

caiana

Paula Bertúa

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas /
Universidad Nacional de Tres de Febrero – Universidad de Buenos
Aires

Diego Guerra

Universidad Nacional de Tres de Febrero - Universidad de Buenos
Aires

Dossier: La fotografía, una práctica del
“entre-lugar”

Dossier: La fotografía, una práctica del “entre-lugar”

Paula Bertúa

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas / Universidad Nacional de Tres de Febrero – Universidad de Buenos Aires

Diego Guerra

Universidad Nacional de Tres de Febrero - Universidad de Buenos Aires

Aunque el ingreso definitivo de la fotografía a los espacios institucionales del arte fue –al menos en los centros hegemónicos de Occidente y su área de influencia– un fenómeno consumado durante el último medio siglo, la discusión en torno a las limitaciones y las posibilidades, las aperturas y los alcances estéticos del dispositivo han acompañado prácticamente toda su historia. Como es bien sabido, la impronta de objetividad científica, el carácter mecánico y la reproductibilidad masiva –asignados a la imagen fotográfica tempranamente– atentaron desde un inicio contra su validación como medio artístico legitimado, en la medida en que resultaban incompatibles con el carácter único, la factura manual y el distanciamiento subjetivo que el régimen representativo moderno consagraba como propias de las bellas artes.¹

Ello no fue obstáculo, sin embargo, para que desde tiempos igualmente tempranos emergieran una importante producción teórica y una serie de prácticas fotográficas experimentales que reflexionaron en torno de

las posibilidades que el medio ofrecía para el despliegue de claves estéticas propias y singulares. Desarrollada desde las primeras aplicaciones artísticas del fotomontaje en la Inglaterra victoriana y sistematizada a nivel internacional por el movimiento pictorialista, esta búsqueda instaló una discusión que continuaría a lo largo de toda la historia posterior del dispositivo, y que incluiría instancias tan diversas como las vanguardias artísticas de entreguerras, la inserción de la fotografía en la industria cultural del siglo XX, las políticas de institucionalización implementadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) desde los años treinta, o los procedimientos de deconstrucción crítica del medio impulsados por las neovanguardias conceptuales de las décadas del sesenta y setenta, y reformulados en el marco de la incorporación de la fotografía a las prácticas artísticas contemporáneas.

A lo largo de este proceso, tan extenso como complejo, la discusión teórica en torno a las posibilidades estéticas de la fotografía incorporó interrogantes y ejes de debate que adoptaron diversas direcciones, acorde con las variaciones que afectaron su estatuto en la cultura visual moderna y contemporánea. Del mismo modo, su cualidad de práctica ciertamente impura, porosa, híbrida y contaminada –que expresa el estallido de cualquier forma originaria– ha sido interpretada en clave de articulaciones, tensiones, dicotomías, o pasajes expresados como un “entre-lugar”: como un arte medio, en términos de Pierre Bourdieu;² entre las bellas artes y los medios de comunicación, según Jean-François Chevrier;³ o entre el documento y el arte contemporáneo, para André Rouillé.⁴ Problemas como la liquidación del aura, los vínculos entre fotografía e industria cultural, los debates en torno a la pertinencia de categorías como “estilo”, “autor” u “originalidad”, la definición de la fotografía como registro, imagen de masas u obra de arte, la discusión sobre su funcionamiento en diferentes espacios discursivos o las posibilidades y las condiciones de su coleccionismo, exhibición y musealización, entre otros, han estructurado estos debates sobre el rol tan ubicuo como polifacético que la fotografía ha tenido desde sus orígenes hasta hoy.

Una zona de los artículos de este dossier hace eje en imágenes, prácticas visuales y dispositivos técnicos desarrollados durante el último tercio del siglo XIX, un momento en que la fotografía se consolidó como la técnica privilegiada de medición, comprobación, datación, clasificación y documentación con fines principalmente científicos y antropológicos. En este sentido, el artículo de Marina Rieznik “Imágenes técnicas de los cielos del Sur a fines del siglo XIX. Trazos y fotos desde la Argentina” analiza –a partir de los trabajos del pasaje de Venus en 1882 y la Carte du Ciel a fines del siglo XIX– el uso de las imágenes técnicas como fuentes para la historia de las ciencias, con el objetivo de comprender el contexto de producción y circulación de dichas imágenes, así como la transformación de sus funciones en la producción astronómica de la época. Poniendo en cuestión el lugar naturalizado de las imágenes científicas como meros elementos de prueba, Rieznik evidencia las formas en que los artefactos visuales que investiga se utilizaron con distintos propósitos y en el desempeño de una variedad de funciones: como mapas o notas de resguardo, como registros visuales de variables no visuales, o como respaldos de prácticas sujetas a los modos y agentes que podían llevar adelante las mediciones, las manipulaciones y los transportes de los objetos científicos.

Por su parte, en “Tiempo, luz y materia. Vestigios de la problemática socioambiental en la resignificación de retratos indígenas del siglo XIX y XX”, Cecilia Casablanca se propone pensar los modos de apropiación y activación, llevadas a cabo por un grupo de artistas contemporáneos, de una serie de imágenes de archivos fotográficos indígenas alojados en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Su propósito crítico es desmontar las estrategias narrativas o conceptuales desarrolladas por estos artistas en función de los diversos materiales, soportes y escalas que expanden, al tiempo que multiplican, los sentidos originales de las fotografías citadas, apropiadas o intervenidas. Para Casablanca, las obras de Cristina Piffer, Marco Bufano, Gabriel Orge y Sebastián Hacher, permiten indagar los modos en que el arte contemporáneo trabaja con la fotografía a partir de un conjunto de problemas vinculados a las tensiones que se generan entre el documento y la expresión, como la autoría, las

implicancias éticas y políticas del uso de este tipo de archivos, y las condiciones de exhibición y coleccionismo de algunas de estas producciones.

La otra zona de problemas abordados por los artículos del dossier concierne a la exploración crítica de la especificidad del dispositivo fotográfico desarrollada en el marco de las prácticas artísticas contemporáneas, tanto visuales como audiovisuales. En ese sentido, el artículo de Graciela Pierangeli “La dimensión fotográfica en la obra del artista argentino Juan Carlos Romero en los años setenta”, analiza la confluencia entre la producción conceptual de Romero desarrollada en el Centro de Experimentación Visual y su participación en el Movimiento de Grupos Fotográficos en la ciudad de La Plata desde 1970, a partir de un conocido *corpus* de obras conceptuales realizadas en esos años. En las mismas –que involucran documentación fotográfica, cartografía, textos y otros dispositivos de registro y ordenamiento de la realidad– la autora enfatiza la participación del dispositivo fotográfico desde una serie de estrategias de análisis crítico de la especificidad del medio, desplegadas en las obras a partir de la amateurización de la práctica fotográfica, la evidente arbitrariedad del protocolo de registro que les da sentido y la participación del azar y la subjetividad del espectador, entre otras “estrategias de apropiación, cita, crítica institucional o experimentación formal”.

Esta línea de análisis de los diversos modos en que la fotografía es deconstruida críticamente a partir de sus articulaciones con otros soportes mediales es continuada y profundizada desde una perspectiva complementaria en el trabajo de Letícia Badan Palhares Knauer de Campos, titulado “L’occhio che immobilizza la realtà. O papel da fotografia em Baba Yaga (1973), de Corrado Farina”. En él se discute la transposición que el director italiano hiciera en este film del cómic *Valentina* de Guido Crepax, y donde la fotografía –que constituye la actividad profesional de la protagonista, tan emblemática de los imaginarios sobre la mujer, la libertad sexual y la apertura cultural de la Italia posfascista– es abordada metalingüísticamente desde tópicos relativos a su capacidad de extrañamiento de la realidad. Así, la autora advierte en el film un

recorrido por cuestiones como la ambivalencia entre tecnología y magia asociable, como en *Blow Up*, a la imagen latente, y las tensiones entre lo animado y lo inanimado –y lo vivo y lo muerto– que son inherentes al dispositivo fotográfico y que son abordadas, en la historieta y en la película, de modos que esta última recupera, explicitando una articulación crítica entre los tres soportes. El artículo inserta estas reflexiones en una sólida reconstrucción del contexto de la producción cinematográfica italiana del período, a la vez que tiende vínculos sugestivos hacia obras fotográficas inscriptas en las artes visuales contemporáneas, como los autorretratos con disparos de revólver de la serie *El triunfo de la muerte* de Oscar Bony, entre otras.

Por último, el artículo “Materialidad fotográfica. Notas sobre una teoría del “entre”” de Juliana Robles de la Pava propone una compleja y aguda reflexión en torno al problema de la dimensión material de la fotografía. La autora propone realizarla “desde un plano teórico conceptual que se distancie de los modelos indiciales y socio-culturales”, y se centre, en cambio, en las “conexiones materiales que tienen lugar en la superficie fotográfica”, a menudo soslayadas en beneficio de la atención a la impronta de transparencia y literalidad consideradas propias del dispositivo. El escrito discute este problema munido de un denso arsenal teórico y filosófico, que incluye las categorías clásicas de la semiótica, el posestructuralismo y el constructivismo cultural –de Roland Barthes y Philippe Dubois a John Tagg y Allan Sekula– pero a la vez propone trascenderlas a través de una radical renovación teórica que incorpora nociones de la biopolítica, el ecomaterialismo feminista y las teorías de lo posthumano y el giro afectivo: desde Michel Foucault y Gilles Deleuze hasta Donna Haraway, Rossi Braidotti o Karen Barad, entre otras referencias clave. A partir de este planteo, por cierto ambicioso, se recorren problemas que van desde la ontología de la superficie fotográfica y su corporalidad material hasta la posibilidad de agencia del dispositivo y de los fenómenos físico-químicos que estructuran la imagen, e incluso, los límites del determinismo de la voluntad humana sobre la configuración de la fotografía como dispositivo de representación. Todo ello

definiría un “pluralismo ontológico” del medio fotográfico cuyos límites y posibilidades resulta tan estimulante como necesario continuar discutiendo.

Es en ese sentido que podemos afirmar que el presente dossier reúne, en sus cinco trabajos, otras tantas instancias y caminos posibles para profundizar este debate. Cada uno de ellos discute un marco propio y diferente de problemas en torno de ese lugar mediador que la fotografía habilita en relación con sus diversas condiciones materiales y agenciales; los lugares de representación y exposición; las formas de circulación y de reproducción; los modos de percepción; las categorías que la identifican y los esquemas de pensamiento que la interpretan: en suma, el entramado de experiencias sensibles dentro del cual ella se produce. Así, los cinco trabajos que ofrecemos a vuestra lectura crítica representan aportes que exploran, a partir del estudio de diversas prácticas, objetos, experiencias o discursos, algunas de esas zonas o espacios intersticiales donde la fotografía despliega sus potencialidades como una práctica de intervención estética.

Notas

¹ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

² Pierre Bourdieu, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

³ Jean-François Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

⁴ André Rouillé, *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Bertúa, Paula y Diego Guerra; “Dossier: La fotografía, una práctica del ‘entre-lugar’”, en *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N°20 | primer semestre 2022, pp. 1-4.

URL:

http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=431&vol=20