiendo sido señalada por John Berger (2015) con relación a las fotografías que August Sander realiza a los campesinos alemanes. Berger se refiere a la contradicción entre el cuerpo de los campesinos y el traje que usaban, ya que al tratarse de un tipo de vestimenta diseñada especialmente para el caballero inglés, era una vestimenta propia de un cuerpo sedentario, ajena al cuerpo del campesino habituado al trabajo diario. Como en el caso de Sander, muchos de los cuerpos retratados en Foto Estudio Ibis pertenecen a trabajadores rurales, por lo que esta contradicción entre los cuerpos y su vestimenta es manifiesta aquí:

La contradicción física es obvia. Por un lado, unos cuerpos que se sienten totalmente identificados con el esfuerzo, unos cuerpos que están acostumbrados a un movimiento de abanico incesante; y por el otro, unas ropas que idealizan lo sedentario, lo discreto, la ausencia de fuerza (Berger, 2015, p. 59).

Berger (2015) lee detrás de esta falta de coordinación entre cuerpos y vestimentas, o de falsas poses como en nuestro caso, el accionar «[...] de lo que Gramsci llamaba la hegemonía de clase» (p. 57). En el caso de Sander, esta hegemonía se manifiesta en el hecho de someter a un cuerpo al uso del traje. El problema no reside en que estos campesinos no puedan utilizar o adquirir un traje, sino en el hecho de someter un cuerpo habituado a largas jornadas de trabajo a utilizar un tipo de vestimenta diseñado para un cuerpo sedentario, lo que denota en aquellos cierta impostura.

De manera similar al caso de Sander, muchos de los sujetos retratados en Foto Estudio Ibis son trabajadores rurales que se vistieron de manera formal para la sesión fotográfica, en gran medida debido al hecho de que la fotografía era utilizada con fines legales. La hegemonía de clase, que Berger ve realizarse sobre los campesinos a los cuales fotografía Sander, parece imponerse también sobre los cuerpos de los retratados en Arequito, lo que denota una aparente contradicción entre cuerpo y vestimenta y acentúa la incomodidad del sujeto retratado. Tal contradicción se hace patente cuando vemos las posturas de estos sujetos, ya que muchos de ellos parecen jorobados al inclinar su cuerpo demasiado hacia adelante [Figura 3], mientras que otros intentan una postura elegante, fingiendo una pose por demás de erguida [Figura 4]. La pose de los retratados conduce a un progresivo alejamiento de los cánones de belleza clásicos establecidos para el retrato, ya que la incomodidad del cuerpo fotografiado conduce a cierto aire *freak* presente en las imágenes.



Foto Ibis nº 07274

Figura 3. Retrato de Foto Estudio Ibis
(Catálogo N.º 07274)

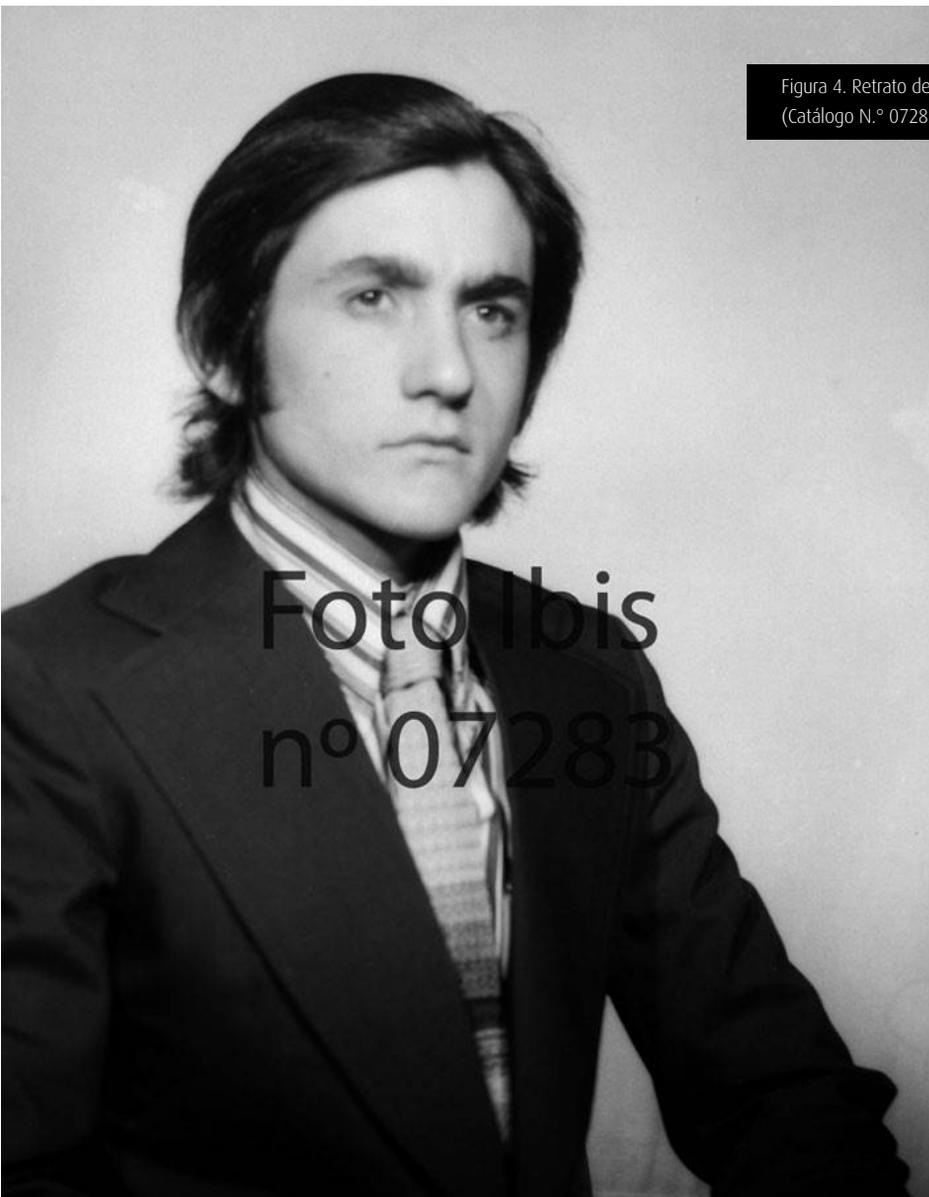


Figura 4. Retrato de Foto Estudio Ibis
(Catálogo N.º 07283)

Foto Ibis
nº 07283

METAL
N.º 4 | Julio 2018 | ISSN 2451-6384

155

En este sentido, es interesante cómo esta preocupación por la pose del cuerpo retratado aparece en la obra de Fernando Paillet, fotógrafo que construyó gran parte de su legado fotográfico en Esperanza (Santa Fe), entre los años 1894 y 1940. Si bien probablemente ni Benuto Frittegotto ni los dueños anteriores de Foto Estudio Ibis hayan tenido pretensiones artísticas, como de hecho sí las tenía Paillet, los retratos en ambos casos poseen rasgos comunes, lo que se manifiesta tanto en las poses como en las vestimentas utilizadas en cada caso. La pertenencia de clase que señalamos a partir de la lectura de las imágenes del estudio de Arequito como en las fotografías de Sander, está presente en las imágenes de Paillet, lo que resultaba un obstáculo para este último a la hora de producir un retrato refinado conforme a los cánones de belleza de la época. Priamo se refiere a esta preocupación de Paillet, cuando retoma una cita en la que aquel afirma:

El tiempo y la experiencia me tranquilizaron en mi afán por llegar a producir un *portrait* de hombres con la maestría de un Chandler, pues llegué a esta conclusión: de que las personas distinguidas como modelos, la galería del pose y demás elementos de que él disponía, yo como operador, hubiese hecho tanto como Chandler; y que en el caso inverso —dentro de lo relativo— él con mis modelos, galería del pose y elementos, no hubiera hecho las cosas que yo hice (Paillet en Priamo, 1987, p. 20).

Lo extraño del caso es que los trabajos de investigación posteriores reconocen a Paillet por ser justamente quien se encargó de retratar a la floreciente localidad de Esperanza, lo que nos ilumina sobre la desvalorización que ha sufrido este tipo de producción, ya que son los mismos fotógrafos quienes la desprecian al considerar que no alcanzan, muchas veces por cuestiones económicas, los cánones de belleza establecidos en Europa. Es justamente este punto sobre el que se afirma la postura de Frittegotto, cuando rescata el archivo producido en Arequito.

Hemos señalado varias características presentes en las fotografías que constituyen este archivo. A nuestro entender, las fotografías allí contenidas reflejan la producción de una gran cantidad de fotógrafos que han retratado a su pueblo. La particularidad de Foto Estudio Ibis reside en el hecho de que permite comprender ciertos procesos sociales, económicos y políticos no solo de la localidad en la que está situado, sino, también, de toda una región.⁵ Por otra parte, el análisis de los retratos nos dio la clave para comprender la pertenencia de clase de los sujetos retratados, configurada a partir de una incomodidad presente en el cuerpo, que denota una impostura en la pose de los retratados. Finalmente,

las acciones emprendidas por Frittegotto para devolver la identidad a los fotografiados, como ya señalamos más arriba, establecen un vínculo directo entre el archivo y la comunidad, lo que posibilita su apropiación como reservorio simbólico y material.

Referencias

- Aira, C. (2006). *La cena*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Berger, J. (2015). *Para entender la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Giunta, A. (2016). Todas las partes del mundo. En A. Pérez Rubio, *Verboamérica. Colección Malba* (pp. 55-123) Buenos Aires, Argentina: Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Fundación F. Costantini.
- Príamo, L. A. (1987). *Fernando Paillet. Fotografías de Esperanza y la pampa gringa*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones de la Antorcha.
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Notas

1 No hay demasiadas referencias sobre los propietarios anteriores del estudio. Fue fundado por un fotógrafo de apellido Villalba (desconocemos su nombre), posteriormente perteneció a José Majul, quien se lo vendió a Benuto Frittegotto. Estos datos fueron proporcionados por Gustavo Frittegotto.

2 Si bien el proceso de catalogación no ha finalizado, la totalidad de *foto carnet* suma un total aproximado de 18 000 para el periodo comprendido entre 1960 y 2002. Las placas realizadas entre 1960 y 1975, suman alrededor de 8000 imágenes. Cada placa fotográfica contiene cuatro imágenes.

3 La serie *Foto Carnet Retocada* es de Gustavo Frittegotto y fue realizada entre 2000 y 2004 a partir de las placas fotográficas pertenecientes a Foto Estudio Ibis. Frittegotto recupera los retoques en grafito que su padre realizó sobre las placas para quitar las imperfecciones.

4 Durante esos mismos días, Frittegotto montó un estudio fotográfico dentro del museo donde realizó retratos a las personas que participaron de la actividad. Estas fotografías están inspiradas en las realizadas por su padre para Foto Estudio Ibis.

5 En *Tres generaciones* Frittegotto pone en relación su obra con la de su padre y la de su tío abuelo, Domenico Pugliese, nacido en Italia, estableciendo una comparativa entre los drásticos cambios culturales y edilicios que sufre Arequito, frente a la aparente estabilidad de la localidad italiana.

UNA ESCENA ELECTORAL

AN ELECTORAL STAGE

MARIANO CICOWIEZ

marianocicowiez@yahoo.com.ar

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

Abstract

The configuration of the still and in motion images of Cambiemos coalition, spread during the presidential election held in 2015 in Argentina, involved the arrangement of the bodies, objects and spaces as an equivalent to the speeches delivered by its candidates. The proposed study examines a set of pictures whose organization implied a cross reference operation towards the construction of what is real, subsidiary of the limitations revealed by the technological device.

Keywords

Election campaign; device; art

Resumen

La conformación de las imágenes fijas y en movimiento de Cambiemos, difundidas durante la contienda de elección ejecutiva celebrada en 2015 en la Argentina, comportó la disposición de cuerpos, objetos y espacios en calidad de equivalencia a los discursos pronunciados por sus candidatos. El estudio que se propone examina una serie de fotografías, cuya organización instituyó una operación de reenvíos hacia la construcción de lo real, subsidiaria de las limitaciones que revela el dispositivo tecnológico.

Palabras clave

Campaña electoral; dispositivo; arte

La campaña de elección presidencial 2015 realizada en la Argentina por la alianza política Cambiemos estableció la conformación de sus imágenes fijas y en movimiento con carácter subsidiario de un orden instrumental acerca de los cuerpos, los objetos y los espacios (Verón, 1993) que integraron su composición. La instancia enunciativa que los convocó durante el período eleccionario instauró una escenificación de los encuentros ocurridos entre el, por entonces, candidato a la presidencia de la Nación, Mauricio Macri, y sus hipotéticos votantes, asumidos por la fuerza hoy gobernante en calidad de figurantes (Bourriaud, 2008) de sus productos de comunicación. A través del examen de las fotografías oficialmente difundidas por los órganos de prensa de Cambiemos, se advierte la intervención de los encuentros que involucraron a las sociedades política y civil, con objeto de reproducirlos en dispositivos tecnológicos como equivalencias de lo efectivamente acontecido.

Incluso con antelación al inicio formalmente establecido por la Dirección Nacional Electoral para divulgar producciones de carácter proselitista, las alianzas y los partidos políticos desplegaron una operatoria de distribución de fotografías a través, por ejemplo, del envío a diarios y a revistas de imágenes elaboradas por sus equipos de prensa, para que acompañasen los registros de las publicaciones gráficas de sus actos de propaganda. En este sentido, se han seleccionado tres fotografías que representan cuadros de síntesis de la especificidad del curso de la campaña.

Escenario uno

En la primera imagen se observa una escena inmediatamente reconocible: una situación de diálogo matizada con una ronda de mates, acontecida en un espacio privado, inmediato a un patio interno. Los objetos que determinan su composición visual (Barthes, 1986) se corresponden con el termo de agua, ubicado en el centro de la representación, y con las plantas y las macetas, en profundidad de campo, que connotan la disposición de la representación visual. El encuentro entre las esferas de las sociedades política y civil se recreó a través del acto compartido por Macri y por los ciudadanos que sujetan juntos, a la vez que exhiben, el mate en torno al que se reúnen sus cuerpos (Prensa Pro, 2015a)

[Figura 1]. La fotografía capturó el instante esencial y operó como sinécdoque de un hecho que la excede y que ella misma construyó. En efecto, *la parte por el todo* que presenta la imagen no da cuenta, debido a sus limitaciones técnicas, de los espacios hacia los que se dirigen sus líneas de fuga, con seguridad correspondientes a la ubicación de los agentes y los asesores del candidato de Cambiemos. Si bien es cierto que «no hay nada menos real que un político embarrándose los mocasines rodeado de un séquito de treinta asesores y treinta periodistas» (Iglesias Illa, 2016, p. 55), también lo es, en este caso, que la ocultación manifiesta de marcas da cuenta del sujeto de la enunciación. La conversación desinteresada y presuntamente casual que compuso la gramática de producción de la fotografía se impone forzosamente, en carácter de *noema* barthesiano (Barthes, 2015), como testimonio de un encuentro que, no obstante, sí ha acontecido.



Figura 1. Fotografía de Cambiemos
(Prensa Pro, 2015a)

Los cuerpos, los objetos y los espacios que recrearon su disposición remiten a la construcción de una serie de ejes que organizaron el pulso de la campaña de Cambiemos y que se observaron en distintos soportes de comunicación. La empatía, la comprensión, la cercanía y el encuentro sustancial entre el candidato y los hipotéticos adherentes fueron los rasgos temáticos que atravesaron la contienda electoral. Por lo tanto, la función de sustitución de la visita de Macri, que se efectuó a través del registro y de la puesta en circulación de una imagen de campaña, resulta insubsistente toda vez que el signo no reemplaza a su objeto sino que lo alude en una circunstancia o en una condición (Magariños de Moretín, 2002).

Escenario dos

La ensayista y novelista estadounidense Susan Sontag (2005) asegura que «todo estilo comporta una decisión epistemológica[...] las decisiones estilísticas, al centrar nuestra atención en determinadas cosas, suponen también un estrechamiento de nuestra atención, una negativa a permitirnos ver otras»

(pp. 65-66). Al respecto, la segunda fotografía presenta un cuadro de situación de carácter similar a la imagen precedente. Los cuerpos de Macri y de los ciudadanos se ubican sobre los márgenes del encuadre, en relación con un objeto que nuevamente connota un estilo de composición que se presume accidental. La mujer que luce una prenda de vestir azul ensaya líneas de fuga que nos permiten conjeturar que su sonrisa se dirige hacia personas ubicadas fuera de campo, a la vez que los palos de madera que sujeta operan como materia significante del conjunto de la organización de la fotografía (Prensa Pro, 2015b) [Figura 2]. La acción que destaca esta imagen se corresponde con un encuentro fortuito en un espacio público entre el candidato y los ciudadanos, sorprendidos cuando barrían la vereda o caminaban por allí. No obstante, la ubicación centrada del extremo de uno de los elementos de limpieza permite asumir que se trata de una selección cuidada de cuerpos, de objetos y de espacios, concluyentes en la estructura del proyecto.



Figura 2. Fotografía de Cambiemos
(Prensa Pro, 2015b)

Conforme con el mate, los palos de madera —tanto si pertenecen a escobas, a secadores o a cepillos— remiten a situaciones reconocibles por parte del espectador. Se trata de objetos que reenvían a la vecindad, al esfuerzo y al trabajo que demanda el cuidado del espacio público de tránsito y de conversación. En este contexto se ubicó el cuerpo de Macri, solícito a prestar su colaboración y dispuesto a intervenir en la renovación de las consuetudinarias prácticas partidarias argentinas.

El vínculo que la imagen estableció con la realidad es nuevamente artificioso. A la veracidad histórica que ostenta la fotografía acerca de este encuentro entre política y sociedad civil, se opone la veracidad perceptiva que la limita y que redefine su estatuto (Gubern, 1974). Una vez más, el diseño de la imagen precisó menos acerca de las características visuales del suceso que de una interpretación concertada a los intereses promocionales de los equipos de comunicación de Cambiemos.

Escenario tres

Daniel Belinche y Mariel Ciafardo (2008) aseveran, con relación al estereotipo, que se trata de una figura que «se reitera y se reproduce sin mayores transformaciones. Se caracteriza por ser un cliché, un lugar común, un esquema fijo que no requiere una participación activa del intérprete sino, por el contrario, apenas demanda su reconocimiento inmediato» (p. 28). En la tercera fotografía se reitera, en orden estereotipado, la presencia del cuerpo de la mujer que viste una prenda de matiz floreada, el gesto de atención dispuesta hacia los residentes, proferido por Macri, y un objeto que asegura la connotación de la escena acontecida en un barrio urbano. En este caso, la puerta enrejada y la plancha de metal que recubre su zona inferior configuran la materia significativa de la organización integral de la representación (Prensa Pro, 2015c) [Figura 3]. Los objetos mencionados reenvían al temor, al resguardo y a la desconfianza que conducen la vida en el espacio público seleccionado, a la vez que asoman en calidad de índices que procuran rectificar las disposiciones técnicas del dispositivo fotográfico. En este sentido, la imposibilidad del registro de las voces se atenuó con la configuración de una puesta en escena que ubicó en su centro información determinante.

Figura 3. Fotografía de Cambiemos
(Prensa Pro, 2015c)



Consideraciones

Las imágenes fijas de Cambiemos difundidas en 2015 con motivo de la celebración de las Primarias Abiertas Simultáneas y Obligatorias (9 de agosto), de la primera vuelta electoral (25 de octubre) y del *ballottage* (22 de noviembre) constituyeron un cuerpo de observación para examinar el proceso de mediación que predomina en una sociedad de consumo industrial avanzada. Al respecto, Eliseo Verón (2001) asegura:

[una] sociedad industrial mediática hace estallar la frontera entre lo real de la sociedad y sus representaciones. Y lo que se comienza a sospechar es que los medios no son solamente dispositivos de reproducción de un «real» al que copian más o menos correctamente, sino más bien dispositivos de producción de sentido (pp. 14-15).

La reproducción seriada de eventos de campaña que involucran a las sociedades política y civil, expositiva de un modelo que concierne menores modificaciones en la composición de su estructura y de su fuerza narrativa, permitió exponer regularidades acerca de la presunción de la fotografía, en este caso electoral, como dispositivo técnico que captura *lo real* en cualquiera de sus manifestaciones. La vanidad de los objetivos estipulados por los equipos de comunicación de Cambiemos no alcanzó, sin embargo, para establecer una asociación no mediada y, por tanto, construida, cuya circulación en diversas plataformas añadió una nueva instancia de producción de sentido.

Los cuerpos de Macri y de los ciudadanos, reconvenidos en vecinos, los objetos de uso doméstico y de resguardo de una vivienda particular, y los espacios de orden público y privado, han sido, de modo respectivo, trabajados, seleccionados y dispuestos para intervenir como material significante. Asimismo, constituyen ejemplos acerca del tratamiento que el dispositivo tecnológico instituye, en relación con la información que compone la diégesis de las imágenes de uso electoral.

De este modo, si no está en duda el noema barthesiano de la fotografía, sí lo está el procedimiento que lo originó y las condiciones técnicas de su registro. Con respecto a la primera relación, no cabe conjeturar que los acercamientos entre Macri y los ciudadanos se corresponden con encuentros casualmente sucedidos. Y de manera subsidiaria, la segunda relación asegura una construcción mediatizada que comprende una planificación integral de los productos de campaña. No es un hecho menor, sino, por el contrario, ciertamente nodal a la comunicación de Cambiemos, que el diseño de la composición de las imágenes preservase una serie de unidades mínimas de carácter temático, retórico y enunciativo en el conjunto de su producción visual y audiovisual. Las figuras de un candidato que poco habla y en mayor medida escucha, los objetos que connotan cercanía, inmediatez, confianza y contigüidad, y los espacios habituales como un patio interno o el frente de una vivienda, en los cuales se escenifica la representación, han sido utilizados en un número de imágenes que excede abiertamente el cuerpo fijado para realizar esta exposición.

En definitiva, la fotografía, en este caso conducida al servicio de una planificación de alcance nacional, alude a un aspecto o a una circunstancia de los acontecimientos que definen su información. El carácter instrumental del dispositivo opera sobre una selección del universo referencial que replica la estructura iterativa reconocida, la cual forma sistema con un esquema narrativo que concibe, entre el candidato y los electores, una disposición confederada. El mate, las escobas y los enrejados recuperan una asociación de continuidad, un denominador de lectura relacional acerca de las imágenes de Cambiemos 2015.

Referencias

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, España: Paidós.
- Barthes, R. (2015). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Belinche, D. y Ciarfardo, M. (2008). Los estereotipos en el arte. Un problema de la educación artística. Los artistas son de Piscis. *La Puerta. Publicación de arte y diseño*, 3(3), 27-38.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo.
- Gubern, R. (1974). *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Barcelona, España: Lumen.
- Iglesias Illa, H. (2016). *Cambiamos. Mauricio Macri presidente. Día a día, la campaña por dentro*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Magariños de Moretín, J. (2002). *Charles Sanders Peirce: sus aportes a la problemática actual de la semiótica* [Apunte de Cátedra]. Semiótica, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- Prensa Pro (2015a). *Sin título* [Fotografía]. Recuperado de <http://diaadia.viapais.com.ar/cordoba/en-campana-sofia-gatica-invito-macri-su-casa>
- Prensa Pro (2015b). *Sin título* [Fotografía]. Recuperado de <https://www.infobae.com/2015/04/25/1724605-en-chaco-macri-prometio-aprovechar-los-recursos-sacar-la-gente-la-pobreza/>
- Prensa Pro (2015c). *Sin título* [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.infobae.com/2015/04/25/1724605-en-chaco-macri-prometio-aprovechar-los-recursos-sacar-la-gente-la-pobreza/>
- Sontag, S. (2005). *Contra la interpretación*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Verón, E. (2001). El living y sus dobles. Arquitecturas de la pantalla chica. En *El cuerpo de las imágenes* (pp. 13-40). Bogotá, Colombia: Norma.

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 artisticidad 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 artisticidad, 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 un *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 fotografía —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.ceciliolutufyan.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.

DEFINIR UN FANTASMA

LO REAL EN ÓSCAR MUÑOZ

DEFINING A GHOST
WHAT IS REAL IN ÓSCAR MUÑOZ

LETICIA BARBEITO ANDRÉS

leticiaarbeitoa@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino
y Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Abstract

In the context of the ontology of photography, what is real is suggested as the key to approach the work by the Colombian artist Óscar Muñoz. The corpus of selected pieces is an invitation to problematize the epistemological definitions of the discipline. In this line, we revised some authors who built the classic photographic theory of the 20th century, as well as those authors that have recently stated the categories of expanded photography and post-photography, which are still under development.

Keywords

Real; ontology of photography; expanded photography; printmaking

Resumen

Dentro de la ontología de la fotografía se propone la noción de lo real como clave para abordar la obra del colombiano Óscar Muñoz y el corpus de piezas seleccionadas como una invitación a problematizar las definiciones epistemológicas de la disciplina. En este sentido, se revisan autores que conformaron la teoría fotográfica clásica del siglo XX, así como los que de manera más reciente han configurado las categorías de fotografía expandida y posfotografía, aún en construcción.

Palabras clave

Lo real; ontología fotográfica; fotografía expandida; grabado

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 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 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 este panorama, proponemos considerar algunos aspectos de la ontología de la fotografía en torno a la relación con «lo real», 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 revisar en tanto elementos de las prácticas fotográficas. La selección de ese aspecto particular para la articulación del análisis se desprende de la importancia que la noción de «lo real» ha tenido en la historia del medio, aparentemente determinante en la génesis de las imágenes fotográficas. Considerada de manera extendida como emanación o como sedimento de lo real, sobre todo la fotografía analógica —tal como lo propone Susan Sontag (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.

Al mismo tiempo, estudiar la configuración siempre mutable de la ontología de la disciplina exige una extensión que rebasa los límites de los párrafos



siguientes. En ese sentido, será preciso retomar como referencia 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 muy reducido, teniendo en cuenta la abundancia conceptual de un medio que en menos de dos siglos de existencia ha impulsado a varios teóricos a configurar importantes postulados. El criterio de selección de los autores, entonces, estará signado por las necesidades del análisis de las obras escogidas.

El artista —nacido en Popayán, en 1951, y actualmente residente 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. Sin embargo, durante la década del ochenta comenzó a expandir sus recursos técnicos y a reconsiderar los soportes y el uso de las herramientas, con el fin último de romper con todo tipo de aproximación convencional a la creación artística. De ese modo, desplazó de su repertorio el dibujo sobre papel y el grabado en metal para agregar elementos que hasta el momento le resultaban novedosos.

Ya hacia la década del noventa es posible detectar un ejercicio constante y decidido de replanteamiento de la tradición. Muñoz abandona las programaciones convencionales de las técnicas, pero lo hace 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, mediante el uso de múltiples recursos que no solo incluyen al dibujo, sino principalmente a la fotografía, al video, al grabado y a ciertas propuestas espaciales que podrían considerarse dentro de lo escultórico o lo 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, a simple vista, parecen ser sus referencias conceptuales, pero al profundizar el análisis es posible ver cómo el artista establece también otras reflexiones que exceden los recursos representativos de la imagen y que conviven como capas interconectadas que enriquecen la lectura. En relación con estos desarrollos, resulta muy particular su posicionamiento frente a la retórica de los materiales, el uso 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. Si bien existen constantes en toda su obra, para precisar el análisis seleccionamos dos piezas adecuadas a nuestros propósitos teóricos: *Narcisos secos* (1999) y *Narcisos* (1995-2011). Al iniciar este escrito nos referíamos al Premio Hasselblad recibido por el artista.

Al respecto, es preciso agregar un aspecto fundamental: en su dictamen, el jurado señaló que mediante diferentes mecanismos, la obra de Muñoz cuestiona la *fiabilidad* del medio fotográfico (Artishock, 8 de marzo de 2018). Ante esta declaración, y principalmente como resultado de una característica que detectamos en las piezas analizadas, nos serviremos de la multiforme¹ obra de Muñoz —que, justamente, no se reconoce dentro de los parámetros de la fotografía tradicional— para repasar la relación con «lo real» que define y que definió a *lo fotográfico*.



Figura 1. *Narciso* (2001-2002),
Óscar Muñoz. Video

Para Pierre Sorlin (2004), 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» (p. 17). Por su parte, Clément Rosset, en su libro *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio* (2008), subraya la noción de *objetivo* fotográfico

con su doble sentido: técnico y filosófico. 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 (2002), si bien no se refería a una copia objetiva de la realidad, expresaba que «toda fotografía promueve, profundiza y alienta nuestro fantasma de una relación directa con lo real» (p. 102). En sus piezas, Muñoz parece retomar esa última frase: desmantela la paradoja fantasmal a la que alude Krauss, al mismo tiempo que nos 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 este sentido, 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 del encuentro entre materiales y soportes.

En las obras abordadas, el artista optó por ensayar y por 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 que se relacionan entre sí: 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 maniqueta, como se hace originalmente en esa técnica perteneciente al sistema de impresión por estarcido.



Figura 2. 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 nos referimos a lo representado en las piezas, se identifican a simple vista con el género retrato fotográfico. De manera general, es preciso afirmar que pocas cosas parecieran documentar más la categoría 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 de ciertos códigos establecidos por el género: el punto de vista, el encuadre y la pose del modelo. Conserva esas pautas, para luego, una vez establecido 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 nos brinda la cuota de realidad que implica un retrato, para luego quebrantar esa evidencia.

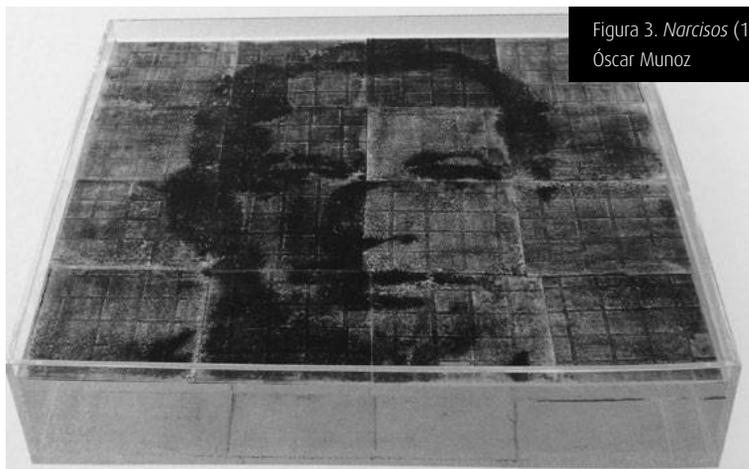


Figura 3. *Narcisos* (1995-2011),
Óscar Muñoz

En *Narcisos*, al comienzo los espectadores pueden distinguir imágenes que con su nitidez nos enseñan detalladamente los rasgos de algunas personas. Esa certidumbre de la representación mimética, que en apariencias cumple con la

pauta de verificar 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 4. *Narcisos* (1995- 2009),
Óscar Muñoz. Polvo de carbón,
papel sobre agua y plexiglás

En este punto, cabe agregar que existen diferencias y encuentros entre lo real y lo imaginario, y entre lo real y lo ilusorio, que Clément Rosset (2008) despliega en su libro. El autor, como Muñoz, nos 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 hábitat 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 la noción de lo real y sus aparentes representaciones. Es así que en el libro *Impressions fugitives* (2004) propuso que reflejo, eco y sombra se diferencian de la categoría 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 entidades 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 nos 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 nos 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 lo hace Muñoz, Rosset retuerce esa entidad de 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 categoría de fantasmagoría, desarrollada por Rosset (2008). El autor sostiene que las fantasmagorías desaparecen en el umbral de lo real, así como lo hacen 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 construir imágenes inestables, componiendo desde la descomposición. Lo que nos 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 de 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 otra categoría que revisa —y según algunos autores reemplaza— la idea de 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 desaparece en la serie abordada.

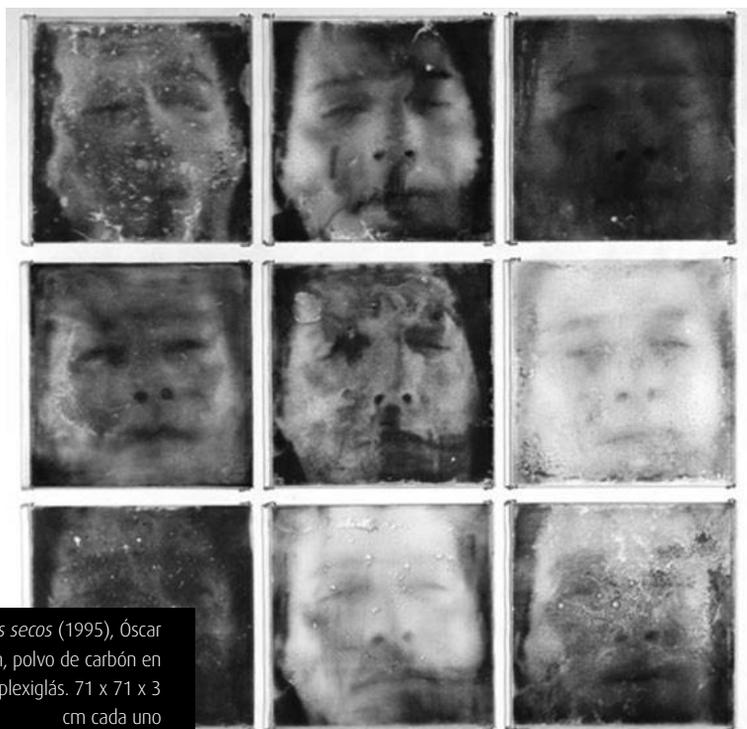


Figura 5. *Narcisos secos* (1995), Óscar Muñoz. Impresión, polvo de carbón en contenedores de plexiglás. 71 x 71 x 3 cm cada uno

Philippe Dubois, en su libro *El acto fotográfico y otros ensayos* (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 caracterizó 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 referencial, según aclara 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, este 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*» (Dubois, 2008, p. 49).

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 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. 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).

Vestigio y fijación de la imagen, sin embargo, son dos conceptos fundamentales que quedarán pendientes para próximos análisis de la obra de Muñoz. Los mismos también podrían vincularse a la cuestión del uso del tiempo, al retrato como género, a los medios masivos de comunicación y su carácter de fuente, entre otros aspectos. 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 construir una ontología rígida. Por esta razón, resulta indispensable retomar, entre otras, las denominaciones de posfotografía (Fontcuberta, 2013), fotografía híbrida (Cifuentes, 2015), fotografía plástica (Baqué, 2003) o, al menos, de una fotografía en expansión (Zúñiga, 2013), las cuales reponen la actualidad de las producciones estéticas del área. Si bien no todos ellos encarar 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. Constituyen líneas de investigación en algunos casos incipientes, pero que permiten generar, tal como proponemos en este escrito, un marco teórico adecuado para el análisis.

Consideraciones finales

Como hemos mencionado, mediante sus propuestas 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 una construcción muy sólida y monumental que parece conocida 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 esté dado por la noción de «realidad», la cual —muchas veces confundida con la idea de lo real— es conformada socialmente y camuflada bajo un disfraz de *veracidad*. La realidad se produce como resultado de la interpretación de nuestras propias experiencias 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 idea 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 poder» (Sontag, 2011, p. 14). Tener en cuenta estas consideraciones 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 nos puede llevar una experiencia estética.

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 relaciones con el espectador tradicionales del medio. Lo curioso es que si bien sus obras repiensen las nociones que definen a la disciplina y la integran, realizan las mayores reflexiones —o al menos las más críticas— desde afuera, desde

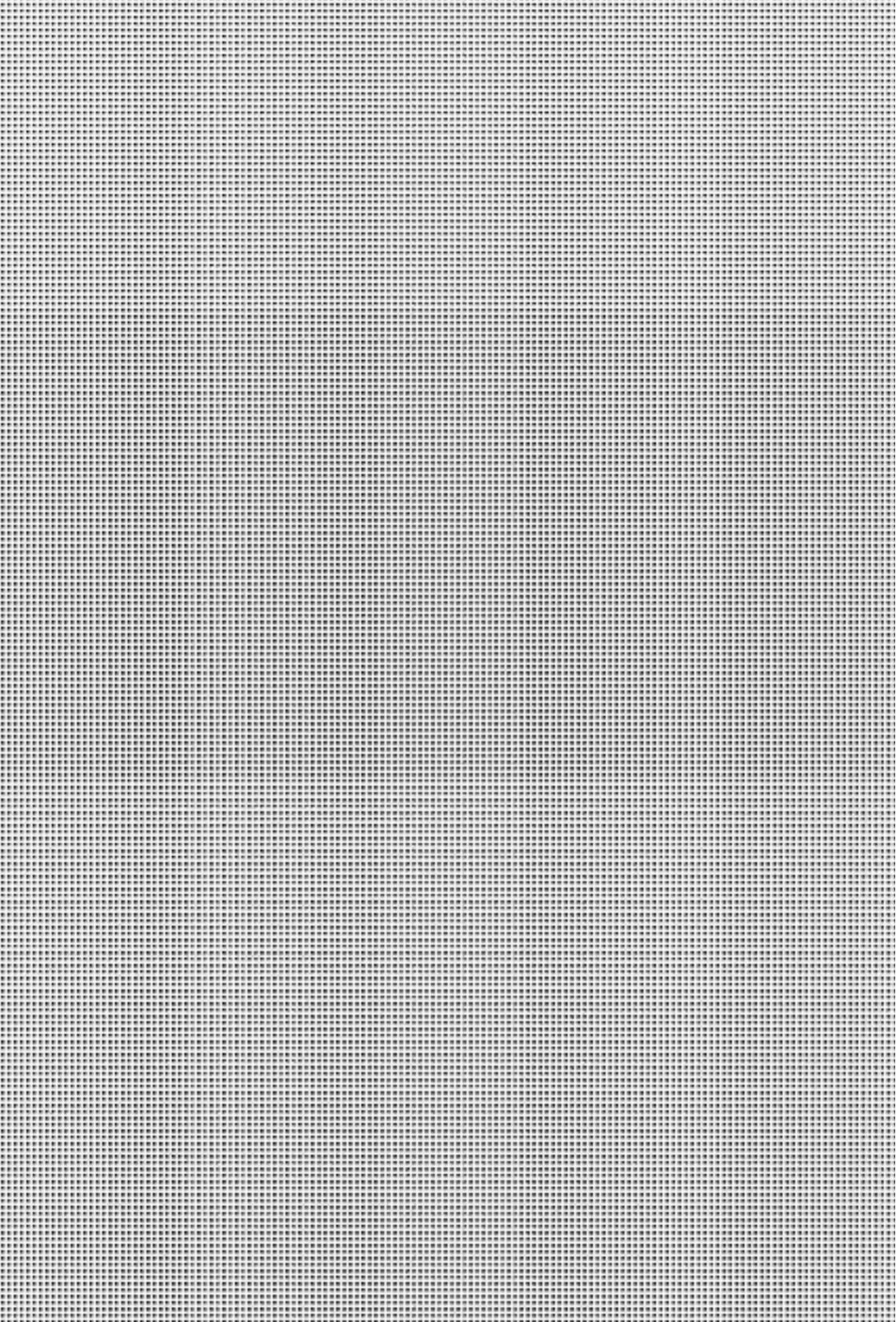
otra área, tensionando dichas relaciones. Mediante este recurso se refuerzan varios aspectos, pero, fundamentalmente, se afirma el arte como una forma específica y compleja de conocimiento y de cuestionamiento de las certezas.

Referencias

- Artishock (8 de marzo de 2018). Óscar Muñoz gana prestigioso Premio Hasselblad 2018. Revista *Artishock*. Recuperado de <http://artishockrevista.com/2018/03/08/oscar-munoz-premio-hasselblad-2018>
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Cifuentes, A. (8 de septiembre de 2015). Entre ciudades 2015. Bucaramanga, Brasil [Entrada de blog]. Recuperado de <http://entre-ciudades.blogspot.com>
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: La Marca editora.
- Fontcuberta, J. (2013). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Muñoz, O. (1995-2011). *Narcisos* [Serie fotográfica]. Bogotá, Colombia: Museo de Arte del Banco de la República.
- Muñoz, O. (1999). *Narcisos secos* [Serie fotográfica]. Recuperada de <https://www.mfah.org/art/detail/56626>
- Roca, J. y Willis, M. (2011). Textos [Escritos curatoriales]. En O. Muñoz, *Protografías*. Bogotá, Colombia: Museo de Arte Banco de la República.
- Rosset, C. (2004). *Impressions fugitives. L'ombre, le reflet, l'écho*. París, Francia: Editions de Minuit.
- Rosset, C. (2008). *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*. Madrid, España: Abada editores.
- Schaeffer, J. M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo: cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Sontag, S. (2011). *Sobre la fotografía*. Barcelona, España: Debolsillo.
- Sorlin, P. (2004). *El siglo de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.
- Zúñiga, R. (2013). *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*. Santiago de Chile, Chile: Metales pesados.

Nota

1 Así la caracterizan José Roca y María Wills (2011) en el texto curatorial de la retrospectiva *Protografías*, organizada por el Museo de Arte del Banco de la República (Bogotá, 2012) y con itinerancia en el Museo de Arte de Antioquía (2012), en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) (2013) y en el Museo de Arte de Lima (2013).



ENTREVISTA

LA MIRADA FOTOGRÁFICA COLECTIVA. ENTREVISTA A M.A.F.I.A

Zaira Allaltuni

Metal (N.º 4), pp. 190-199, julio 2018. ISSN 2451-6384
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA MIRADA FOTOGRAFICA COLECTIVA

ENTREVISTA A M.A.F.I.A

THE COLLECTIVE PHOTOGRAPHIC PERSPECTIVE
DIALOGUE WITH M.A.F.I.A

ZAIRA ALLALTUNI

z.allaltuni@gmail.com

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

Abstract

In this interview M.A.F.I.A reflects on the constitution of artistic practices that are established from the link between the aesthetic and the journalistic, the dynamics of collective and collaborative production, the circulation and diffusion in social networks. In this sense, the construction of the photographic perspective is explored as experiences that display different dimensions of a process in constant movement.

Keywords

Photography; collective artistic practices; social networks; M.A.F.I.A

Resumen

En esta entrevista, M.A.F.I.A reflexiona sobre la constitución de prácticas artísticas que se establecen a partir del vínculo entre lo estético y lo periodístico, las dinámicas de producción colectivas y colaborativas, la circulación y la difusión en redes sociales. En este sentido, se indaga acerca de la construcción de la mirada fotográfica como experiencia que despliega distintas dimensiones de un proceso en movimiento constante.

Palabras clave

Fotografía; prácticas artísticas colectivas; redes sociales; M.A.F.I.A

M.A.F.I.A (Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados) es un colectivo fotográfico conformado por siete integrantes, de los cuales seis residen en la Argentina y uno en Bolivia. Surge durante el año 2012 en las redes sociales a partir de la organización de un grupo de fotógrafos que deciden realizar su primera cobertura juntos. De esta manera, M.A.F.I.A comienza su apuesta a la construcción de la mirada fotográfica como un proceso que redimensiona los siguientes aspectos: la organización, la producción y la autoría colectiva; lo estético y lo periodístico; y la circulación y la difusión en plataformas virtuales.

¿Cuál es la formación artística de los integrantes de M.A.F.I.A?

Nuestra formación es diversa y creemos que la mirada de M.A.F.I.A tiene que ver con eso. Algunos vienen del fotoperiodismo, de la fotografía de moda, de la fotografía editorial. Otros de un recorrido vinculado con la fotografía autoral o de un trabajo más enfocado con la fotografía de viajes y de paisajes. La mayoría hemos hecho talleres, todos. Algunos también tienen formación académica, pero no es exactamente la misma en nosotros siete, para nada.

¿Por qué eligieron conformar un colectivo de fotógrafos? ¿Qué desafíos implica esto en la forma de organización y en la construcción de la mirada fotográfica?

Al comienzo, la elección fue una toma de posición para solidarizarnos con una compañera fotógrafa que había subido unas fotos sobre un cacerolazo a su Facebook y empezó a recibir amenazas. Las siglas del nombre de M.A.F.I.A significan Movimiento Argentino de Fotógrafos Independientes Autoconvocados, y también autoconvocados eran, supuestamente, esos cacerolazos. Al menos en ese momento se definían así. En realidad, nuestra idea fue salir para doblegar la apuesta frente al pedido de silencio que había recibido esta fotógrafa. Nosotros tomamos esta decisión.

Todo esto lo fuimos aprendiendo con el correr del tiempo y seguramente esta respuesta no sería la misma que hubiera dado M.A.F.I.A al año de su origen. Pero a cinco años y medio de nuestro recorrido puedo contar los desafíos que implica conformar una estructura horizontal. Esto quiere decir que las siete voces están en igualdad de condiciones, lo cual demanda otros tiempos en la toma de decisiones y, a su vez, una instancia superadora que va más allá de la suma de las partes. Por ejemplo, en nuestras reuniones se parte de una idea inicial que puede llegar a salir de una cabeza, pero luego se pone en juego en

las discusiones. Con la mirada del otro se reconfigura y se repiensa cuál es la puesta en marcha.

Nos manejamos de manera colectiva en todas las etapas y en todos los roles que implica el desarrollo de un trabajo. Porque si bien la fotografía muchas veces está atada a lo individual, a lo que ve el ojo alineado con el corazón —y todas esas frases que hablan de la mirada fotográfica perteneciente a un individuo— nosotros eso lo desarmamos en la mirada colectiva. Esto se vincula no solamente con la toma de la fotografía, no solo con el dedo que aprieta el obturador, sino también con el estar participar de las decisiones previas. Estas, muchas veces, se relacionan con un «bueno, qué les parece si esta vez hacemos fotos con flash», como un lineamiento general nada más. Mientras que otras veces atañen a cosas más específicas, como: «Che, me parece que para esta cobertura podemos probar de ir con una escalera, con un flash, subirnos a la escalera...». Entonces, cada decisión previa o cada lineamiento va a estar asociado con cada cobertura o cada desarrollo de trabajo particular. Y una vez que eso está realizado se piensa qué parte de todo ese material en bruto va a integrar un cuerpo de trabajo. Nuestra mirada colectiva interviene en la instancia previa del desarrollo de trabajo, en la instancia posterior de la edición y en la decisión sobre qué se hace con cada una de esas imágenes.

¿Qué rol juega la reivindicación o la ironía dentro de sus producciones?

Están presentes ambas cosas. Hay momentos y situaciones en las que realizamos el abordaje fotográfico desde una mirada irónica, sin duda. Y hay otros en los que a raíz de empatizar, de sentirnos más cercanos o atravesados de otra manera por la temática, lo hacemos, probablemente, desde una mirada más reivindicativa [Figuras 1 y 2]. Entonces, la respuesta a esto sería: según la situación. No es unívoca nuestra mirada.

Trabajan mucho a partir del retrato fotográfico, ¿tienen referentes sobre este género? ¿De qué herramientas estéticas se valen para su realización?

Somos siete los integrantes de M.A.F.I.A, entonces, probablemente, tengas siete respuestas distintas. Nosotros somos bastante observadores de fotografía, estamos atentos a lo que se produce, vamos a muestras de fotografía y de fotolibros. Nuestra mirada acerca del retrato se nutre de todo eso, multiplicado por siete.



Figura 1. *Señores jueces, nunca más* (2017), M.A.F.I.A



Figura 2. *#abortolegalya* (2018), M.A.F.I.A

¿Cuáles son las motivaciones y el criterio para decidir qué coberturas van a realizar?

Tenemos la autonomía de no depender de ninguna editorial, por lo que no tenemos una bajada externa a la cual responder. Entonces, nos manejamos con esa libertad. Muchas veces las cosas que mostramos y que cubrimos se vinculan con la agenda noticiosa, con eventos concretos que van sucediendo; por ejemplo, el 14 y el 18 de diciembre, cuando se trató la reforma previsional. Hay eventos de la realidad que nos convocan a querer estar en la calle y a mostrarlos con nuestra visión. Y muchas otras cosas dependen de los intereses de M.A.F.I.A. Hoy te podría decir que tenemos un gran interés por todo lo vinculado con la agenda de género, con la diversidad sexual. También hemos estado en tomas de fábrica, en formación de espacios cooperativos. Hay una esfera por donde transitamos que es, más o menos, por ahí.

En el marco de esa esfera por donde transitan, ¿qué significa abordar el espacio público en sus coberturas?

Es nuestro lugar de unidad inicial y de formación, ya que en la calle fue la primera cobertura juntos; el puntapié inicial fue el cacerolazo del 8 de noviembre de 2012. Hay un altísimo porcentaje de nuestros trabajos que se desarrolla en el ámbito público. Lo que implica una adrenalina, un gusto por estar moviéndonos en el medio de las marchas, de las manifestaciones, que en general son las que nos terminan reuniendo y las que luego forman parte de nuestro acervo fotográfico. No fue una decisión previa empezar a laburar en la calle sino al revés, nosotros nos conocimos y nuestra primera actividad fue en la calle y a partir de ahí comenzamos. Es un espacio que nos resulta familiar.

¿Se consideran artistas, productores, comunicadores o una mezcla de estos? ¿Por qué? ¿Qué buscan comunicar?

Probablemente, comunicadores, no sé si artistas o productores. Productores de imágenes, tal vez. Una mezcla de varias cosas, seguro. Tenemos nuestra agenda personal con intereses y muchas veces tienen que ver con producir imágenes para darle visibilidad a esos temas. Buscamos mostrar protagonistas, mostrar los hechos tal cual los vemos. No buscamos una mirada crítica sino nuestra mirada, nuestra posición ante determinados hechos en particular y las imágenes que producimos giran siempre en torno a eso.

Sus fotos llevan el nombre del colectivo del que forman parte. ¿Qué representa la autoría colectiva para ustedes?

La autoría colectiva fue una decisión que tomamos desde el momento cero. Incluso antes de conocernos en persona. Y estábamos seguros de que iba a implicar un acontecimiento muy importante para cada uno. Aún seguimos reconfigurando el colectivo, pero la autoría es una cuestión que nos parece fundamental porque es nuestra columna vertebral y expresa el manejo que se realiza de la producción final del material. Es como la firma de todo el proceso que implica el trabajo colectivo.

Cuando ya tienen decidido qué hecho van a cubrir, ¿qué buscan fotografiar y cómo seleccionan el material que se difundirá finalmente?

En cada hecho en concreto no es siempre la misma respuesta. Sin duda nos interesa que estén los protagonistas, que esté bien claro quiénes son las personas involucradas en cada uno de los acontecimientos. Y cuando estos hechos se reiteran —como las marchas del 24 de marzo, el «Ni una menos» del 3 de junio, el paro internacional de mujeres— buscamos no repetir y hacer cosas distintas en cuanto a lo estético también [Figura 3].



Figura 3. #abortolegalya (2018),
M.A.F.I.A

Somos varios los que nos sentamos con el material en bruto y decidimos de qué manera se va a presentar. También lo hacemos sabiendo el medio en el que nos estamos moviendo. Nuestro material se ve más que nada en nuestra *fan page* de Facebook. Es la plataforma con la que contamos. Sabemos que tiene determinadas lógicas relacionadas con la cantidad de imágenes que circulan, con el modo en el que circulan (en álbum) y que las formas de esos álbumes se corresponden con una visión circular, la cual una vez que se inicia, si seguís apretando la flecha, se convierte en una calesita. Cuando lo hacemos para Facebook armamos álbumes pensando en esas condiciones. Es distinto cuando armamos plataformas con algunos proyectos en particular, hacemos un *fanzine* o realizamos pegatinas.

A partir de la experiencia de estos años de trabajo, ¿cómo consideran la relación realidad-fotografía?

Nuestra postura es que mostramos lo que queremos mostrar porque cada fotografía es un recorte de la realidad. No puede ser nunca sinónimo de la realidad en sí. Siempre nos posicionamos y decidimos mostrar lo que queremos de lo que sucedió. En cada una de las tomas de fotografías que realizamos y en cada uno de los hechos que estamos relevando hay una toma de decisión.

¿Cuál es su línea editorial? ¿Existe un manifiesto o un cuerpo teórico como plataforma de las decisiones que llevan adelante en la práctica? ¿Cuánto hay del grupo y cuánto de lo personal en estas decisiones?

No tenemos una línea editorial. Sí tenemos acuerdos desde el vamos, desde nuestro génesis. Somos personas que tenemos un corpus ideológico en común. Ni siquiera es que todos pensamos exactamente lo mismo, ni es la intención que exista un acuerdo a partir de eso. Para nosotros lo rico y lo interesante de nuestra práctica fotográfica tiene que ver con que todo el tiempo estamos discutiendo y poniendo en debate cada una de las cuestiones que vamos pensando. ¿Qué debería hacer M.A.F.I.A? Todo el tiempo nos lo estamos preguntando, y preguntando al compañero y conversando entre todos. En las decisiones que tomamos hay todo de todos, porque cada uno viene de una historia particular. El bagaje personal y cultural que traemos es una mochila de la que uno nunca puede estar totalmente despegado y no es la intención para nada. El grupo es el encuentro de todo eso puesto sobre la mesa.

Si bien sus coberturas circulan, se difunden y se comparten a través de las redes sociales, también producen para diferentes medios de comunicación. ¿Bajo qué condiciones se relacionan con ellos y cómo conviven sus trabajos con las distintas líneas editoriales? ¿Qué lugar ocupan las fotografías en esos medios?

A nosotros nos llaman de los medios de comunicación. Hemos trabajado con *Anfibia*. También con *Infojus* en su momento, cuando existía. Pero, por ejemplo, *Le Monde Diplomatique* nos pide material de archivo. Y en general las revistas o los medios que se acercan nos piden el material de M.A.F.I.A. No nos ponemos bajo una línea editorial, igual tenemos en claro que no nos subyugaríamos a eso. Nos resulta interesante poder movernos con la libertad con la que lo hacemos y es el modo que tenemos también de trabajar. Entonces, cuando se acerca algún medio o alguna revista con la que nos relacionamos es a partir de este modo de trabajar de M.A.F.I.A.

Con respecto al lugar de las fotografías en esos medios, depende, hay veces que acompañan una nota, nada más, y hay veces que son fotogalería.

¿Cuáles han sido los alcances y las desventajas de la circulación y de la difusión en las redes sociales?

Las redes son nuestro lugar, es de donde salimos y donde nos solemos manejar. El alcance que tienen puede pensarse como una democratización, siempre y cuando puedas acceder. Hay distintos perfiles de personas, cada uno puede transitar libremente. Y eso nos permite acceder al beneficio del gran alcance que de otra manera no podríamos tener. Ahora estamos pensando en qué implica estar participando de ellas y qué le estás dando a esa red social.

La desventaja podría ser que, en definitiva, nuestras fotos pueden ser usadas con algún fin que no nos interesa. Las fotografías tienen una licencia Copyleft. No se pueden utilizar en medios que persiguen fines de lucro, se tiene que citar siempre al autor, no se les puede modificar el sentido. Aunque la difusión de imágenes en redes implica que alguna persona las puede tomar y puede no estar cumpliendo con algunas de estas cosas de la licencia. Ese puede ser el riesgo, pero sabemos que también es parte de la circulación en redes.

¿Cómo se construye ese abordaje particular de la imagen que identifica la producción fotográfica de M.A.F.I.A tanto desde lo estético como desde lo periodístico? ¿Cuáles son sus características más relevantes?

Desde la formación del colectivo pusimos en debate cuál era la pata estética que nos interesaba darle a M.A.F.I.A. Lo estético es una cuestión que nos atraviesa a todos. Y nos interesa movernos, buscar referencias y estar todo el tiempo pensándolo. Porque sabemos que en esta era de redes, de proliferación y de sobrecarga de imágenes, lo estético está ligado a lo periodístico, no está separado. Tiene que ver con la posibilidad de que una imagen sea o no interesante.

La construcción implica una búsqueda colectiva relacionada con debatir, con pensar y con repensar cómo queremos que cada una de las producciones de M.A.F.I.A se vean. Pero no es lineal, porque en realidad depende de cada momento y también del tiempo que tenemos. A veces se suscitan eventos que son rápidos y no nos da tiempo de reunirnos antes, ni siquiera de conversar vía alguna red. Entonces salimos a la calle y se realiza lo posible, y la conjunción de todos esos posibles, la edición y la selección de ese material, es lo que va a ser el abordaje particular de M.A.F.I.A. Muchas veces esta construcción se da en el andar.

Si M.A.F.I.A tuviera que elegir una cobertura o una fotografía propia que le resulte significativa, ¿cuál sería y por qué?

En particular, lo que me interesa son los proyectos que encaramos convocando más gente. Por ejemplo, los dos últimos paros internacionales de mujeres que hubo (8M) los abordamos de la misma manera: convocando a fotografías de diferentes partes del mundo para que cada una de ellas, donde estuviera en ese momento, donde la encontrara el 8M, nos mandara fotografías mostrando lo que pasaba en cada uno de esos lugares. De este modo, lo que logramos fue la conjunción de esas fotografías y de la cobertura de M.A.F.I.A. Además, que distintas fotografías de distintas partes del mundo, con sus distintas visiones, sus distintas estéticas y con los distintos eventos que fueron sucediendo, se sumaran en una plataforma y en una cobertura global de un acontecimiento que también se dio a escala mundial [Figura 4].

¿Qué proyectos tienen para el futuro?

Lo cierto es que todo el tiempo nos vamos replanteando las cosas. Nos encontramos en movimiento constante. Estamos pensando una publicación por estos cinco años que cumplimos. Estamos averiguando cómo producirla, teniendo

reuniones con amigos para que nos ayuden a ver cómo se puede realizar. Además, siempre tenemos en danza varias coberturas fotográficas que están en proceso de realización. Y después es el estar siempre en la calle. Ahora estamos todo el tiempo con el debate sobre la legalización del aborto, hicimos la cobertura de los pañuelazos y estuvimos en la vigilia. Hay espacios en los que no vamos a dejar de estar y seguramente el 8 de agosto nos vamos a encontrar otra vez en la calle, tratando de retratar y de dar cuenta de cómo va a ser, esperemos, ese festejo [Figura 5].



Figura 4. *Poderosas* (2017), M.A.F.I.A

Figura 5. *Hicimos historia* (2018),
M.A.F.I.A



TRABAJAR LA LUZ

ENTREVISTA A BENJAMÍN ECHAZARRETA

WORKING THE LIGHT DIALOGUE WITH BENJAMÍN ECHAZARRETA

JUANA SOLASSI

juanasolassi@gmail.com

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

Abstract

In this interview, Benjamín Echazarreta shares his experiences as Director of Photography (DP) within Chilean cinematography. Benjamín invites us to reflect on the creative responsibility of the DP according to the different aesthetic proposals and production circumstances that each movie might involve. Besides, he particularly analyzes the light aspects in *Una mujer fantástica*, a movie by Sebastián Lelio and which gave Chile their first Oscar Award for Best Foreign Film in 2017 and in which Benjamín participated as Director of Photography.

Keywords

Direction of Photography; cinematography; light; colour

Resumen

En este intercambio, Benjamín Echazarreta comparte sus experiencias como Director de Fotografía (DF) en el cine chileno. Benjamín invita a reflexionar sobre la responsabilidad creativa del DF en función de las distintas propuestas estéticas y circunstancias de producción que puede implicar cada película. Además, analiza particularmente los aspectos lumínicos de *Una mujer fantástica*, la película de Sebastián Lelio que le valió a Chile su primer Premio Oscar a Mejor Película Extranjera en el 2017 y en la que Benjamín participó como director de fotografía.

Palabras clave

Dirección de fotografía; cine; luz; color

Nacido en Francia en 1975 y naturalizado en Chile, Benjamín Echazarreta es director, guionista y director de fotografía (DF). Es miembro de la Asociación Chilena de Cinematografía y cuenta con una larga trayectoria como DF en numerosos largometrajes tanto chilenos como extranjeros. Recientemente, fue reconocido por su trabajo en la fotografía del film *Una mujer fantástica* (2017) que, además de ganar el Premio Oscar a Mejor Película Extranjera ese mismo año, fue nominado para el Premio Platino a la Mejor Dirección de Fotografía (2018).

En las distintas producciones audiovisuales en las que trabajás como director de fotografía, ¿qué libertades tenés a la hora de tomar decisiones estéticas desde la iluminación y la cámara? ¿Podés influir en el proceso creativo o te limitás a lo técnico?

Siempre que me convocan es para hacer un aporte creativo; me parece que el cine en general, por lo menos en películas de ficción, es una creación colectiva. Sin dudas a la hora de sentarnos y de pensar cómo vamos a enfrentar visualmente las escenas, existe un diálogo permanente, un ida y vuelta de ideas y de propuestas, tanto a nivel de puesta en cámara como de luces, de contraste, de color. Hay toda una instancia previa al rodaje en la que se genera un debate colectivo, no solo conmigo, sino también con el director de arte, por ejemplo. Trato de reunirme frecuentemente con el director para que vayamos conversando plano por plano. Si tiene una idea muy clara sobre cómo se imagina la fotografía es ideal, es una guía. Me interesa que se exprese visualmente para después construir sobre eso. Por ejemplo, a Sebastián Lelio suelo grabarlo antes de leer su guion para que me vaya contando la historia; porque yo sé que surgen imágenes que ha estado pensando al momento de escribir y todos esos hallazgos visuales, por lo general, no suelen estar luego en lo escrito. Uno tiene que tener en cuenta que el guión es principalmente una pauta para los actores y que necesita ser sintético, ir al grano. Por eso, antes de leerlo siempre pongo una grabadora y le pido a Sebastián que me cuente la película. Y de ahí comienzan a surgir muchas ideas. Incluso para él se convierte en un buen ejercicio porque se pone en el lugar de narrar el film y de ver cómo puede comunicarme la idea para luego llegar a tomar las decisiones estéticas en conjunto.

Has trabajado en varias oportunidades con Sebastián Lelio —*Navidad* (2009), *Gloria* (2013), *Una mujer fantástica* (2017)—. ¿Cómo es la comunicación y el flujo de trabajo cuando se colabora con el mismo director a lo largo del tiempo? ¿Quién toma las decisiones sobre los encuadres?

A Sebastián lo conozco desde la Escuela de Cine; al principio, hicimos muchos cortometrajes. Nuestras primeras aventuras cinematográficas las vivimos juntos. Por eso, de alguna forma, esto ha sido un crecimiento a la par. Claramente, hay una evolución en el diálogo y en los métodos de trabajo; con el paso del tiempo hemos ido afilando nuestros modos. No es que uno de los dos toma una decisión fija. En *Gloria* (2013),¹ por ejemplo, todos los planos eran con la cámara al hombro. Entonces yo tenía que acompañar permanentemente a los actores: seguirlos, reencuadrarlos o, simplemente, perderlos en algún momento. La idea fue hacer una cámara *fresca*, con una actitud más documental, una cámara que no sabe exactamente lo que viene. Para nosotros era importante lograr esa espontaneidad, que tuviese un toque documental, que fuéramos observadores que miran a esta mujer en su cotidiano.

En *Una mujer fantástica* (2017)² fue completamente otro proceso. De partida, nos pareció muy importante enfrentar la temática de la historia con una puesta de iluminación y cámara que fuera muy resplandeciente y elegante, que no fuese *miserabilista*. Teníamos que entregarle una plataforma luminosa y fina al personaje. Recurrimos siempre a un término francés que Sebastián encontró que es *flamboyant* y de que se refiere a algo luminoso y extravagante. Bajo esa pauta establecimos una nueva forma de trabajar, dibujando mucho más los planos, conversando cada detalle, haciendo *storyboards* específicos. Ya no era una cámara que tenía que observar a un personaje sino que tenía que ser mucho más lisa y segura, dictando más la puesta en escena.

Por momentos, en *Una mujer fantástica* se opta por colores pregnantes y arriesgados, más aún en las escenas oníricas o fantasiosas. ¿Cómo creés que influye este tratamiento de la luz en el espectador? ¿Tiene correlación con las situaciones por las que pasa el personaje de Marina?

El problema de los momentos oníricos era cómo lograr que fueran especiales para que se salieran de lo cotidiano, que pudieran elevarse a nivel poético y metafórico. Siempre se me ha complicado afrontar el color de manera gratuita, uno trata de justificar el color en el cine porque sino puede parecer muy artificial y el espectador puede llegar a preguntarse «¿pero, por qué?». La idea es que eso no suceda. Justamente, en esas escenas tienes que entrar en un

mundo onírico, en un espacio metafórico en relación con la historia. Fue entonces que pensé en el querido y fallecido Roby Müller, director de fotografía alemán que trabajó en las películas de Wim Wenders. Recordé *Paris Texas* (1985) y pensé en su tratamiento de color. Me puse a mirar detenidamente cada secuencia de ese film, y ahí fue cuando dije: «No nos compliquemos tanto», y dejé que entrara la intuición. No tiene que haber una regla tan acotada y fija acerca de en qué momento utilizar tal color. Cuando veo *Paris Texas* trato de observar cuál es la línea que utiliza Müller, por qué usa tanto verde, por qué los cielos a veces son tan rojos. Hay algo de coherencia, pero tampoco me es tan evidente la justificación de la luz. Siento que también hay un grado de libertad y un deseo de asumir cierta estética. Por eso decidí no adoptar un color específico sino dejarme llevar por la intuición mientras avanzaba el rodaje.



Figura 1. Fotograma de *Paris Texas* (1985). Director: Wim Wenders.
Director de fotografía: Roby Müller

Figura 2. Fotogramas de *Una mujer fantástica* (2017). Director: Sebastián Lelio. Director de fotografía: Benjamín Echazarreta



En las escenas del sauna, por ejemplo, yo pensaba en lo lúgubre que me había parecido la locación e imaginé cómo podríamos trabajarla. Era un lugar que pertenecía al personaje de Orlando y que tenía que ser especial, entonces empezamos a conversar con Sebastián sobre qué color utilizar. Ahí me acordé de una película de Apichatpong Weerasethakul —*Cemetery of Splendour* (2015)— en la cual dentro de una sala de hospital el color de la luz va cambiando y va pasando de una tonalidad a otra. Me pareció súper interesante cómo ese desfile de colores iba generando distintas sensaciones mientras variaba. Ese mismo vaivén paseándose por los pasillos del sauna podía coincidir perfecto con la película, porque traducía las transformaciones que el personaje asumía al ingresar al lugar. Cuando Marina entra a la sección de hombres del sauna debe disfrazarse, despojándose de su identidad, cambiando de piel, transformándose de mujer a hombre y viceversa. Entonces, todos esos colores que viajaban de un lado a otro me parecieron muy útiles para reflejar su viaje interior.



Figura 3. Fotogramas de *Una mujer fantástica* (2017). Director: Sebastián Lelio. Director de fotografía: Benjamín Echazarreta

En el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 2017 tuvimos la oportunidad de ver, además de *Una mujer fantástica*, otra obra en la que hiciste la fotografía con una propuesta visual muy experimental: *Rey* (2017), de Niles Atallah. ¿Qué criterios estéticos usaste en este caso? ¿Qué diferencias hay entre trabajar la fotografía de un film industrial y otro de corte experimental?

Niles Atallah es un director que estudió artes plásticas y es fotógrafo, por lo que desde el principio la relación con él fue muy distinta a la que vivo en un set de cine. Él pretendía que yo llevara la película a una experiencia más cercana al cine industrial, que encontrara una dinámica de rodaje que nos permitiera ser más narrativos. Si ves su trabajo puedes notar que usa una estética muy bella pero muy experimental, muy autoral. Sus obras son de una fineza y de una calidad bellísimas. Pero en esta película él quería alcanzar una forma más narrativa, que fuera un poco más convencional.

Él tenía muy claro estéticamente a dónde deseaba llegar. Todo lo que es la intervención sobre el celuloide y la idea conceptual del tratamiento que quería darle al soporte se relacionaba con posicionarnos como *antropólogos*³ frente al negativo, como alguien que encuentra fragmentos de película en la tierra y que los desentierra para finalmente armar la historia de este personaje que vivió en el siglo XVIII. Entonces, ya había una idea súper acotada sobre la estética. Teníamos que encontrar la forma de filmar correctamente en cada lugar y de manera nocturna, por lo que me ubiqué en una posición menos autoral y más técnica en cuanto a lo visual. No hice un trabajo previo tan intenso como en *Una mujer fantástica*. Sí fui a ver las locaciones del sur varias veces con Niles, pero el aspecto formal y estético era algo que ya estaba muy definido. Si por el contrario lees los guiones de Sebastián, la escritura es muy narrativa: describe personajes, acciones, lugares, situaciones. Sin embargo, es muy abierto en cuanto a lo formal, puedes contar la película de mil maneras. No así *Rey*: su guión era muy complejo y contaba con muchas indicaciones sobre cómo tenía que verse, entonces la propuesta estética estaba súper acabada. Además, Niles se ha dedicado años a hacer pruebas en su jardín enterrando y desenterrando el filmico, y probando con distintos tipos de emulsión. Encontré maravilloso todo ese proceso.



Figura 4. Fotograma de *Rey* (2017).
Director: Niles Atallah. Director de
fotografía: Benjamín Echazarreta

De alguna manera, en *Rey* trabajé más en conjunto con la producción, planteando estrategias de filmación en función del presupuesto, que era muy acotado y no nos permitía grabarla en 16mm, como era la idea original. Por otro lado, ese formato me parecía demasiado restrictivo: en 16mm no íbamos a poder filmar mucho, la logística de la pos hubiese sido muy compleja porque iba a ser mucho metraje. Le propuse a Niles hacer pruebas, grabar en video y luego realizar un traspaso casero a cine para ver cómo resultaba. Hicimos varios procesos distintos y le fue gustando. Entonces nos lanzamos al sur, no con equipos de cine, sino de video. Encontramos una cámara pequeña y ultrasensible, la Sony a7sii, ideal para filmar de noche con muy poca luz. Decidimos usar este dispositivo milagroso que me permitió iluminar de una forma súper nueva, reflejando algunos faroles en lugares muy puntuales, como las copas de los árboles o las rocas de los acantilados. Con un simple farolazo a esas rocas ya se iluminaba todo el valle en la pantalla. Creo que hay que aprovechar esas adversidades de producción y transformarlas en parte del proceso creativo. Eso también hace que cada proyecto tenga su forma y su estética.



Figura 5. *Fotograma de Rey* (2017).

Director: Niles Atallah. Director de fotografía: Benjamín Echazarreta

¿Cómo se conforma tu equipo en los rodajes? ¿Siempre hacés cámara?

Todo eso es muy relativo. Por lo general, yo hago cámara. Me gusta ubicar el ojo en el punto de vista donde se capta todo, me permite leer mejor la reacción de la luz sobre los distintos volúmenes, es una posición muy estratégica. Si estoy detrás del monitor me siento lejos, me cuesta leer el espacio. Aunque también trabajo con mucho *steadycam*, entonces suele haber un operador de

steady que se encarga de la cámara y ahí no tengo otra opción que estar atento al monitor. Incluso, es más trabajoso estar atrás del monitor porque tengo que hacer muchas idas y vueltas al dar indicaciones. Cuando uno trabaja con *steadycam* tiene muchas posibilidades de movimiento, entonces, encontrar dinámicas y coreografías con los actores es complejo.

La conformación de los equipos es relativa al presupuesto y a la película, trabajo con distintos *gaffers* dependiendo del proyecto. Hay un asistente de cámara con el que siempre trabajo porque me agrada tener alguien que me pueda ofrecer un *feedback* y dar consejos.

En *Rey*, por ejemplo, éramos dos eléctricos y dos asistentes de cámara. En *Una mujer fantástica* eran cuatro eléctricos. Pero, hace poco, en China, fuimos treinta en el equipo de iluminación y cámara. Acá en Chile, donde los presupuestos son acotados, uno trata de disminuir el equipo al máximo, que las personas sean más versátiles y puedan cumplir dos roles al mismo tiempo.

¿Cuál fue tu formación previa como director de fotografía?

Estudí en la Escuela de Cine de Chile, una escuela que abrió el mismo año en el que entramos con Sebastián. Fue la primera escuela después de la vuelta a la democracia en Santiago, lo que le daba una carga muy simbólica, había mucha energía puesta por los profesores porque muchos de ellos regresaban del exilio. Existía un diálogo muy abierto entre los alumnos, los profesores y los dirigentes del lugar. Fue muy lindo porque estábamos construyendo de nuevo la escuela, fuimos una especie de conejillos de indias. Sin dudas aportó a mi profesión como director de fotografía, me permitió filmar mucho y equivocarme en ese lugar para no cometer errores afuera. Además, pude conocer mucha gente con la cual sigo trabajando.

Cuando terminé la escuela me fui a Francia porque me hacía mucha falta entender más de fotografía, específicamente, de ópticas, de revelado. A pesar de haber filmado mucho me sentía muy débil en cuanto a lo técnico. Viví catorce años allí. Comencé a trabajar como asistente de cámara y asistente de fotografía, incluso monté un laboratorio con otros compañeros. El laboratorio me ayudó a comprender la construcción visual, a entender las imágenes. El hecho de haber trabajado tanto y de no haber dejado nunca de filmar me ayudó a sentirme más seguro película a película, a la hora de enfrentar cada encuadre, al momento de iluminar. Antes no quedaba tan conforme con lo que hacía pero hoy me es más fácil conseguirlo gracias a haber seguido filmando. Estar tras una cámara continuamente me ha sido de mucha utilidad para entender cómo funciona la luz. Finalmente, todo se trata de práctica.

Sin embargo, volviste a Chile, ¿a qué se debió esa decisión?

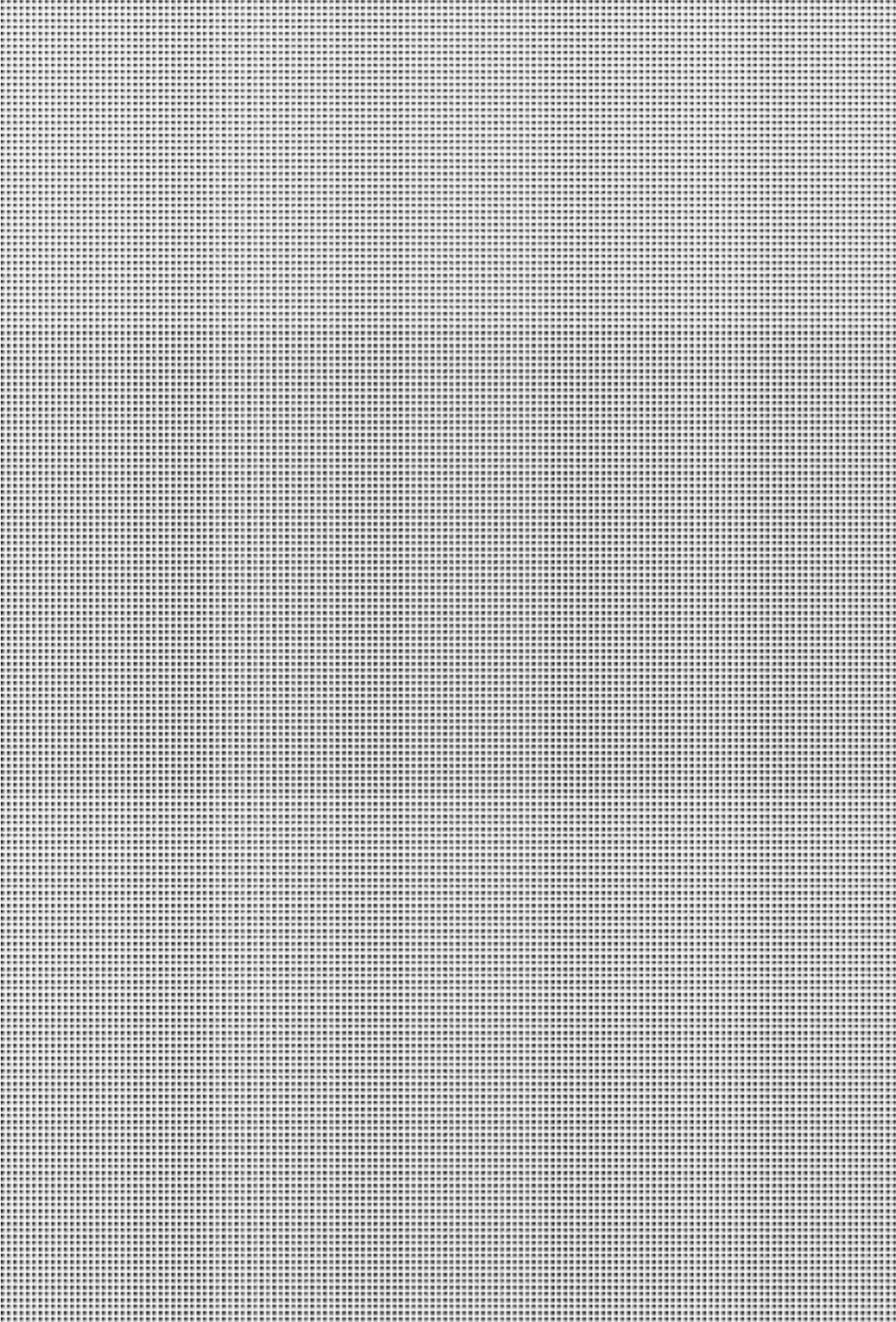
Sí. Después de *Gloria* me empezaron a llamar mucho más desde aquí. También me atrajo la idea de ser parte de una especie de movimiento nuevo, de un colectivo. ¿Me entiendes? Se han abierto muchas escuelas después de la dictadura, y las nuevas generaciones se han mostrado muy curiosas con el cine. Esa generación posdictadura en la actualidad está floreciendo y logrando nuevas películas. El problema es que hay pocos fondos para poder filmar y es difícil hacerlo en buenas condiciones. Es un desafío, y es muy agotador, porque uno quisiera poder filmar más cómodamente. Aunque también me parece súper desafiante meterme en proyectos chicos porque, como lo hablamos antes con *Rey*, uno tiene que buscar una estética que corresponda con el presupuesto, ser más astuto en ese sentido. Hay un bonito movimiento que está logrando nuevas gramáticas cinematográficas, que está buscando hacer películas en un país donde hubo muy poco cine. Además, hay muchos lugares que no se han filmado. Si uno va a París, no hay locación donde no haya habido una cámara filmando. Es entretenido tener un espacio un poco más virgen. Uno se siente más pionero acá, cada vez que filmas un lugar sientes que hay algo nuevo. Es rudo hacer cine en Francia, es difícil encontrar cosas que no hayan sido hechas. Estar en un lugar que se sigue reinventando es muy bonito.

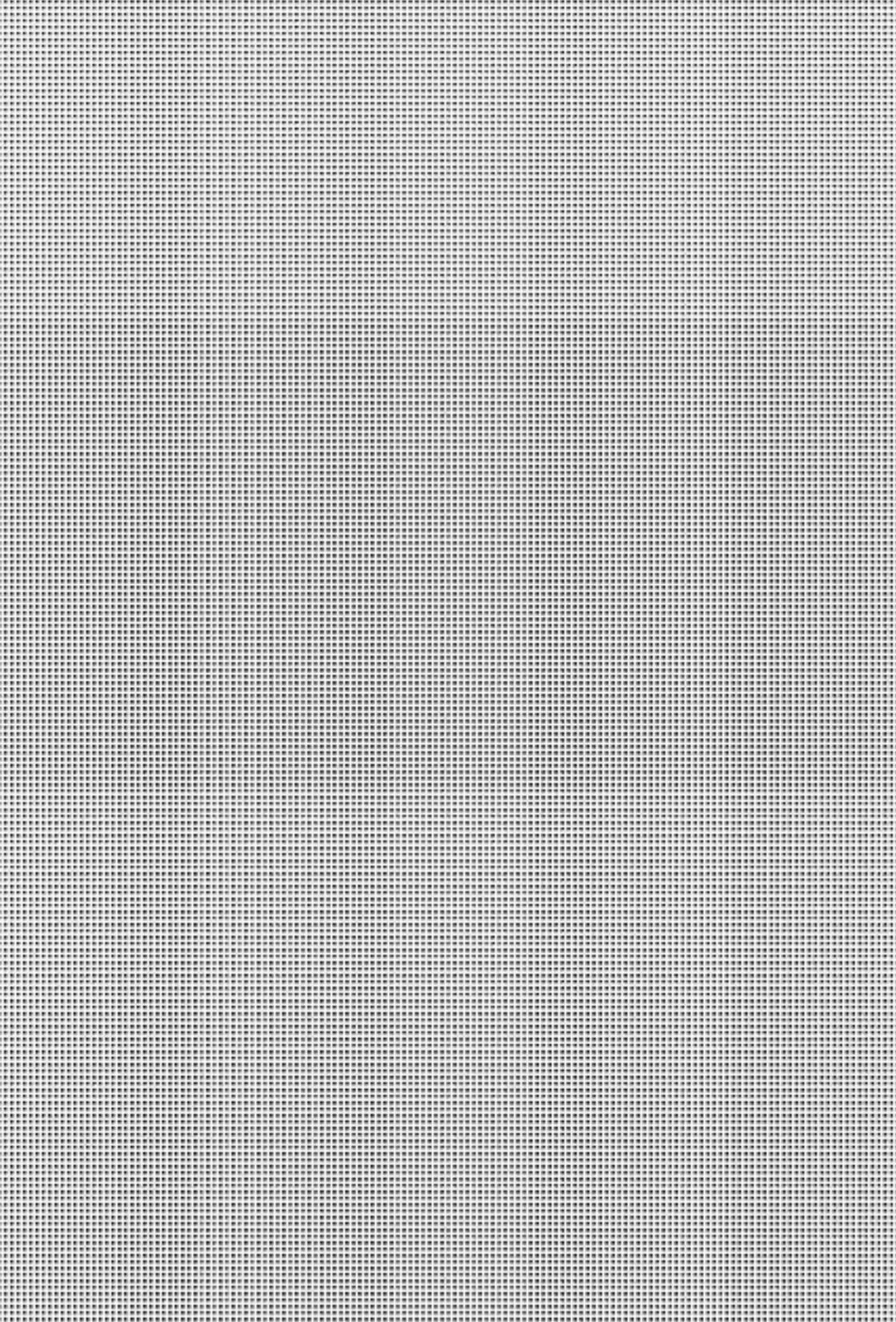
Notas

1 *Gloria* (2013), de Sebastián Lelio, relata la historia de una mujer de sesenta años que tras su separación emprende la búsqueda de un nuevo amor (Nominada a los Premios Oscar y a los Premios Goya).

2 *Una mujer fantástica* (2017), de Sebastián Lelio, cuenta la historia de Marina, una joven trans que es discriminada y perseguida por la familia de su novio, recientemente fallecido (Ganadora del Premio Oscar a Mejor Película Extranjera, 2017).

3 *Rey* (2017), de Niles Atallah, es una película basada en la historia del Rey de la Patagonia, un abogado que se autoproclamó amo y señor de una extensión de tierra mapuche, nombrando a la comunidad indígena como su pueblo.





INSTITUCIONAL

I° CIEPAAL

UNA PROPUESTA DE DIFUSIÓN Y DE INTERCAMBIO

PILAR LABAYEN

pilarlabay@gmail.com

JUANA SOLASSI

juanasolassi@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Desde el Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL) de la Facultad de Bellas Artes (FBA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP) se promovieron y se desarrollaron numerosas actividades a lo largo de estos últimos cuatro años. Conferencias, mesas redondas, charlas y seminarios han sido algunos de los formatos realizados a fin de discutir y de reflexionar acerca de la enseñanza y la producción del arte en nuestra región. Dichas actividades permitieron al ámbito académico y al público en general aproximarse a estos asuntos desde perspectivas diferentes y establecer zonas comunes de intervención que consideren al arte en su totalidad. La concurrencia a estos eventos mostró una gran receptividad tanto de la comunidad académica de la FBA como de otras facultades y universidades, sugiriendo que la oferta debía ser aún mayor. Fue clara la necesidad de un intercambio institucional sobre el conocimiento acerca de la enseñanza y las distintas corrientes pedagógicas en la educación artística, como de la producción del arte latinoamericano en todas sus disciplinas y su impacto en la construcción de una identidad colectiva. Por ello, se decidió, para el ciclo lectivo 2017, organizar el primer Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina (CIEPAAL) que aconteció los días 4, 5 y 6 de octubre en las dependencias de la FBA, y permitió conectar unidades académicas de distintos países de la región.

El CIEPAAL se realizó en conjunto con las III Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP), en pos de fomentar la inserción de estudiantes y de graduados, de becarios y de docentes en el campo de la investigación a partir de la convocatoria de trabajos.

En función de reflexionar sobre la consolidación del arte latinoamericano en su contemporaneidad y en torno a todas las disciplinas artísticas —música, artes visuales, artes audiovisuales, artes multimediales, diseño en comunicación visual, diseño industrial, danza y teatro— se consolidaron grupos académicos que promovieron, desde una perspectiva interdisciplinaria, la generación de saberes sistemáticos sobre las prácticas docentes y artísticas. Así, se expusieron las ponencias recibidas en mesas con núcleos temáticos acordes entre sí. Además, se dictaron conferencias con invitados internacionales latinoamericanos destacados, como Cristina Freire (Brasil), Edgar Doll (Chile), Xavier Borja (Ecuador) y Mauricio Durán Castro (Colombia).

Los ejes temáticos que articularon los trabajos presentados fueron los siguientes:

- Políticas culturales y perspectivas actuales del Arte Contemporáneo Latinoamericano.
- Materiales tradicionales y contemporáneos en las producciones artísticas actuales latinoamericanas.
- Condiciones formales de la música popular latinoamericana. Implicancias en su enseñanza.
- Las prácticas de producción artísticas en el ámbito del taller.
- Producción y enseñanza artística contemporánea latinoamericana.
- Artes visuales y educación.
- Arte, universidad y territorio. Educación artística en la provincia de Buenos Aires.
- Diálogos entre la tradición y la contemporaneidad en las artes visuales.
- Arte y educación en los colegios de pregrado de la UNLP y escuelas de estética de la ciudad de La Plata.
- Arte, política y memoria en las producciones latinoamericanas artísticas.
- Arte, acciones y poéticas desde los años sesenta hasta nuestros días.
- Restauración y conservación del patrimonio artístico en la provincia de Buenos Aires.
- Mesa por la Semana del Diseño Industrial.

A su vez, se contó con actividades especiales, entre las cuales destacamos:

- Conferencia de apertura «Las formas visuales latinoamericanas. Emergencia del pasado en el presente», a cargo de la profesora Mariel Ciafardo (en ese momento, decana de la FBA).
- Conferencia «Retos políticos y académicos de la reestructuración curricular de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador», dictada por el magíster Xavier León Borja (decano de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador) en diálogo con el doctor Daniel Belinche (en ese momento, Secretario de Arte y cultura de la UNLP y director del IPEAL).
- Conferencia «Hacia una pedagogía latinoamericana del arte. Encuentro con Victoria Parra», a cargo de la profesora Graciana Pérez Lus y de la licenciada Verónica Dillon, con el acompañamiento musical de Mariel Barreña y Nehuen Ercolini.
- Mesa redonda «Verbos en acción. Homenaje a Juan Carlos Romero», a cargo del licenciado Fernando Davis, la doctora Ana Longoni y el profesor Gustavo Larsen. Invitación especial de Luis Pasos y moderación de Leticia Muñoz Cobeñas.
- Conferencia «¿Lo que vendrá? Posibles debates futuros sobre el arte y la educación», dictada por el doctor Daniel Belinche.
- Conferencia «Utopía: descolonizar el museo», a cargo de la doctora Cristina Freire» (Universidad de Sao Paulo, Brasil).
- Conferencia «De las escuelas de oficios del cine a las de investigación-creación audiovisual», dictada por Mauricio Durán Castro (Cineasta, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia).
- Conferencia «Recurrencia de las operaciones autoreflexivas y autorreferenciales en la producción artística actual», a cargo del magíster Edgar Doll (Universidad de Valparaíso, Chile).

Presentación de las revistas *Metal 3* y *Arkadin 6*, de Papel Cosido, la editorial de la FBA.

Las actividades del último día del congreso se desarrollaron en conjunto con la inauguración del Centro de Arte y Cultura de la UNLP en el edificio Karakachoff, lo que añadió a la jornada exposiciones de artes plásticas, funciones teatrales infantiles, proyecciones audiovisuales, espectáculos de danza, performances y recitales musicales. El cierre definitivo estuvo acompañado del concierto de Ana Prada en el mismo establecimiento.

En esta primera edición del CIEPAAL se contó con 97 ponencias, con 182 (incluyendo equipos de investigación, becarios, adscriptos, docentes y alumnos avanzados) y con la presencia de estudiantes y de docentes de unidades académicas de otros países de la región, como Paraguay, Colombia y Costa Rica. La concurrencia del público adquirió carácter masivo dado que asistieron

aproximadamente 5000 personas a lo largo de las tres jornadas, lo que refleja el interés por eventos que, al mismo tiempo que profundizan sobre cuestiones científicas, tienen un mayor acercamiento con la comunidad y refuerzan el vínculo entre el ámbito educativo y la sociedad en general. Desde el IPEAL no queremos dejar de agradecerles a todos aquellos que de una u otra forma participaron e hicieron posible este primer CIEPAAL.



