



**Historia del arte
y estética,
nudos
y tramas**

**XXXX\X Coloquio Internacional
de Historia del Arte**

**Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Estéticas**

XXXIX COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

HISTORIA DEL ARTE Y ESTÉTICA, NUDOS Y TRAMAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

Enrique Graue Wiechers

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

Director

Iván Ruiz

Secretaria Académica

Riánsares Lozano de la Pola

Coordinador de Publicaciones

Jaime Soler Frost

XXXIX COLOQUIO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

HISTORIA DEL ARTE Y ESTÉTICA,
NUDOS Y TRAMAS



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
MÉXICO 2019

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas
Nombres: Coloquio Internacional de Historia del Arte (39 : 2015 : Ciudad de México) |
Richterich, Karla, editor.
Título: Historia del arte y estética, nudos y tramas : XXXIX Coloquio Internacional
de Historia del Arte / cuidado de la edición, Karla Richterich.
Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México,
Instituto de Investigaciones Estéticas, 2019.
Identificadores: LIBRUNAM 2038736 (impreso) | LIBRUNAM 2039095 (libro elec-
trónico) | ISBN 9786073014694 (impreso) | ISBN 9786073014687 (libro electrónico).
Temas: Arte - América Latina – Historia - Congresos. | Estética - Congresos.
Clasificación: LCC N6502.C65 2015 (impreso) | LCC N6502 (libro electrónico) | DDC
709.8 —dc23

Primera edición: 2019

D.R. © 2018. Universidad Nacional Autónoma de México
Avenida Universidad 3000
Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México

Instituto de Investigaciones Estéticas
Circuito Maestro Mario de la Cueva
Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México
Tel.: (55) 5665 2465
Fax: (55) 5665 4740
libroest@unam.mx
www.esteticas.unam.mx

Publicación académica sin fines de lucro

ISBN 978-607-30-1468-7

Hecho en México / *Made in Mexico*

Cuidado de la edición: Karla Richterich, IIE-UNAM
Tipografía y formación: Rocío Moreno Rodríguez

Esta obra está licenciada por el Instituto de Investigaciones Estéticas
de la UNAM. Usted es libre de utilizarla con fines académicos, no lucrativos,
ni comerciales. Al hacer uso de este material, usted se compromete en todo
momento a respetar los derechos del autor y citar de manera correcta dando
los créditos respectivos. Lo invitamos a leer el texto íntegro de la licencia en
http://www.ebooks.esteticas.unam.mx/derechos_autor

ÍNDICE

Presentación	11
--------------	----

CONFERENCIA MAGISTRAL

<i>Cuauhtémoc Medina</i> Un pasado que se niega a ser historia	15
---	----

I. TRAYECTORIAS LATINOAMERICANAS

<i>Jorge Alberto Manrique</i> La estética y la historia del arte en América Latina. El caso de México	35
---	----

<i>María Sol Barón Pino y Camilo Ordóñez Robayo</i> Plataformas de producción para la historia del arte colombiana. De la historia del arte colombiano de Salvat al Instituto de Investigaciones Estéticas y viceversa	43
---	----

<i>Oscar Flores Flores</i> El Ateneo de la Juventud y la revaloración del arte virreinal en México	63
--	----

<i>Natalia de la Rosa</i> Lincoln Kirstein, el realismo dinámico-humanista y la definición del arte latinoamericano (1940-1950)	85
---	----

<i>Maria de Fátima Morethy Couto</i> Entre la norma y la invención: los dos Andrade y la construcción de una nueva estética y una nueva historia del arte en el Brasil	111
---	-----

María Soledad García Maidana

- Algo nuevo, algo viejo y algo robado: el arte latinoamericano
en dos textos de Juan Acha 133

CONFERENCIA MAGISTRAL

Christopher S. Wood

- The Crime of Passion 155

II. APARATO ESTÉTICO, LA TÉCNICA, LO MATERIAL Y LO SENSIBLE

Jean-Louis Déotte y Laura González-Flores

- El aparato estético. Un diálogo en torno del 'aparecer' técnico
de las artes 175

Iván Ruiz y Verónica Tell

- De la fotografía a lo fotográfico: medio, materialidad
y visualidad errantes 195

Sandra Zetina y Liliana Carachure

- Pintar al agua. Juan O'Gorman y la técnica 207

Mario Edmundo Chávez Tortolero

- La cultura del blues en la época de su reproductibilidad técnica.
El caso de Junior Kimbrough y Robert Palmer 249

Fátima Castro Rodríguez

- La tensión entre lo material y lo estético: consumo
y reinterpretación de la porcelana asiática en la Nueva España 265

III. ENCUENTROS: ESTÉTICA E HISTORIA DEL ARTE

María Herrera Lima

- Historia del arte y estética: encuentros y desencuentros 285

Linda Báez Rubí

- "Estado intermedio": la actitud simbólica ante la forma
en las reflexiones de Aby Warburg 301

Jaime Vindel

Adolfo Sánchez Vázquez y la crítica de arte marxista del tardofranquismo y la transición: debates estéticos e intelectualidad orgánica durante los años setenta en el Partido Comunista de España 325

Ana Díaz

Reflexiones sobre estética nahua. De la monstruosidad a la transformación dirigida 337

Dúrdica Ségota

Los ámbitos de la comprensión de lo sensible 369

Mariana Aguirre

Carl Einstein and Italy: Art History, Ethnography and Aesthetics 377

IV. ARTE Y POLÍTICA

Helena Chávez Mac Gregor

Estética y política, un nudo fundacional 395

Daniel Montero Fayad

Por una reconsideración política de la escultura como medio 407

Blanca Gutiérrez Galindo

Arte posautónomo y contemporaneidad 425

Carlos Fernando Quintero Valencia

Arte contemporáneo: ¿devenir autónomo del campo del arte o producto de la globalización? 433

José Luis Barrios

Historia, arte y política: los lindes de la estética. Afecto, entusiasmo y sentido común 449

DE LA FOTOGRAFÍA A LO FOTOGRÁFICO: MEDIO, MATERIALIDAD Y VISUALIDAD ERRANTES

IVÁN RUIZ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

VERÓNICA TELL

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas /
Universidad de Buenos Aires, Argentina

En las últimas líneas de la tercera entrega de la “Pequeña historia de la fotografía”, publicada en 1931, Walter Benjamin enumeraba una serie de cuestionamientos realizados sobre la entonces nueva técnica de reproducción y construía a partir de éstos una metáfora relampagueante: a noventa años de la invención del daguerrotipo, Benjamin se ubicaba en una distancia desde donde observaba cómo las transformaciones de la fotografía introducían, en su presente, una *descarga de tensiones históricas*.¹ Como sabemos, el *relámpago* es una metáfora central en la discursividad de Benjamin en la medida en que ahí se fragua la relación del presente respecto al pasado; no como una continuidad, sino como un centelleo en donde a este último “sólo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad.”² Nos separan más de ochenta años de esta enunciación, y a pesar de las profundas transformaciones del medio fotográfico, la descarga de tensiones históricas que esta técnica de reproducción ha suscitado —desde su nacimiento hasta nuestros días— continúa ejerciendo sobre nuestra mirada fascinación y desconcierto, certidumbre y desconfianza; trayectorias complejas que a decir de John Tagg nos ubican

¹ El contexto de donde está tomada esta frase es el siguiente: “¿Pero no es menos analfabeto un fotógrafo que no sabe leer sus propias imágenes? ¿No se convertirá el pie en uno de los componentes esenciales de la fotografía? Éstas son las preguntas en las que la distancia de noventa años que nos separa de los daguerrotipos descarga sus tensiones históricas. En el resplandor de estas chispas emergen las primeras fotografías, tan bellas, tan inalcanzables, desde la oscuridad de los días de nuestros abuelos.” *Sobre la fotografía* (Valencia: Pre-Textos, 2007), 53.

² “Sobre el concepto de historia”, *Obras I* (Madrid: Abada, 2008), 307.

en la significación fotográfica, en el umbral del “todo y la nada”.³ Sin duda, estos efectos de sentido han sido potenciados por el carácter errante, no precisamente de la fotografía, sino de «lo fotográfico», fórmula propuesta por Rosalind Krauss para plantear a la fotografía misma como objeto teórico. Es bajo esta perspectiva que nos interesa reflexionar sobre la especificidad de la fotografía, sólo que ahora tomando en consideración la mediación estética generada a raíz de sus desplazamientos hacia otras zonas de producción de lo sensible. Nuestro campo de análisis está constituido por un *corpus* de obras de los siguientes fotógrafos y artistas contemporáneos de Argentina y México: Artemio (Ciudad de México, 1976), Andrea Ostera (Provincia de Santa Fe, 1967), Diego Berruecos (Ciudad de México, 1979) y Gerardo Repetto (Córdoba, 1976). A partir de una selección de su trabajo nos interesa poner sobre relieve a la fotografía como medio específico, como materialidad y visualidad errantes, pues su relevancia reside en el despliegue de una serie de estrategias y operaciones técnico-conceptuales en donde es posible reconocer un cuestionamiento al medio fotográfico, en particular, a la *huella de realidad* que condicionó, desde sus orígenes, su eficacia simbólica, relegándola en las artes visuales dentro de lo que Krauss denominó “formas miméticas bajas”, en oposición a las “artes miméticas nobles”.⁴ Como lo veremos a continuación, en los desplazamientos que trazaremos, la conexión física con la realidad se manifiesta a través de huellas de naturaleza diversa (fotoquímicas, digitales, táctiles y corporales) a partir de las cuales destacaremos cómo la fotografía tensa, en relampagueos sucesivos, a la imagen con la historia, confirmando con ello su condición contemporánea dentro de nuestras imágenes técnicas.

La exposición Proyecto Juárez, presentada en la Ciudad de México en 2010 y posteriormente en Madrid en 2011, fue el resultado de dos años de trabajo en Ciudad Juárez, lugar en donde se ha registrado, desde principios de los noventa, un alto índice de feminicidios: *crímenes de odio* que, a decir de Rita Laura Segato, están caracterizados por la dimensión *expresiva* que los asesinos inscriben sobre el cuerpo femenino.⁵ La curaduría a cargo de Mariana David no estaba enfocada exclusivamente en una problemática de género, pues más bien le interesaba entender cómo en esa ciudad fronteriza la violencia se integra en una trama compleja con procesos de

³ “A photography appears upon a threshold that is everything and nothing.” Conferencia: *Everything and Nothing. Meaning, Sense and Execution in the Archive*, Cátedra Olivier Debrouse, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, 24 de septiembre, 2015.

⁴ “Marcel Duchamp o el campo imaginario”, *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 78.

⁵ *Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente* (Brasilia: Universidade de Brasília-Departamento de Antropologia, 2006), 7.

globalización e industrialización. Una de las pocas piezas referidas directamente a los feminicidios fue *Sin título (retrato de 450 mujeres asesinadas en Ciudad Juárez)*, realizada por Artemio (fig. 1). A partir de cifras oficiales proporcionadas por la Comisión para Prevenir y Erradicar la Violencia contra la Mujer en Ciudad Juárez (Conavim), Artemio realizó una operación material/conceptual: excavó un hueco en el desierto de esa ciudad fronteriza y extrajo 23 toneladas de tierra, cifra que hizo coincidir, en volumen, con el peso total de los cadáveres de mujeres reportadas en el informe de Conavim. Posteriormente, la tierra se trasladó por vía terrestre a la ciudad de México y se colocó como una montaña de arena en la esquina de una de las salas de exhibición del Museo de Arte Carrillo Gil, a manera de instalación.⁶ El primer rasgo que destaca en la pieza de Artemio es su alusión textual al género del retrato, el cual se identifica tradicionalmente por un reconocimiento facio-gestual. Aunque se trata de un género de linaje pictórico, este retrato de 450 mujeres asesinadas se puede analizar a partir de su condición fotográfica, pues conceptualmente se inscribe en un sistema de representación que, como explica Allan Sekula con respecto a la relación de la fotografía con el arte del retrato, “acelera, populariza y degrada una función tradicional” del retrato burgués.⁷ En este sentido, el gesto de Artemio es más corrosivo, pues recurre a una colectividad ya de sí marginada para producir un retrato en donde la dimensión icónica se encuentra anulada desde la raíz. De esta manera, tanto la negación de los rostros como la ausencia de los cuerpos generan un retrato colectivo en donde no se revela una identidad en particular, esto es, el «yo» que reclama la mimesis propia del género. En ese sentido, la pieza pareciera reiterar el grado de oclusión de los feminicidios; sin embargo, ejerce otra operación desde las entrañas de la subjetividad colectiva ahí convocada, en la medida en que pone al descubierto lo que Jean-Luc Nancy, en *La mirada del retrato*, reconoce como la estructura del sujeto: “su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su-ser-dentro-de-sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición.”⁸

El fondo expuesto es la tierra del desierto en donde se han depositado cientos de cadáveres de mujeres aniquiladas: excavar un hueco en el desierto de Ciudad Juárez y transportar la arena a una sala de exhibición equivale a una exposición en acto que no reproduce ni revela la identidad de las víctimas (de ahí su condición genérica concentrada únicamente en una

⁶ Posteriormente viajó a Matadero, en Madrid, y a otros recintos donde se ha presentado, como en el Modern Art Museum of Fort Worth, de Texas, dentro de la muestra *México Inside Out: Temas en el Arte desde 1990* (2013).

⁷ Gloria Picazo y Jorge Ribalta, eds., “El cuerpo y el archivo”, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 137.

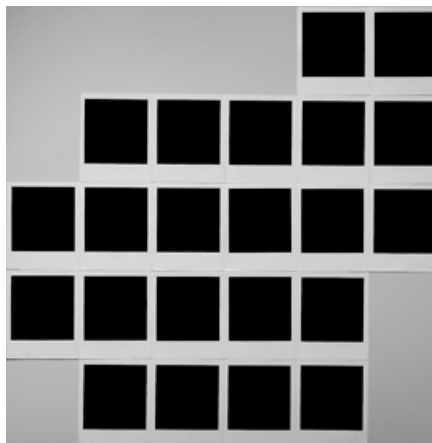
⁸ *La mirada del retrato* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006), 16.



1. Artemio. *Sin título (retrato de 450 mujeres asesinadas en Ciudad Juárez)*, dimensiones variables, 2010. © Museo de Arte Carrillo Gil. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2018.

cifra), pero sí es capaz de exponer una subjetividad colectiva negada, o más bien, ausente. Ahora bien, la paradoja de esta ausencia expuesta reside en su densidad matérica: la equivalencia del volumen de la tierra con el peso de las víctimas pone en escena una estrategia invasiva de materialización, como en su momento lo realizó Christian Boltanski en dos instalaciones monumentales en el Grand Palais de París y posteriormente en el Park Avenue Armory's de Nueva York. Tanto en *Personnes* como en *No Man's Land* (ambas realizadas en 2010), la pieza central consistía en una montaña de ropa de 30 toneladas, en una alusión directa a la perturbadora iconografía fotográfica de la Shoa, en particular, las imágenes de las pilas de ropa y zapatos de los judíos que eran encaminados hacia las cámaras de gas para ser exterminados. En esta clara intertextualidad, y volviendo al género del retrato en su especificidad fotográfica, la conexión física con el referente adquiere otra dimensión, en tanto la acumulación de arena encarna a los cadáveres mismos, precisamente, como la huella de algo que tuvo vida y sobre la que operó una aniquilación. La huella entonces como la *presentificación* del exterminio, pues aquí lo simbólico entra en una negociación tensa con lo residual, como también ocurre en la serie *Fait* (1992) de la fotógrafa Sophie Ristelhueber, en donde las marcas de las bombas sobre el desierto de Kuwait constituyen las cicatrices producidas por una máquina de matar.

Como Artemio lo hace en su pieza *Sin título*, Andrea Ostera plantea un juego textual/icónico en *22 vistas de la casa de noche* (1997), en donde tampoco vemos lo que esa imagen tendría que representar. Y sin embargo, ahí está, nos dicen ellos, el referente, ahí está lo que nos *presentan*. *22 vistas de la casa de noche* consiste en veintidós polaroids de un negro uniforme (fig. 2). El dispositivo funcionó, la reacción química tuvo lugar, pero nada frente a la cámara emitió luz. En la oscuridad absoluta la fotografía no registra nada ni se ve nada. Ostera silencia la referencialidad, lo icónico se esfuma, la imagen es pura abstracción. Estos pequeños abismos negros, enmarcados por el recuadro blanco preconfigurado por Polaroid, conectan con cierta tradición no figurativa que lleva ya, al 2015, un siglo —*Cuadrado*



2. Andrea Oстера. *22 vistas de la casa de noche*, 22 piezas, 11 × 9 cm c/u. Polaroid, 1997.

negro sobre fondo blanco, de Kázimir Malevich. Asimismo, la pieza conecta con otra tradición pictórica que la fotografía recogió y alteró a su vez, la pintura de paisaje y las *vedutte*. Del gesto de Oстера resulta una imagen —o la ausencia de ella— cuyo sentido reposa en su estatuto semiológico de índice.⁹ Esquivo, por cierto, pues la casa sólo está en el título. Por otra parte, la artista repite 22 veces su gesto. La imaginamos en la oscuridad total, sin ver nada, fotografiando la casa, obteniendo en un minuto el positivo que tampoco logra ver o que ve mal en la escasa luz que la rodea. Frente a la casa —o en una habitación oscura dentro de ella, no lo sabremos— repite la acción 22 veces. Si, como dice Rosalind Krauss, la fotografía es la destructora del ser unitario, en su forma de polaroid es garante de la unicidad. No obstante, en este atentado suyo contra la visibilidad, Oстера alcanza también a trastocar las posiciones de la reproducción y de la multiplicación: sus 22 imágenes no reproducibles son todas idénticas, de modo tal que esa unicidad deviene serialidad. Como lo dice Rancière para Bernd e Hilla Becher “la reproductibilidad se convierte en serialidad”,¹⁰ pero aquí el paisaje industrial alemán deja lugar a una casa única que no dejó ningún

⁹ Retomamos aquí la noción de índice de Charles S. Peirce tal como la abordan en sus perspectivas Rosalind Krauss (“Notes on the index”, 1977) y Philippe Dubois (*L’acte photographique*, 1980). El índice es entendido como un signo que pone en contacto directamente, “físicamente”, con el objeto. Recordemos que esta noción ha servido a Dubois particularmente para establecer una definición mínima de la fotografía (también empleará el término *huella*) y despejar el terreno respecto de la semejanza (ícono) y del sentido (símbolo) con que previamente la crítica se había aproximado a la fotografía.

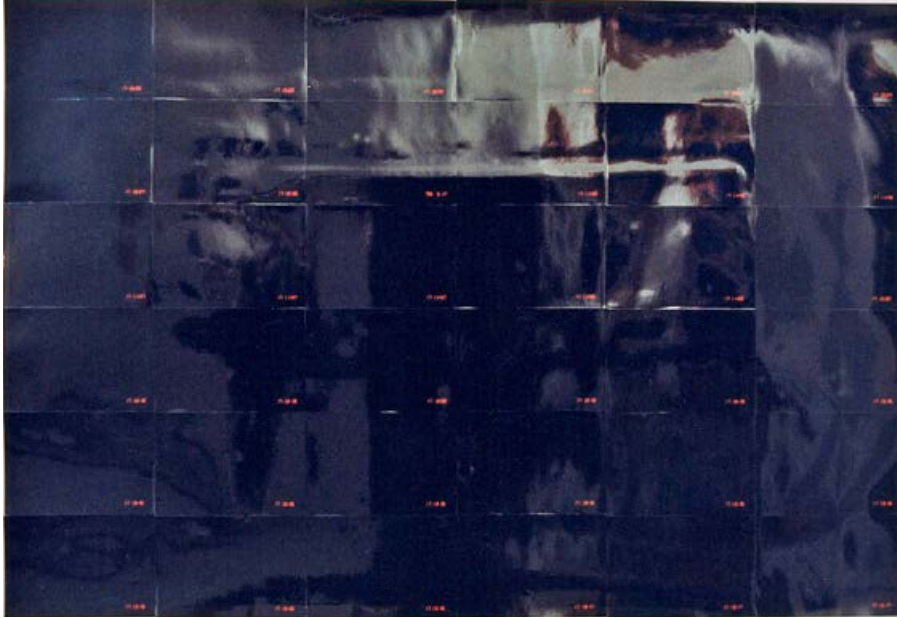
¹⁰ Jacques Rancière, “Ce que ‘medium’ peut vouloir dire: l’exemple de la photographie”, *Appareil* [en línea], 1 | 2008, puesto en línea el 17 de febrero de 2008, consultado el 12 de enero de 2016, en <http://appareil.revues.org/135>; DOI: 10.4000/appareil.135

rastró en la película. El título promete unas variaciones —de punto de vista, de encuadre, entre otros— y allí radica la segunda ironía. La imagen individual no bastó, hacía falta además prometer una variación que nos volviera a decepcionar ante el referente invisible. Lo indicial, anunciado en el título y cuestionado en la imagen, se corre hacia el acto fotográfico. David Green y Joanna Lowry han analizado operaciones que se han movido de las cuestiones técnicas de la fotografía hacia un discurso sobre la producción fotográfica. En este sentido, lo indicial es el gesto de señalar y, podríamos añadir, independientemente de que se vea o no aquello que es señalado. Las fotografías, dicen ellos, no son indiciales solo por el hecho de que la luz sea registrada en un instante sobre un trozo de film fotosensible sino, antes y principalmente, por haber sido tomadas.¹¹

Un año más tarde, Ostera retoma la idea de *22 vistas...* en *36 vistas de la casa de noche* (1998) pero ahora no son polaroids sino un rollo de película 35 mm que la artista agotó fotografiando, una vez más, la oscuridad absoluta (fig. 3). Son copias papel y cada una tiene la hora de la toma en números rojos, abajo a la derecha, según el formato preconfigurado de la cámara. Las copias fueron unidas entre sí y cubiertas con un laminado brillante. Así, la incidencia de la luz ambiente genera brillos y reflejos móviles al compás de los desplazamientos del espectador. Una vez más, las vistas prometidas nos defraudan, pero esta vez obtenemos en su lugar una imagen móvil y continua. La fotografía deviene imagen reflectante: ya no encuadra, ni recorta el tiempo ni el espacio. Demanda movimiento e intervención del cuerpo, trasciende lo visual y deviene experiencia viva en el espacio de exhibición. Las “vistas” no son exteriores sino que espejan la sala conforme nos movemos de modo tal que la artista transfiere su acción performática al espectador. Tal como dice W.J.T. Mitchell en relación con las imágenes invisibles, ellas *presentan* su propio material y elementos formales.¹² Hay en esta pieza una reflexividad que también atañe el hecho de espejar nuestro entorno. Ante este referente invisible lo que emerge es la materialidad en sí y la del tiempo del que está hecha la fotografía. En el caso de Ostera, de esa negrura surge la conexión entre dos tiempos, aquel que le tomó a la artista la realización de la obra, marcado por los números rojos, y el nuestro como espectadores, inmediato y virtualmente infinito, en la superficie espejada. De modo semejante, Artemio hacía confluír nuestro tiempo y nuestro espacio con aquél, atroz, de la muerte de las mujeres. La tierra en que ellas se vieron envueltas, bajo la que fueron sepultadas, está sobre la superficie; lo que se suponía que permanecería oculto salió a la luz. Lo que estaba

¹¹ David Green, ed., “From Presence to the Performative: Rethinking Photographic Indexicality”, *Where is the Photograph?* (Maidstone, Photoworks; Brighton, Photoforum, 2003), 47-60.

¹² W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen* (Madrid: Akal, 2009).

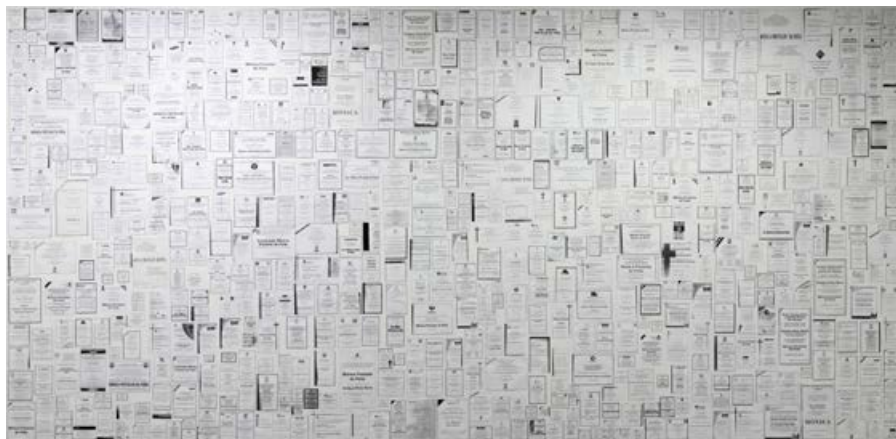


3. Andrea Oster. *36 vistas de la casa de noche*, 36 piezas, 10 × 15 cm c/u. Impresión en papel color + laminado 1998. © Cortesía de la artista.

sepulto surge como montaña matérica en la sala del mismo modo —como negatividad— que lo que estaba afuera en las vistas de la casa funcionan como espejo. Lo que se hace visible es, en ambos casos, una contraforma.

Mientras Oster recoge la línea de la fotografía y el arte conceptual de los sesenta con sus experimentaciones en torno al escaso o nulo interés en el objeto fotografiado, a lo aleatorio y a la dimensión maquina del aparato y, por transferencia, del operador, Artemio abre un cuestionamiento sobre la especificidad medial de la fotografía al generar un retrato sin rostro que basa su eficacia en una densidad matérica. En una línea conceptual próxima, Diego Berruecos, por su parte, propone otra interrogante sobre el medio en su pieza *BLM* (2007-2010), que es la abreviatura de la fórmula de cortesía *Besa la mano* (fig. 4). A través de un meticuloso trabajo de archivo, Berruecos recolectó, recortó, fotocopió a escala real y fotografió un total de 642 esquelas mortuorias dedicadas a la memoria de Mónica Pretelini, entonces esposa del gobernador del Estado de México, Enrique Peña Nieto.¹³ La acción de Berruecos dio continuidad al proyecto previo

¹³ El 11 de enero de 2007, diferentes medios de comunicación de nuestro país dieron a conocer el deceso de la señora Mónica Pretelini Sáenz, quien fue declarada con muerte cerebral



4. Diego Berruecos. *BLM*, 642 esquelas mortuorias sobre muro, dimensiones variables, 2007-2010. © Cortesía del artista.

titulado inicialmente *Cronología del poder*, consistente en la recolección de una abundante iconografía de eventos públicos organizados por el PRI (Partido Revolucionario Institucional), el cual gobernó a este país durante setenta y un años hasta ver su retorno al poder justo con la figura de Peña Nieto en 2012. Más que la formación de un archivo sistemático sobre este partido político, el proyecto que más tarde cambiaría su nombre a *PRI: Genealogía de un partido* (2007-2010) se puede entender en términos estructurales, siguiendo la definición de archivo propuesta por Sekula, como un “conjunto sustitutivo que facilita la relación de equivalencia general entre imágenes.”¹⁴ De esta manera Berruecos trabajó con las esquelas dedicadas a la memoria de Mónica Pretelini: éstas fueron ordenadas como pequeños afiches mortuorios en numerosas columnas sobre un muro de dos metros por uno cincuenta de alto, generando una equivalencia gráfica desde el momento en que fueron descontextualizadas del género editorial.

Hay aquí dos modos de vincularse con lo fotográfico: en primera instancia, *BLM* asume directamente la negatividad que Benjamin depositó en la técnica de reproducción de la imagen; al hablar precisamente de la “copia” suministrada por los periódicos ilustrados y los noticieros, Benjamin

durante la madrugada de ese día. Por tres días consecutivos, personalidades de la política, la industria privada, familias de ilustre apellido y numerosas instancias provenientes de los estados del país se unieron al entonces gobernador mexiquense expresando condolencias y solidaridad a través de inserciones pagadas.

¹⁴ Picazo y Ribalta, “El cuerpo y el archivo”, 146.

explica lo siguiente: “Quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción.”¹⁵ La pieza mural de Berruecos, más que descargada de un aura de originalidad, opera desde las diversas materialidades de la *copia* —papel periódico, papel bond, impresión fotográfica económica— para realizar un montaje perturbadormente neutro en la medida en que no se manifiesta, a primera vista, un gesto de disidencia política producido por la acumulación de las esquelas. Sin embargo, y éste es el segundo vínculo que establece con lo fotográfico, *BLM* anula la dimensión icónica que nos permitiría ver el rostro de Mónica Pretelini para transformarse en una gran lápida que forma un *retrato colectivo* de la clase dominante de este país: el nombre propio de Mónica se fusiona con el de logotipos empresariales y apellidos de familias poderosas de toda la República Mexicana. La esquila como un género editorial disuelve su especificidad desde el momento en que este muro-lápida activa un registro del retrato fotográfico que opera de manera inversa al de Artemio: mientras que éste es un retrato donde se exponen los restos de un exterminio territorializado y signado corporalmente, en la pieza de Berruecos el retrato sin rostro de Mónica Pretelini condensa lo que en la campaña mediática presidencial de Peña Nieto se definió, precisamente, como “el nuevo rostro del PRI”: finalmente, un rostro —el del presidente, a quien le besa la mano la clase dirigente mexicana— que encubre y silencia una red de complicidades, como aquella misma que ha colapsado las investigaciones sobre los feminicidios en Ciudad Juárez. A partir de un gesto discreto, casi minimalista, Berruecos actualiza la genealogía del fototexto, pero sólo para mostrar cómo la palabra prima por sobre la materia de la que estamos o estuvimos hechos.

Por otra parte, en su obra *Disección de lilium* (2005), Gerardo Repetto realiza la sustitución concreta y total de imagen por texto, en una operación de dos pasos. El trabajo consiste en 15 fotogramas blanco y negro; cada uno corresponde a una parte de una flor de *lilium* disecada (fig. 5). Con ellos Repetto se dirigió a una escribana para que hiciera un acta de constatación y describiera lo que representaban estos fotogramas. Detrás de cada foto ella colocó una leyenda, su sello y firma. La pieza se expone mostrando el dorso de las 15 fotografías (enmarcadas entre dos vidrios transparentes), la escritura original (también enmarcada) y una copia que permite acceder a la lectura del texto completo (fig. 6). En un guiño a los dibujos fotogénicos de plantas realizados por William Fox Talbot a fines de la década de 1830, y con un título de reminiscencias científicas, las imágenes veladas de *Disección de lilium* reenvían sin duda a los usos de

¹⁵ “Pequeña historia de la fotografía”, 42.



5. Gerardo Repetto, *Dissección de liliium*, 15 fotogramas, 1 acta notarial.
Vista general de la obra en sala, 2005.

la fotografía en el terreno de las ciencias naturales. Pero la referencia más evidente es la jurídico-legal. Si Repetto vela las fotos que se hallan en el origen de su propia obra en su referencia al tiempo pionero de la fotografía, expone aquello que los usos y prácticas han ido habilitando con el correr de las décadas. Al pasar del reverso al anverso, Repetto hace transitar sus imágenes de un uso instrumental a otro, de la imagen fotográfica empleada para la investigación o ilustración científica a los empleos documentales y testimoniales, expone y desplaza el valor testimonial de la fotografía hacia otra forma de constatación.

El registro visual de la flor es el fundamento para el testimonio verbal que no refiere ya al objeto liliium sino, sólo, a esos registros fotográficos. Los contornos, las formas, los tonos, ciertos detalles que podríamos detenernos a observar durante un rato son reemplazados por una descripción —objetiva por oficio— que reduce el objeto visual al formato de un memorandum. Un primer momento de desconcierto por estos fotogramas velados que mal podemos restituir imaginariamente deja pronto lugar a la inquietud cuando descubrimos que lo que está en juego en nuestra



6. Gerardo Repetto, *Diseccción de liliun*, detalles de escritura notarial y de reverso de uno de los fotogramas, 2005.

credibilidad descansa sobre una cuestión de poderes. La descripción, el sello y la firma de la escribana dan fe de aquello que representan las fotos al otro lado del papel. Pero como no las vemos, el texto no duplica realmente la información sino que funciona como su sustituto. En este sustituto, sin embargo, ¿dónde reside la atribución de verdad? Pues si en la fotografía ésta encuentra sustento en aspectos intrínsecos a su naturaleza técnica, el valor testimonial de la intervención de la escribana sólo se da en un marco institucional y legal muy concreto. Por ello, a través de esta sustitución de imagen por texto, Repetto nos invita a preguntarnos sobre las posibilidades de equivalencia de cualidades entre uno y otro (cuestionamiento que toma forma incluso desde lo visual, en tanto la escritura original está enmarcada de modo semejante al de los fotogramas). Quedan expuestas entonces nuevas preguntas en torno a los regímenes de verdad en que se validan estas operaciones de escritura y de imagen. Lo que la fotografía fue y lo que es o, más bien, lo que posibilita o legitima según los usos a los que se la destine en distintos momentos de la historia de la cultura visual es lo que esta obra, texto mediante, hace visible.

Las cuatro obras que hemos analizado giran en torno al retrato, las vistas y los empleos científicos, tres de los principales géneros y usos históricos de la fotografía. Éstas muestran giros en los soportes, la materialidad y la visualidad. En ninguna de las piezas hay una imagen fotográfica visible para el espectador, pues la huella lo ocupa todo. Son huellas por contacto directo en los fotogramas negados de Repetto y también en la escalofriante confrontación con los cuerpos enterrados que sugiere la obra de Artemio. Es la referencia a una existencia externa en el caso de Berruecos y de Ostera. Los textos en Berruecos y en Repetto y, claro, fundamentales en los títulos de cada una de estas cuatro piezas, conforman una imagen mental. Quizás la fotografía, finalmente, esté ahí para mostrar eso, la imagen que tenemos del mundo después de la existencia de la fotografía. No obstante, hay diferencias en las aproximaciones al medio fotográfico que unos y otros hacen. Los dos artistas argentinos emplean procedimientos fotográficos. Se trata de obras que desarrollan una reflexión sobre la representación fotográfica a partir de la propia imagen, sus modos de producción y visualización (o invisibilización). La autorreferencialidad ocupa en sus obras un lugar central. Los artistas mexicanos, por su parte, recurren a otras materias —preexistentes y apenas modificadas en ambos casos— mediante las cuales reenvían a unos cuerpos ausentes. La fidelidad a la apariencia retrocede ante la fidelidad a la presencia, como diría Roland Barthes en su célebre *Camara lúcida*.

Ahora bien, en todos los casos la representación es desplazada, la contingencia queda velada contra la pared, en la negrura, en la indefinición formal de la tierra, en el texto que configura, a través de su práctica de montaje, una resignificación de lo necrológico —y anotemos aquí el lazo primordial de la fotografía con la muerte. Estas obras nos hacen retornar a los orígenes físicos y conceptuales del medio, así como a sus usos históricos, pero no para reincidir en la especificidad fotográfica, sino para mostrar a la fotografía como un objeto teórico vibrante, en donde nuestra relación con la fotografía continúa produciendo una descarga de tensiones históricas que tanto iluminan como enturbian nuestro presente.