

# HACIA UNA DESDEFINICIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

Rodrigo Alonso

Publicado en: *Territorios Ocupados* (cat.). Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2004.

Desde sus orígenes, la fotografía participa de un debate en el que se plasman por lo menos dos concepciones diferentes, aunque no excluyentes, sobre el medio.

Por una parte, existe una visión técnica que concibe a la fotografía principalmente como un *saber-hacer*. Ese saber es identificable en una variedad de procedimientos formales que ponen en evidencia una pericia en la construcción de la imagen, la búsqueda de una precisión en la traducción icónica del referente o el buen uso de los recursos formales y técnicos que ofrece el medio en sus diferentes etapas productivas (toma, revelado, copia).

Una segunda concepción del medio atiende principalmente a su capacidad para crear imágenes, para identificar en el universo visible el recorte que ofrece una nueva perspectiva sobre el mundo, que rescata miradas inadvertidas o potencia puntos de vista inusitados. Desde esta concepción, la fotografía es, ante todo, un *saber-ver*. La capacidad del fotógrafo no se mide tanto por su conocimiento técnico —aunque éste no deja de ser necesario— sino más bien por su capacidad para manifestar una mirada sobre el mundo traducida en escritura de luz.

Ambas concepciones se encuentran en la base de múltiples teorías y opiniones sobre el arte fotográfico. En las directivas de pictorialistas y formalistas, en los defensores de la toma directa o del “instante decisivo”, en los practicantes del fotoperiodismo o del ensayo fotográfico, pueden encontrarse, implícita o explícitamente, formulaciones que se sostienen sobre una, otra o ambas nociones, con el similar objetivo de esclarecer el valor sobre el que descansa la fotografía en tanto medio autónomo y práctica profesional.

Más aún, *saber-hacer* y *saber-ver* serán los postulados sobre los que se forjará la posibilidad de existencia de un arte fotográfico, en tanto diferente a la práctica cotidiana de la fotografía. De ellos se desprende, igualmente, una definición del medio que habilitará determinados usos y formas, relegando otros, e instituyendo al mismo tiempo un conjunto de agentes que funcionarán como árbitros de la producción fotográfica.

Como en otras partes del mundo, en Argentina la fotografía surge en una relación estrecha con la pintura. Más allá de la pervivencia de ciertos géneros pictóricos en las primeras fotografías, como el retrato o el paisaje, las relaciones son en general mucho más cercanas. Algunos de los primeros fotógrafos argentinos provenían del ámbito de la pintura, como Juan Camaña (que fue el primer presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes tras su creación en 1876) o Cándido López. Las galerías Witcomb y Van Riel, espacios por los que circulaba la vanguardia artística, poseían estudios fotográficos que fueron los más importantes de su época. El Primer Concurso de Fotografía organizado por la Sección Fotografía de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1927 contaba con un jurado compuesto por pintores. Un año después se creaba en la Escuela Superior de Bellas Artes una orientación de fotografía, dirigida también por pintores (1).

No es sino con la creación de los primeros Foto Clubes y las primeras revistas especializadas que comienza a diferenciarse y autonomizarse el terreno de la fotografía del de las artes plásticas. La configuración de dichos espacios supone la aparición de grupos de especialistas en el *saber-hacer/ver* que actúan desde ámbitos y prácticas específicos. En el primer caso, la organización de cursos técnicos y de Premios y Salones, sitúa a los especialistas como forjadores de conocimientos y evaluadores de los resultados; en el segundo caso, son los Consejos Editoriales, conformados igualmente por especialistas, los que van a legislar sobre la calidad de la producción fotográfica. Este proceso se verifica claramente desde la década de 1930, reforzándose en las décadas posteriores.

(1) Para ampliar el panorama sobre la historia de la fotografía en la Argentina consúltese: Sara Facio. *La Fotografía en la Argentina. Desde 1840 a Nuestros Días*. Buenos Aires: La Azotea, 1995.

Sin embargo, la conformación de estos agentes de legalidad no obedece únicamente a la necesidad de establecer diferencias con la creación plástica. Se erigen, además, en consonancia y en un diálogo ambiguo con el ámbito de los medios de comunicación, en particular, del periodismo gráfico, donde las imágenes comienzan a circular indiscriminadamente. Establecer parámetros para la valoración de la producción fotográfica, definir las particularidades y los alcances de la actividad, permite diferenciar al que pone en práctica un saber del que sólo cumple con su trabajo. Esto permitirá, en contrapartida, el ingreso de los fotógrafos especializados al mundo del periodismo gráfico sin perder su condición y originalidad, insertando, en el mismo movimiento, a cierto sector de la fotografía periodística (el que se articula en la línea del *saber hacer/ver* definida anteriormente) en el círculo de la estética fotográfica consolidada.

Con el correr de los años, la fotografía se establece definitivamente como medio autónomo a través de la labor de las Escuelas de Fotografía, las Fotogalerías, los estudios y las publicaciones especializadas, pero también, a través de figuras que se transforman en referentes del medio: Horacio Coppola, Annemarie Heinrich, Humberto Rivas, Grete Stern y, posteriormente, Alicia D'Amico, Sara Facio, Andy Goldstein o Juan Travnik, por sólo mencionar algunos. Todos estos elementos confluyen al refinamiento de un circuito organizado alrededor de un medio cada vez mejor configurado y definido.



Sin embargo, hacia la década de 1980 —con algunos antecedentes quizás en los años anteriores— la fotografía ingresa en un proceso que podríamos denominar de *desdefinición* (2). Los factores que determinan este proceso son múltiples y quizás muchos de ellos no sean aún evidentes. No obstante, tal vez sea posible señalar algunos, incluso si su incidencia pudiera resultar parcial o fragmentaria.

Una de las situaciones más manifiestas es la renovada relación del mundo de la fotografía con el de las artes plásticas. En realidad, esta relación se produce en un momento donde éstas sufren un proceso de desdefinición similar, que trasciende en gran medida aquel que las transfiguró, algunos años antes, en *artes visuales*. Quizás sea éste el momento en que podemos hablar, propiamente, de un ámbito de las artes visuales, ya que, contradictoriamente, la expansión del terreno de las artes plásticas al de las visuales no parecía incluir hasta ahora al medio fotográfico (3).

Este diálogo recuperado genera espacios híbridos, donde las diferencias entre uno y otro medio pasan a ser irrelevantes o simplemente formularias. Los estudios y las historias del arte recientes ya no colocan a la fotografía en un apartado o capítulo singular, así como una historia de la fotografía reciente no puede negar la participación de los artistas formados en otras disciplinas visuales, sin resultar tendenciosas o incompletas. De igual forma

Imagen: Alicia D'Amico (1966)

(2) Para no abusar de la palabra *deconstrucción*, prefiero utilizar el término *desdefinición*, menos sobredeterminado filosóficamente.

(3) Existen numerosos autores que diferencian entre fotografía y artes visuales. Véase, por ejemplo, Eric Hobsbaum. *A la Zaga. Decadencia y Fracaso de las Vanguardias*. Barcelona: Crítica, 1999.

así como los museos y las galerías de arte ya no hacen diferencias entre las producciones fotográficas de artistas formados en los ámbitos de la fotografía o de las artes plásticas, lo mismo sucede en los espacios tradicionalmente destinados a los fotógrafos, como las Fotogalerías, o en eventos tan específicos como el Festival de la Luz.

A la creciente interrelación entre estas áreas otrora separadas, se suma una serie de factores propios de cada entorno que favorecieron quizás la integración.

En el terreno de la fotografía, algunos autores parecen tratar el medio con menos solemnidad que sus antecesores. Esto se evidencia en acciones como el rayado de los negativos (Julie Weiss), la manipulación cromática (Marcos López) o gráfica (Gabriel Valansi) de las imágenes, el recurso a la puesta en escena (López), la orientación hacia formas no ortodoxas de utilización del material fotográfico o de realización de las tomas (Esteban Pastorino). Otros parecen relativizar la supremacía del referente para construir miradas introspectivas (Juan Travník), a veces recurriendo a técnicas o procedimientos que apuntan a un extrañamiento del objeto de la toma (Ignacio Iasparra), e incluso, hasta su negación (Paula Grandio).

Tal vez sea apresurado postular algunas hipótesis, pero quizás no sean desdenables los impactos que tuvieron en la actividad fotográfica la creciente presencia de la fotografía publicitaria (que muchos de los autores mencionados practican o practicaron), y más generalmente, las constantes manipulaciones de las imágenes propiciadas por los medios gráficos y la tecnología digital (que está en la base de gran parte de las teorías sobre el simulacro, que fueron igualmente populares en los ochenta).

La producción publicitaria propicia la creación de un mundo cosmético, donde el objeto retratado cede al impacto de los efectos y las manipulaciones posteriores al instante de la toma. Su artificialidad contrasta con la búsqueda de la autenticidad y la exaltación del objeto retratado, propio de la fotografía objetual enraizada en la tradición fotográfica. En la imagen publicitaria, no interesa el objeto, sino el símbolo que se desprende de él, producto, en gran medida, del maquillaje técnico que lo recubre. Esta artificialidad se separa igualmente de la autenticidad y el sustrato narrativo que persiguen el fotoperiodismo y el ensayo fotográfico: a veces, mediante una autoreferencialidad que niega toda posibilidad narrativa; otras, a través de la construcción de un discurso fuertemente sobreimpuesto que no oculta distorsiones ni manipulación (como el que se desliza en la obra reciente, tanto publicitaria como artística, de Marcos López).

Del lado de los artistas plásticos, la fotografía introduce un renovado interés por la representación, tras un período en que el conceptualismo había desplazado la producción artística hacia la investigación lingüística y discursiva. El neoconceptualismo de los ochenta recupera la importancia de la imagen, reorientando el interés discursivo hacia el ámbito de los medios de comunicación masiva, donde aparece con gran protagonismo la imagen fotográfica. La obra de Dino Bruzzone explora esta vertiente, principalmente en sus reconstrucciones de imágenes periodísticas.

Este procedimiento introduce una de las claves preferidas por los artistas que se acercan al medio fotográfico desde las artes plásticas, por lo menos claramente en los noventa. En éstos, la fotografía adquiere frecuentemente un sentido utilitario. Lo que define su acercamiento al medio es un *saber-usar*. Así es como Leonel Luna construye sus particulares versiones de la iconografía histórica argentina, o Martín Bonadeo traspone un paisaje al ámbito expositivo; así es como Gabriela Fernández elabora reflejos imposibles o Marcela Mouján produce retratos fotográficos o estampas de la naturaleza no menos irreales. En este mismo sentido se pueden pensar ciertas recuperaciones de procedimientos formales fotográficos históricos, como el fotograma en la obra de Andrea Oстера o la heliografía en la obra de Graciela Sacco.

De algunos artistas parece casi impropio decir que hacen fotografías. Su producción se describe mejor con el nombre de *práctica fotográfica*. Un ejemplo evidente es la serie sobre la conquista del desierto de RES, o las múltiples series objetuales de Raúl Flores. En estos conjuntos se plasma una



tendencia común al arte de los noventa, que aparece con dificultad en los artistas argentinos durante ese período pero que parece incrementarse hacia los inicios de la década siguiente: la recuperación del sentido *procesual* de la práctica artística, que los artistas habían descubierto en las décadas del sesenta y setenta, en gran medida, de la mano de la fotografía.

Treinta años después la alianza se renueva, quizás de manera más duradera. Los beneficios no son menores. Tras un siglo de definiciones precarias y relaciones ambiguas, las artes visuales parecen volver a congregarse, pero esta vez, revisando pactos y derribando fronteras ■

Imagen: Graciela Sacco (1996)