Junio 2008

Museo Caraffa
Córdoba - Argentina
ISSN 1669-631X

n°10

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES CARAFFA

Av. Poeta Lugones 411,
Córdoba, Argentina.

formas y miradas
plaquetas del museo

Julia Oliva Cúneo
Antonio Oviedo
Mariana Robles
Carolina Romano
Mariano Serrichio

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA | Córdoba Entre todos | Secretaría de Cultura

formas y miradas
plaquetas del museo

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES CARAFFA

Espacios fotográficos de la imagen

Espacios fotográficos de la imagen

formas y miradas
plaquetas del museo

Junio 2008
Museo Caraffa - Córdoba - Argentina

formas y miradas
plaquetas del museo

Espacios fotográficos de la imagen

n° 10 ■ **Junio 2008** ■ Museo Caraffa ■ Córdoba

Staff

Idea y dirección:
Lic. Antonio Oviedo

Realización:
Programa de Investigación:
Lic. Julia Oliva Cúneo
Prof. Mariana Robles
Mariano Serrichio
investigacion.museocaraffa@gmail.com

Diseño Gráfico: Lic. Erica Naito
Corrección: Lic. Carla Barbero

Autoridades:

Cr. Juan Schiaretti
Gobernador

Sr. Héctor Oscar Campana
Vice-gobernador

Arq. José Jaime García Vieyra
Secretario de Cultura

Prof. Cheté Cavagliatto
Subsecretaria de Cultura

Autoridades del museo

Lic. Daniel Capardi
Dirección

Lic. Antonio Oviedo
Sub-Dirección

Portada:
Sara Facio. **Los muchachos peronistas**
de la serie **Funerales del Presidente Perón**, 1974.
Fotografía blanco y negro. 28 x 39 cm.

Indice

Nota Preliminar *p.4*

La dictadura del rastro
Por María Julia Oliva Cúneo *p.5*

Sara Facio
Por Antonio Oviedo *p.9*

La delimitación del cuerpo en la imagen fotográfica
Por Mariana Robles *p.13*

La imagen fotográfica entre morfología e historia
Por Carolina Romano *p.17*

Entrevista a Hugo Aveta *p.21*

Reseñas y comentarios *p.26*

Nota Preliminar

A través de estas nuevas aproximaciones a "lo fotográfico", según el concepto acuñado por Rosalind Krauss, se retoman las incluidas oportunamente en la Plaqueta Nº 6 (setiembre/2006), cuyas páginas presentaban un conjunto heterogéneo de enfoques que el vasto campo de la fotografía es susceptible de alimentar sin por ello disminuir un ápice su dinámica de logros innovadores. Bajo ese signo se cobijan los textos reunidos ahora bajo el título de **Espacios Fotográficos de la Imagen-Sara Facio**.

Con La dictadura del rastro, María Julia Oliva Cúneo traza una incursión sobre las formas convencionales de la mirada surgidas de una suerte de "modo fotográfico" de concebir la realidad. La fotografía, paradójicamente, funcionaría como un espacio desde el cual es factible resistir la mencionada estandardización toda vez que su facultad práctica y política se orienta a reconstruir y problematizar las historias locales. A partir de la experiencia de Sara Facio, Antonio Oviedo propone una serie de reflexiones en virtud de las cuales la fotografía, sostenida por una rigurosa práctica, no se aparta de una realidad colmada de ominosas acechanzas.

Carolina Romano, por su parte, discute las miradas establecidas y fetichizantes que entienden la fotografía sea como un "experimento autónomo" y disociado de la realidad, sea a la manera de un "documento heterónomo" capaz sólo de ilustrarla. En su trabajo La imagen fotográfica entre morfología e historia apunta, en cambio, hacia una interpretación empeñada en recuperar las pugnas y conflictos inherentes al contexto en el cual una fotografía se origina, sin dejar de lado, por consiguiente, su estatuto de documento según una doble dimensión que opera cuando interpela nuestra actividad heurística.

Al indagar la imposibilidad de atrapar el cuerpo dentro de un límite definido, Mariana Robles encamina su análisis a la consideración de la sombra como un rasgo propio de la imagen y del cuerpo; su lectura, en consecuencia, busca dar cuenta de la imagen fotográfica al margen de la representación. Finalmente, las complejas fronteras entre arte y documento y entre memoria y política constituyen temáticas que las respuestas de Hugo Aveta procuran dilucidar en el devenir de la entrevista que cierra este periplo.

Lic. Antonio Oviedo

La dictadura del rastro

Por Ma. Julia Oliva Cúneo

Punto de vista desde la ventana de Gras. La primera fotografía creada por Nicéphore Niépce en 1826.

I.

Hay que temer a la transcripción de todas las cosas en términos estéticos y signos museográficos. Esa es la cultura, nuestra cultura dominante, la inmensa empresa de reproducción museográfica de la realidad, la inmensa empresa de inventario estético, de resimulación y de reproducción estética de todas las formas que nos rodean. Esta es la amenaza más grave. Es el grado Xerox de la cultura.

Jean Baudrillard, 1997

En los acercamientos teóricos a la fotografía existe un recurrente esfuerzo por enmarcarla dentro de los límites de una definición que funcione a la vez como asignación de un estatuto determinado.

Aquello que Barthes señala como su propia necesidad de satisfacer, respecto de la fotografía, un "deseo ontológico"[1]. Necesidad de alcanzar, en definitiva, una delimitación que ponga en evidencia la característica en la que radica aquello que la distingue del resto de las imágenes posibles.

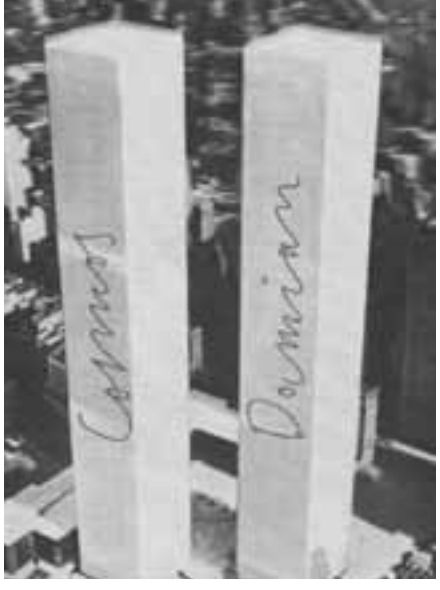
¿Cuál es la esencia de lo fotográfico? Y más aún ¿cómo explicar la esencia que lo artístico y lo fotográfico tienen en común?.

Acaso su contingencia absoluta, su dependencia eterna de un referente concreto para existir, consigan desalentar toda empresa, improductiva e innecesaria, empeñada en el descubrimiento de alguna esencia o espíritu de lo fotográfico que legitime su derecho, y su reclamo, a participar del mundo del arte.

Tanto más cuando las barreras delimitantes de lo artístico ya han sido suficientemente desdibujadas como para exigir a sus elementos constituyentes las resoluciones disciplinares que él mismo no posee.

Más esclarecedora que aquella búsqueda puede resultar una suerte de reflexión inversa, presentada ya por Benjamin, que consiste en pensar, no sobre las características y limitaciones de la fotografía en relación con el arte y la cultura, sino en las consecuencias que se desprenden de la asunción de un "modelo fotográfico" como base de la concepción, no sólo del arte, sino de toda la realidad.

En el conocido pensamiento benja-



Joseph Beuys. **Cosmos y Damián**, 1974
Tarjeta postal

miniano sobre la fotografía, lo que ésta genera con sus infinitas posibilidades de reproducción, es la anulación de la experiencia aurática de la autenticidad, generada por la aparición irrepetible de una confluencia espacio-temporal, es decir, una lejanía segun Benjamin. Por el contrario, la fotografía instaura en el mundo de la percepción la dictadura del rastro, el imperio de la fugacidad.

La imagen devenida en rastro y velocidad pierde aquella capacidad que tenía la obra de arte aurática de devolvernos la mirada. En reciprocidad nosotros perdemos también la capacidad de mirar a través de ella. La omnipresencia de la imagen en las sociedades determina un proceso de estandarización de nuestra forma de mirar, junto a la del conjunto de nuestras experiencias de lo cotidiano.

De los diagnósticos provenientes de ámbitos diferentes acerca de tal situación, subyace como elemento común la advertencia de una creciente modelización y homogeneización de nuestra manera de percibir, interactuar y construir el mundo, en un proceso generalizado de cosificación de las dimensiones humanas, determinado por las reglas que rigen el espectáculo.

La sociedad del espectáculo, de la pérdida de unidad del mundo en manos de una experiencia colectiva calibrada, suma de fragmentaciones alienadas y sumidas en la permanente reedición de su propia representación. Un mundo que Debord constatara ya en la década del 60, y que desarrolla y profundiza su progresivo reemplazo por imágenes alcanzando una hipervisibilidad, que importa la aniquilación de la capacidad discursiva de la imagen en manos de su propia superprofusión. Vacía de ilusión y de seducción, nos deja bombardeados e indiferentes.

La era de la imagen, la consolidación de la esencia publicitaria del mundo, concurre a la "exterminación del mundo por su doble"[2] en un espectáculo al que asistimos, según Baudrillard, como víctimas fascinadas.

II.

El carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo se deriva del simple hecho de que sus medios son a la vez sus fines. Es el sol que no se pone nunca sobre el imperio de la pasividad moderna. Recubre toda la superficie del mundo y se baña indefinidamente en su propia gloria.
Guy Debord, 1967

Es interesante en este punto retomar las notas barthesianas sobre la fotografía en las que el autor insiste en una búsqueda ontológica sólo para mostrar la imposibilidad de ser ésta satisfecha, ya que su dependencia del referente, que siempre es algo que existe en la realidad contingente del mundo, ubica a la fotografía dentro del desorden inclasifi-

Derrota de Malvinas, 1982.

Manifestación de apoyo popular al Golpe de Estado de Lonardi, "La Revolución Libertadora", en Plaza de mayo el 23 de septiembre de 1955.

cable de lo objetual.

De las tres dimensiones que propone como constituyentes de la práctica fotográfica *(Operator, Spectrum, Spectator)* el *Spectrum*, es decir, lo fotografiado, el referente, se define como un pequeño simulacro, un espectro y se relaciona en sus raíces etimológicas y conceptuales con el espectáculo.

La fotografía lo transforma todo en objeto del espectáculo, incluso al sujeto; produce el "advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad"[3].

Sujeto como objeto de representación susceptible de ser consumido mediante una experiencia estética, que en ese devenir objeto sufre una "micro-experiencia" de la muerte como un paréntesis fenomenológico, una suspensión momentánea de la vida.

III.

Nuestra época hizo de la memoria una palabra trivial, confundida con dispositivos técnicos en los que el mundo parece existir transformado en indiferentes impulsos electrónicos.

Héctor Schmucler, 1995

Aquella tiranía del referente implica, como contrapartida a una fluyente homogeneización cultural universal, la posibilidad de encontrar en la fotografía el espacio en el cual las historias locales pueden ser pensadas y reconstruidas, contrastadas y constatadas.

Su carácter indicial que interpela a la interpretación en términos de verdad, no sucumbe ante las posibilidades siempre renovadas por las tecnologías de anteponer irreversiblemente el simulacro.

La fotografía, su referente a través de ella, se instalan en el presente como una demanda irrefutable de la memoria de lo que fue, de ser reconocido y recordado en una operación de resucitación, de re-humanización de lo que en la imagen como simulacro aparece en suspensión inanimada. Documento de la realidad y la identidad a través de una imagen que representa, no ya al mundo, sino al tiempo.

Shirin Neshat. **Rebellious Silence**, 1994

Otra vez en términos barthesianos, hay en la foto, en algunas de ellas, algo que me adviene, como una flecha que me punza[4]. Pero no en toda fotografía existe esa flecha que se lanza hacia mi, ¿será entonces mi conciencia quien atraviesa la imagen en alguno de sus puntos?, ¿será que la fotografía, al invitarme a una aventura en su adveniencia, reclama un acto de elección de mi voluntad?.

Elección fundamental por ser precisamente fundante de una manera de asumir el mundo.

A diferencia de la aventura a que nos invita toda imagen que nos adviene, la fotografía nos increpa en los términos de la verdad misma, de igual modo que la memoria nos interpela a asumir la historia como algo que al constituirnos nos atraviesa.

En los intentos globalizadores de estandarización de la vida, ser atravesados

Marcha por la memoria de los desaparecidos en la última dictadura militar. 24 de marzo de 2007.

por la historia, ser concientes de la flecha y además elegirla, importa la posibilidad de transformarla en una herramienta disparada hacia la construcción del futuro, desde una trinchera que se resiste al transcurrir acrítico que deviene de las distintas formas del olvido instauradas en la sociedad.

Las formas del monumento objetivante instalado en una mera presencia vacía de reflexión, las etiquetas con que los hechos se rememoran aislados de consideraciones sobre las condiciones que los hicieron posibles.

La no-existencia que pretende el olvido colisiona con la evidencia de que aquello que en la fotografía aparece como espectro existió allí, como realidad, en el momento en que la máquina lo captura. Claro que se puede no ver a través de la imagen, no resucitarla ni humanizarla, ni reconstruir políticamente[5] su sentido. Se puede en el mundo actual, con mucha más facilidad que no hacerlo, sólo fluir, transcurrir como espectros de una realidad espectacular.

Y se puede también elegir la incómoda responsabilidad de la memoria y el futuro "sin garantía previa de inmunidad ni impunidad"[6].

Bibliografía

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Ed. Paidos, Bs. As. 2006
- BAUDRILLARD, Jean. *La ilusión y la desilusión estéticas*. Ed. Monte Avila, Venezuela. 1998
- BENJAMIN, Walter. *Discursos Interrumpidos I*, Ed. Taurus, Bs. As, 1989.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Ed. La marca, Bs. As. 1995
- SCHMUCLER, Héctor. *Formas del olvido*. Rev. Confines, abril 1995, año 1, nº 1, Bs. As.

Notas:

1 BARTHES, Roland. p.27
2 BAUDRILLARD, Jean. p.27
3 BARTHES, Roland. p.40
4 Ibid. p.49
5 En el artículo *Formas del olvido*, Héctor Schmucler asegura que "La política se funda sobre acuerdos más o menos amplios sobre qué olvidar". Estos acuerdos determinaron en la Argentina de post dictadura una política esforzada por instaurar dos olvidos: el de los desaparecidos y el de la derrota en la Guerra de Malvinas.
6 SCHMUCLER, Héctor. p. 51/53.

Sara Facio

Por Antonio Oviedo

Poco menos de medio siglo, 45 años, abarca el ciclo artístico que Sara Facio (1932) propuso para desplegar una actividad que la ha ubicado en un lugar descollante dentro de la historia de la fotografía argentina. Tal es el extenso período, 1960-2005, de la actual muestra presentada por estos días en el Museo Caraffa. A través de sus expresiones surgen no pocas líneas susceptibles de una reflexión acerca de la producción fotográfica de su autora, mejor dicho, de la producción de un arte fotográfico -si le concedemos a esta expresión sus más plenos alcances- a todas luces singular. La curaduría que llevó a cabo María Teresa Constantín, empleando criterios que justifican todos los elogios, viene, por otra parte, a corroborar la idea de selección subyacente a la denominación de **Antológica**, título al cual sin la menor duda cualquier análisis no podría soslayar. En particular debido a que el conjunto de obras escogidas hablan, asimismo, de una vocación en la cual las etapas de la carrera de Facio se actualizan, por así decirlo, con el balance que todas ellas parecen reclamar.

A lo largo de la experiencia fotográfica desarrollada por Sara Facio se renueva a menudo el estrecho paralelismo entre el registro del blanco y negro utilizado de modo recurrente (las fotos coloreadas son una excepción que en todo caso robustecen la opción mencionada) y ese tópico del "instante decisivo" ("tomar la vida por sorpresa, abalanzándose sobre ella") que Cartier-Bresson supo, en su momento, intuir, postular y reivindicar. Reivindicación que Facio, a su vez, comparte sin rodeos: "Siempre creí que una de las grandezas de la fotografía era la instantánea, la pesca, un gesto, una mirada, una luz…".

Jorge Luis Borges de rodillas ante los libros - de la serie Escritores de América Latina, 1968
Fotografía blanco y negro. 34 x 21 cm.

Declaración, entonces, de principios que, aceptando la redundancia, irrumpe al comienzo mismo de su formación en el campo de la fotografía. Cuando se recorre su vasta producción, con sus desniveles que se vuelven verdaderos logros (pues insinúan los tanteos indispensables de una poética que necesita nutrirse de indecisiones), el arte faciano de la imagen fotográfica va imponiendo de modo paulatino sus hallazgos.

Sin hacer descansar por completo su biografía artística en las linealidades cronológicas, resulta innegable que la década del '60, incluso los últimos años de la precedente, constituyeron un lapso de adquisiciones fundamentales para su práctica. Ya que son años en los cuales se cimenta un estilo que empieza a asimilar sus recursos más genuinos, y respecto del cual no se tar-

dará en descubrir sus facetas, sus tics, sus invenciones y rupturas, en fin, ese hilo de Ariadna –como lo llamaba Proust- que lo convierte en inconfundible.

Para examinarlo de cerca nada más indicado que recorrer los diversos géneros hacia los cuales la fotógrafa orientó sus preferencias. Paisajes, vicisitudes urbanas, retratos, si se quisiera nombrar a algunos de los que fue capturando en diversas oportunidades con su cámara. De todos ellos, el que con mayor asiduidad convocó su interés fue el del retrato; los demás, si bien preservan cabalmente las características inherentes a sus modalidades específicas, no excluyeron, sin embargo, la presencia a veces lateral, azarosa, desplazada, de rostros anónimos que no renuncian a obtener una atención tan casual como ineludible. Son figuras despojadas de identidad las que aparecen, por ejem-

En la villa - de la serie
Funerales del Presidente Perón
Fotografía en blanco y negro.
22 x 28 cm.

plo, en la serie **Buenos Aires Buenos Aires** o **Humanario**. Recortadas contra la vidriera de un café de la calle Lavalle, asomándose desde el fondo de un conventillo de la Boca, sentadas con humildes atuendos en el banco de un hospital psiquiátrico, remedando, en otro manicomio, la forma de una lupa mediante una cáscara de limón, las fisonomías esquivan, como ya se lo dijo antes, una identidad precisa. A diferencia de lo que ocurre con determinados personajes que sí han trascendido a la esfera pública en virtud de sus roles (escritores, músicos, científicos, médicos, deportistas, etc.), todos ellos, claramente inscriptos en los protocolos de una retratística, tienden por tal motivo a reafirmar esa procedencia. Lo cual no quita el hecho de que la fotógrafa haya sabido sortear el escollo de los estereotipos, el recurso empalagoso de las poses es uno de ellos, y, sin expulsar a sus retratados de ese nexo de la mirada con la cámara que ésta suele solicitar, pudo en cambio captar particularidades, matices que exceden una seudo naturalidad hueca.

Así, el retrato de Cortázar con el cigarrillo apagado entre los labios adquiere relevancia debido a que nunca se sabrá con exactitud si ese detalle fue intencional o espontáneo; la fotografía contribuye, por lo tanto, a acentuar esa posibilidad latente. El de Borges, arrodillado al lado de los estantes más bajos de una biblioteca, enuncia de manera rotunda una relación tenaz con la lectura según el cual ésta sigue siendo indisociable del escritor ciego. Bioy Casares, por su lado, observa y no observa a una cámara que no se resiste a ese juego sutil de intercambios dubitativos. Mientras tanto, el de Martha Lynch, con su mirada dirigida hacia lo alto, quizás escucha a alguien, le han formulado una pregunta compleja y la hipótesis que la imagen del rostro preocupado crea consiste en admitir que se apresta a responderla sin vacilaciones. Otras facciones, las de Neruda en Isla Negra, o las de las series **Brujos y Hechiceras** liberan posibilidades de

Marta Lynch - de la serie Escritores de América Latina, 1980
Fotografía blanco y negro. 35 x 46 cm

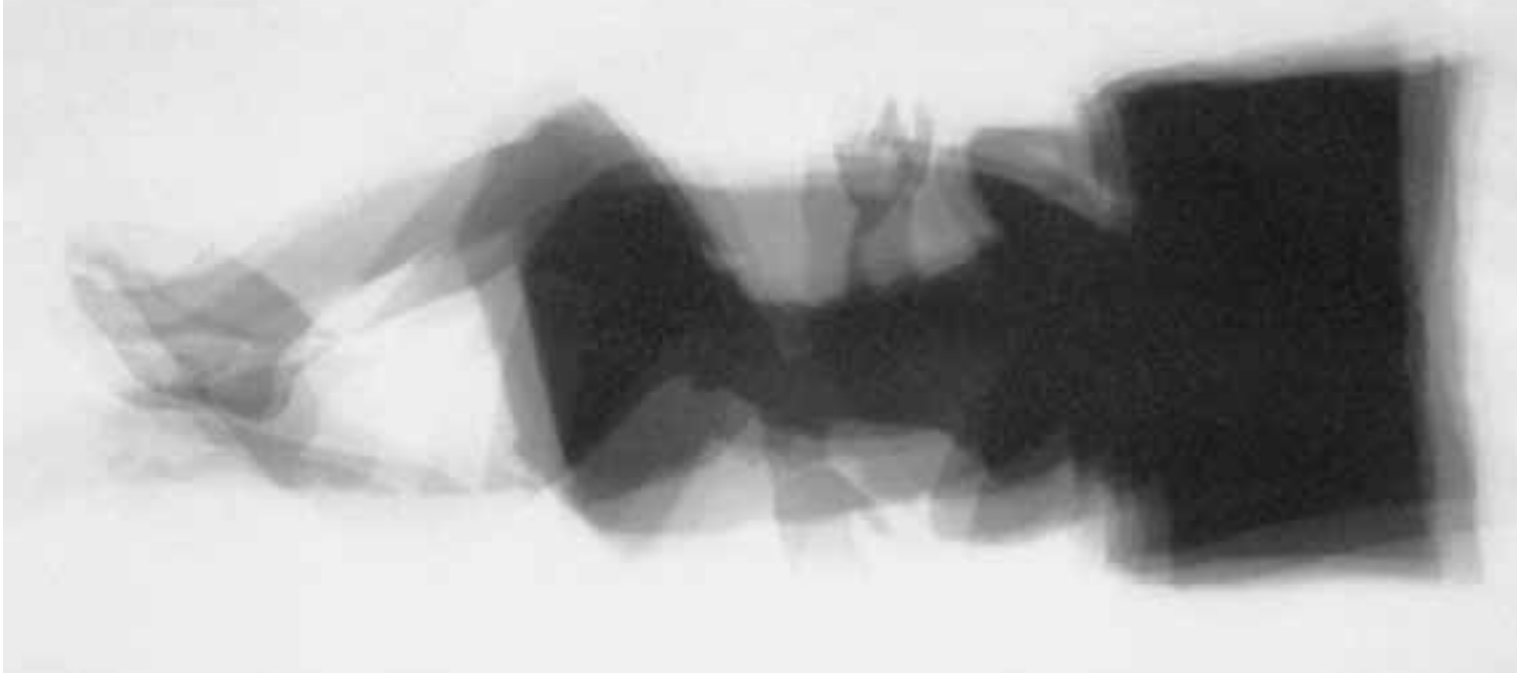
legibilidad similares, en ellas la composición de las imágenes evita excluir zonas que las dejarían insanablemente truncas. El ejemplo de dicha precaución es Goyeneche: ocupa un drástico primer plano que en absoluto relega a un Piazzolla esfumado, éste, por el contrario, realza su apariencia gracias justamente al fuera de foco que lo envuelve y que, extendiéndose en igual medida a su bandoneón, también le otorga al instrumento una participación asociada a la música que su dueño era capaz de interpretar.

Bastó, en 1974, un acontecimiento luctuoso –que conmocionó el imaginario popular- para que la atracción que siempre despertó el retrato en Facio abriera unas resonancias visuales poderosas capaces de traducir, con interrelaciones no siempre unívocas, un contexto histórico de enorme trascedencia.

Trascendencia vinculada raudamente a un vasto conjunto de efectos de la más diversa índole. Como fueron los derivados de la muerte de Perón, que en el mismo día en que se produjo (1º/7/1974) ya comenzaron a ponerse de relieve. Las 14 fotografías que componen la serie **Funerales del presidente Perón** trazan no tanto la crónica (aunque ésta no se halla del todo ausente) como el vaticinio de una tragedia superlativa que no tardará en desencadenarse y ensangrentar la historia política argentina.

El que escucha una radio portátil transmitiendo una y otra vez la misma noticia, el que lee un diario con la palabra "murió" ocupando íntegramente la portada, el rostro lívido de Isabel Perón emergiendo a medias entre los morriones de su escolta: se podrían enumerar muchas otras fotografías de la serie. No obstante, corresponde extrapolar, por así decirlo, dos más donde se observan los retratos de unos seres anodadados por el impacto que ha causado la muerte del líder del peronismo. La que se titula **En la villa** muestra en la puerta de entrada de su humilde casilla de madera a un hombre de pie; el contraste de su rostro adusto con el de Perón sonriente fijado a una bandera argentina y adornado en su parte superior por dos trozos de tela negra lleva esta oposición a una suerte de equilibrio inestable que una y otra vez se activa sin resolverse. Se dirá que aquí Facio –evocando las palabras del poeta Yves Bonnefoy sobre la fotógrafa belga Martine Franck- antepone sin más la crueldad con el propósito de representar la verdad.

La otra –**Los muchachos peronistas**- considerada tal vez con cierta ligereza comprensible si no la mejor, cuanto menos una de las mejores fotos de Sara Facio transcribe, desde su mismo título, la primera linea de la mítica marcha. Tan escueta resulta la aclaración brindada por las tres palabras que los elementos de la imagen pugnan por salir fuera de los límites de la foto. Los rostros de una chica y tres muchachos miran con marcada insistencia hacia la cámara que encuadra y suspende sus gestos; a sus expresiones, aunque difieren, acaso se les podría atribuir una congoja que se evita manifestar del todo pues en ese caso no lograrían contener emociones más intensas. La mano con un anillo posada sobre el hombro de uno de los muchachos proviene de un exterior engañoso y nada complaciente ya que preanuncia infortunio y días aciagos (uno de los muchachos se convertirá a posteriori en un desaparecido). Días aciagos: tanto llegarán a serlo que el futuro sombrío se alcanza a percibir en una luz liviana, como si estuviera espolvoreada apenas sobre la superficie, luz, a su vez, que se demora en depositarse, tan etéreo es su peso que semejante levedad se mezcla con los tonos grises y oscuros emanados de la foto. Aun cuando sea una reiteración, las observaciones anteriores llevan a la pregunta: ¿Qué sale a la luz en una foto? Sugerida por Jean-Luc Nancy en su prólogo a los retratos de Cartier-Bresson, dicha pregunta obtiene su pronta contestación: se trata del enigma de lo visible, algo que la fotografía cobija, que cuesta asir conceptualmente, que asoma con inciertos mensajes reacios a clausurar sus tentativas por hallar explicaciones satisfactorias. La otra respuesta es el estilo forjado por Facio, un cauce siempre ubicuo para observar sus imágenes.



Gerardo Repetto. **Ombretipo.**
(9hs/30min de sueño nocturno sobre plataforma rígida) registro sobre papel heliográfico por proyección directa de sombra. Heliografía: 90 x 190 cm (aprox.) / instalación completa: medidas variables. 2005

La delimitación del cuerpo en la imagen fotográfica

Por Mariana Robles

¿Dónde están las imágenes? ¿Donde está nuestra propia imagen? Pienso en las imágenes recreadas por la luz a través de las sombras, en el reflejo de los espejos o en las fotografías atrapadas en el papel. Sólo en las fotografías está fijo el cuerpo, impreso. Detenido en la arquitectura plana, atrapado lo voluptuoso en un pliegue recortado de papel, en un monitor de computadora, en un backlight difuso, que apunta directamente a los ojos. Por allí las imágenes quieren entrar al cuerpo voluminoso, ingresar por el túnel de la mirada para articularse nuevamente en el espacio. Aunque después de un procedimiento técnico ellas también se vuelven cuerpo, Susan Sontag dice que "una obra de arte es una cosa en el mundo, y no sólo un texto y un comentario sobre el mundo"[1]. De las fotografías también decimos que son algo, que están allí, sabemos dónde buscarlas, indicar sus rasgos materiales, intervenirlas, romperlas, multiplicarlas, ampliarlas y otra serie de acciones que habitualmente podemos realizar con ellas. Este rasgo propio de las imágenes fotográficas de ser cosa atrapada, reflejo de "algo" corporizado y ser, a su vez, nuevamente cuerpo, pro-

duce movimientos en el espacio.

Según Hans Belting, la primera imagen de una persona fue trazada siguiendo el contorno de su sombra: "No obstante, la mímesis solamente adquiere una dimensión ontológica en el momento en el que evoca un cuerpo ausente. De acuerdo con esta leyenda, la primera creación de la humanidad entera era la representación de una sombra"[2].

El fotógrafo cordobés Gerardo Repetto ha realizado desde el año 2005 una serie de foto-*perfomance* donde capta la sombra de los cuerpos. Después de un procedimiento técnico que dura de 6 a 9 horas, la sombra de los cuerpos expuestos a luz -sobre papel fotosensible- quedan marcados. Mientras el cuerpo recostado y dormido se mueve y respira, mientras el performer adopta la quietud, la sombra queda atrapada en una infinitud de pliegues que se generan por la incidencia de un reflector sobre el cuerpo del *perfomer*. El cuerpo que ha salido del trance de la duración, cuando se incorpora al movimiento, descubre que no puede corresponderse a la imagen que ha sido generada por su propio volumen. Sin embargo, está impreso en el papel fotosensible su sombra, la huella de su acción: lo desdibujado es el cuerpo expuesto a la luz. El registro fotográfico consiste en los pliegues de las sombras, un volumen del cuerpo en movimiento, una dimensión intermedia entre la luz y la sombra. Paradójicamente, este procedimiento logra captar algo tan sustancial como el cuerpo con algo tan evanescente como la sombra.

Gerardo Repetto **Estilistas.**
(8hs/35min de pose erguida sobre plataforma de madera)
performance y registro sobre papel heliográfico por proyección directa de sombra / realización en vivo en la sala de exposición.
Heliografía:120 x 300 cm (aprox.) / instalación completa: medidas variables. 2006

Otra serie de fotografías con las que habitualmente nos encontramos, en archivos, fotos-deshechos, que no sirven, fotos desdibujadas, imágenes que indagan entre los límites de la objetualidad de la cosa y de la forma de la imagen, pueden ser ejemplos que muestran la paradoja de la cosa y el cuerpo. De los cuerpos que no pueden ser claramente delimitados. El aspecto, el cuerpo al que llega Repetto, acude a la memoria como apariencia iluminante de la sombra, desnuda crudamente el procedimiento en que un cuerpo se corresponde como cosa, es decir muestra la imposibilidad absoluta de que un cuerpo se vuelva cosa.

Lo dionisíaco es constitutivo de una realidad dudosa. Si no puedo dudar, sospecho. Si la imagen de nosotros mismos está establecida, fija en algún lugar del mundo de las imágenes, entonces ¿no debo dudar?.

El movimiento de la sombra escapándose de la fijación descubre una arquitectura desdibujada que permite arrebatar el tiempo que muere en los cuerpos. Arrebatarlos de la planicie de las cosas. La despreocupada intromisión de las sombras, el azar, la superposición de imágenes en una misma foto, despojan a la persona de su centralidad. Definida y limitada habita ahora el espacio de los cuerpos, y el cuerpo al mismo tiempo ya no como cosa sino como espacio.

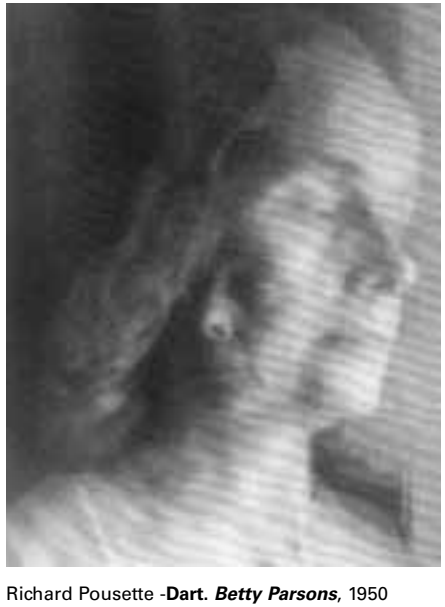
Las imágenes habitadas no son las que se delimitan en el contorno, donde se acaba el perímetro de la fotografía, sino lo que en ella se proyecta hacia el espacio.

Este tipo de fotografías, a veces producto de un error, crean un horizonte superpuesto entre luz y sombras, entre limitado e ilimitado. Las formas son un orden de posibles estadios del mundo circundante donde el cuerpo se mueve y se transforma. Las fotografías, por el camino de lo inexistente, están a la espera de las existencias. En la obra de Repetto, las imágenes son extirpadas de las sombras en un desarrollo explosivo y azaroso: la luz es la condición de la explosión de la imagen en el soporte. Una huella que se vuelve presencia.

En la obra de arte, la contemplación, la exposición, la sorpresa son una experiencia, no es ni una afirmación ni una respuesta a una pregunta. Las imágenes del mundo se vuelven sombras de las cosas, intersticios entre materia y luz de una zona no delimitada por una línea fija. Las imágenes fotográficas pueden corroer los límites de las cosas y proporcionar paisajes discontinuos entre la percepción de lo que hay, de lo que hubo, y de lo que habrá. El ámbito de lo que existe no es un límite material sino el límite inmaterial, la sombra y la luz configurando una sentencia irradiante.

Independientemente de lo repre-

Richard Pousette-Dart. **Martha Ryther**, 1967



Richard Pousette -**Dart. *Betty Parsons***, 1950

sentado, de la referencia a la cosa, la imagen de la fotografía puede aparecer como un desplazamiento de la cosa, extrae de la cosa su rasgo iluminante, su pertenencia al mundo, y en las fotografías que estamos citando, paradójicamente, esa iluminación no es más que sombras. En la primera imagen, según sugiere la leyenda relatada por Belting, está implicada toda la historia de la representación como sombra y como luz, como característica posible de toda futura representación. Dice Belting sobre esto: "el racionalismo griego terminó con esta relación palpable con el cuerpo. Al explicarse el mundo de los sentidos como una apariencia, se despojó a las imágenes de la tarea de la encarnación"[3]. Las fotografías del surrealismo[4], los collages, el fotomontaje, ciertos desfasajes que se distancian de la fotografía publicitaria, procedimientos del error o del azar que apuntan a no provocar nada, son acciones que operan en la interfase entre la sombra y la luz, entre lo dudoso y lo verdadero. Al mismo tiempo que actualizan el origen de la imposibilidad de la delimitación: el cuerpo que se escapa mientras la sombra revela lo imposible de su fijación y la luz, el engaño de lo que se fija.

Pablo Picasso - **Retrato de El Aduanero Rousseau** Paris, 1910.

Bibliografía

-AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. 2005

-BELTING, Hans. *La antropología de la imagen*. Editorial Katz. Buenos Aires. 2007

-BENJAMÍN, Walter. *Sobre la fotografía*. Editorial Pre -Textos. Madrid. 2005

-DIDI - HUBERMAN, George. *Venus Rajada. Desnudez, sueño y crueldad*. Editorial Losada. Madrid. 2005

-KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editor. Madrid. 1996

-SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía,* Buenos Aires, Alfaguara, 2006.

Notas:

1 SONTAG, Susan. p. 48.
2 BELTING, Hans. p. 234.
3 Idem. p. 219.
4 KRAUSS, Rosalind. "Los fundamentos fotográficos del surrealismo" en La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernoS. p. 101-132

La imagen fotográfica entre morfología e historia

Por Carolina Romano

Por la familiaridad que tenemos con el medio, por la saturación a la que nos somete la industria cultural, por "el efecto de realidad"[1] que implican, las fotografías son a menudo objetos de inatención. Como Sontag ha enunciado "hoy día nada es más aceptable que el reciclado fotográfico de la realidad, aceptable como actividad cotidiana y como rama del arte refinado" [2]. Tanto en el museo como fuera de él, nuestra sensibilidad, expuesta a la omnipresencia de las fotografías, iguala los acontecimientos registrados uniformando su significación.

Una mirada superflua sobre el medio fotográfico no podrá mas que calificarlo oscilantemente como "experimento autónomo", que no puede decirnos nada sobre la realidad, o como "documento heterónomo", que sólo ilustra lo que ya sabíamos de antemano. En cualquiera de los dos casos la fotografía ve clausurada su relación con el contexto que le dio origen. En esa clausura se produce un movimiento paradojal a partir del cual la mirada abarca cada vez más aspectos del mundo a través de la fotografía pero lo hace al costo de fragmentar nuestros lazos con él, al producir una visión que niega la interrelación y la continuidad.

Los debates tradicionales sobre el medio han enfatizado, alternativamente, el carácter de registro fiel o de expresión auténtica de la imagen fotográfica. La primer perspectiva ha defendido su función documental poniendo énfasis en su carácter de *index*. Así, la relación de la imagen con su referente procede de una conexión física. En el otro extremo se ha enfatizado su función expresiva calificándola como herramienta privilegiada para materializar la subjetividad del artista, en donde la situación referencial y los efectos analógicos son relegados en virtud del lugar de enunciación de quien realiza la toma. Esta polaridad ha fundamentado respectivamente los ideales de asedio a la realidad o de resignación ante la imposibilidad de abarcarla.

Desde nuestra perspectiva ambas posturas han contribuido a obstaculizar una recepción profunda y vital de la imagen fotográfica. En un caso se ha hipertrofiado la imagen al otorgarle el dudoso privilegio de mostrarlo 'todo', mientras que en el otro se la ha hipotrofiado al despojarla de todo poder de enunciación sobre el contexto en el que fue producida.

Como consecuencia, en una u otra circunstancia, la imagen queda reducida a un fetiche. Fijo e inanimado, su función sólo puede consistir en otorgar al espectador el placer de las certezas. La imagen fetichizada excluye de su seno la relación conflictiva entre lo que está registrado, el que lo ha registrado y los motivos por los cuales alguien ha realizado la toma de ese modo. Es decir, queda eliminado de las fotografías todo lo que hace de ellas un acontecimiento (un proceso, un trabajo, una declaración política dirigidos hacia nosotros).

Yves Klein. **Salto al vacío**, Paris. 1960

Al contrario del fetiche que fija, recorta y detiene lo referido, la fotografía puede concebirse como un punto de contacto posible con lo 'otro' y recuperar en ese fluir la historicidad que la posiciona ante nosotros como un hecho complejo. Desde esta concepción la imagen fotográfica ni es un reflejo de determinada realidad social, ni es un signo que se conforma al margen de la contingencia cultural, sino que testimonia o documenta en la medida en que es interpelada.

Aby Warburg interrogó a la imagen, en general, como una fuente vital de memoria que precisa para ser interpretada de un trabajo esforzado y apasionado de nuestra parte. Para él la imagen es un vehículo privilegiado para acercarnos al "timbre de esas voces inaudibles" de las generaciones que nos anteceden. Las imágenes no son un lugar del cual extraer conclusiones sino que se constituyen "como algo hostil que se mueve hacia el espectador"[3]. Warburg nos propone acercarnos a ellas entendiéndolas como espacios donde es posible rastrear 'huellas' e 'indicios' que nos ayuden a "comprender, iluminar, reconocer las leyes en los mecanismos de la historia de la cultura, incluyendo los instintos irracionales en el ámbito de la investigación histórica"[4].

Las búsquedas de Warburg se constituyeron alternativamente en las imágenes y en los modos en que nos acercamos a ellas reconociendo "...el doble significado del término documento: la obra de arte misma es un documento, cuyas coordenadas históricas deben ser sacadas a la luz por la investigación. De todas formas sus significados varían con los cambios de punto de vista del observador; también como documento la obra de arte queda indeterminada, en el sentido de que nunca puede ser inequívoca y concluyentemente definida"[5].

Las imágenes, en su doble dimensión de documento, nos brindan un espacio privilegiado desde el cual indagar sobre las dos vertientes de la memoria, de tal suerte que sus búsquedas

Mtislav Rostropovich. Caída del Muro de Berlín. 1989

se estructuraron a partir de dos vías de interrogación fundamentales. La primera consiste en averiguar las constantes o analogías expresivas que podían encontrarse en la iconografía de períodos y culturas históricamente distantes. La segunda, se estructura en torno a las particularidades históricas de las imágenes.

Para indagar en las imágenes Warburg nos invita a ampliar y restringir el punto de vista de nuestra mirada tanto como nos sea posible. La amplitud es requerida para atender los aspectos antropológicos de las imágenes y de las respuestas que elaboramos ante ellas. La idea de que el hombre crea para conjurar el miedo le permite a Warburg construir la hipótesis sobre la existencia de un lugar común a partir del cual la humanidad elabora la imagen. Un planteo contemporáneo con puntos de contacto con estas ideas de Warburg es el de Hans Belting que atribuye la creación de las imágenes a la desesperación por atrapar una ausencia. Desde una perspectiva antropológica Belting[6] se refiere a la fotografía remontándose a los tiempos de Plinio que relata la primera referencia sobre la proyección de un cuerpo en un soporte realizada por una "...joven corintia, que durante la despedida conservó a su amado en el contorno de la sombra que su cuerpo arrojaba contra la pared. La pared le sirvió como medio para preservar la huella de un cuerpo que alguna vez estuvo parado frente a esa pared y que dejó ahí una imagen indexal en el sentido de la fotografía"[7]. Ese primer contacto real y visible -el trazo sobre una superficie-, que a su vez lleva implícito aquello que no está es el punto de partida desde el cual Belting va a referirse a la fotografía. Desde su enfoque la imagen, indiferentemente de los medios con los cuales es producida, es un concepto que atraviesa épocas y tecnologías y se anuda en lo más humano: el deseo inútil de conjurar la muerte.

En las antípodas de la deducción de los aspectos generales que conforman la imagen, la mirada también debería realizar el ejercicio contrapuesto. Warburg nos propone restringirla al máximo para indagar sobre los aspectos más singulares de la imagen en su contexto de producción. Desde esta perspectiva trabaja Burke que afirma que "el testimonio acerca del pasado que ofrecen las imágenes es realmente valioso, complementando y corroborando el de los documentos escri-

Aby Warburg con los indios pueblo, 1895.

tos. No cabe duda de que, sobre todo cuando se trata de la historia de los acontecimientos ... [las imágenes]... muestran ciertos aspectos del pasado a los que otro tipo de fuentes no llegan"[8]. Para Burke los fotógrafos nos ofrecen con sus imágenes la posibilidad de desarrollar la tarea minuciosa de reparar en los pequeños detalles y los rasgos particulares de la realidad. Tanto Warburg como Burke en la actualidad han alegado sobre el importante valor documental de las imágenes demostrando cómo la investigación histórica sobre la iconografía pasada nos permite acceder a conocimientos que nos están vedados desde otras fuentes.

Al comienzo de nuestro escrito habíamos afirmado que las fotografías son a menudo objetos de inatención. Recurrimos al pensamiento de Warburg porque sus preguntas hechas en Hamburgo un siglo atrás, tienen para nosotros un interés sumamente actual. Como ha notado Burucúa su método es el antecedente esencial de un nuevo modo de acercamiento a las imágenes, de una "historiografía de la cultura atenta a los grandes cuadros de la sociología y de la antropología, al mismo tiempo que a los microfenómenos y a los detalles que componen la trama de cualquier proceso histórico acotado, revelando mejor, aunque paradójicamente, los hilos que unen lo individual y lo pequeño con los movimientos mayores del devenir humano"[9].

En un espacio abarrotado de imágenes retomar las ideas de Warburg nos permite pararnos frente a las fotografías interrogándolas en sus aspectos más intrascendentes y particulares como en sus rasgos más profundos y generales esperando que ambos caminos nos conduzcan a una comprensión mas compleja y profunda, y no por ello menos comprometida y apasionada, de nuestra cultura.

Bibliografía

BARTHES, Roland,
La cámara lúcida: nota sobre la fotografía, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
BELTING, Hans,
Antropología de la imagen, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
BURKE, Peter,
Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico, Barcelona, Crítica, 2005.
BURUCÚA, José Emilio,
Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
Historia de las imágenes e historia de las ideas. La escuela de Aby Warburg, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
DIDI- HUBERMAN, Georges,
L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, París, Les Editions de Minuit, 2002.
GINZBURG, Carlo,
Mitos, Emblemas, Indicios. Morfología e historia, Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.
MICHAUD, Philippe-Alain,
Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris, Macula, 1998.
SONTAG, Susan,
Sobre la fotografía, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.
WARBURG, Aby,
El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo, Madrid, Alianza Forma, 2005.
El ritual de la serpiente, México D. F., Editorial Sexto Piso, 2004

Notas:

1 Cfr. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*: *nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
2 SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.
3 MICHAUD, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
4 WARBURG, Aby, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Forma, 2005, p. 27.
5 FORSTER, Kurt, "Introducción" en Op. Cit. p. 31
6 Cfr, BELTING, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores, 2007.
7 Op. Cit., p. 31-32.
8 BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005, p. 236.
9 BURUCÚA, José Emilio, *Historia, arte, cultura.* De Aby Warburg a Carlo Ginzburg, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 10.

Entrevista a Hugo Aveta

La obra fotográfica de Hugo Aveta opera sobre el paso del tiempo y los mecanismos sutiles que rigen la memoria. El montaje de las imágenes, como ocurre con los recuerdos superpuestos, delinea ambiguamente un universo de presencias que se entrecruzan. En sus más recientes obras, el devenir, el tiempo y los espacios adquieren un papel protagónico, se cargan de plenos y vacíos que buscan inquietar la mirada del espectador.

¿Podría hablarnos de su formación? ¿Cuáles fueron sus principales influencias y a quiénes considera sus referentes?

Estudié en la facultad de arquitectura y en la de cine y TV de la Universidad de Córdoba, pero mi relación con la fotografía la construí como autodidacta. Influencias tuve muchas, desde niño he estado en contacto con el arte y la imagen, ya que mi madre es artista plástica y mi padre fue arquitecto, además he conocido la obra de numerosos artistas a través de sus publicaciones, y he asistido a algunas bienales de arte, todo ha dejado de una u otra manera su huella.

Los talleres de la Ford en Córdoba

*portada de nota: **La imagen de la imagen (espacios sustraibles)**

Mis referentes son muchos, me interesa la obra de Jeff Wall, Cindy Sherman, Gabriel Orozco, Sophie Calle…

¿Cuáles son las principales ideas de su obra en la actualidad, en relación a qué conceptos trabaja?

Trabajo sobre la idea de memoria, espacio y tiempo; a partir de ella desarrollo mi obra tomando como referente lugares en los que, de una u otra manera, están presentes estos conceptos. No me limito a mostrar una visión particular del mundo sino que intento crear imágenes que disparen visiones, reacciones e

interrogantes, una reflexión que ponga en valor tanto a la representación como al medio. Con la idea del hipertexto, desde los lugares que pongo en escena, busco la esencia de lo que ya dejó de existir como pasado. Y que puede volver a existir desde una nueva visión que la rescate devolviéndola al presente, deconstruida y reconstruida, recreada, desafiando su condena a la definitiva desaparición.

¿Qué tipo de consideración teórica podría realizar con respecto a la noción de documento en su trabajo?

A la documentación en mi obra la asocio con el trabajo que realizan los historiadores en el sentido de escoger los hechos a narrar; mis imágenes, si bien son extraídas de la realidad, sólo después de su reinterpretación comienzan a formar parte de un discurso, de ése que se vuelca en la obra concluida, pero eso no le quita su capacidad de dar testimonio, al hablar de algo que realmente existió.

¿Cuál es el límite o la relación entre documento y arte?

Esta relación entre arte y documento puede ser considerada como un acto político. Justamente la relación entre ambos existe desde el momento en que el artista realiza desde su visión subjetiva la articulación entre la realidad y su representación en la obra. Considero que no existen límites en esto, y que toda intervención más allá de convertirse en acto, es política ya que siempre entra en juego nuestro poder de decisión y desde allí nuestro poder de participación y de opinión.

El MNBA

La idea de documentar, ¿se relaciona o es una consecuencia de la imposibilidad de representar?

Creo que se puede documentar desde el lugar de la representación, es sólo un escalón más a partir de la realidad. De hecho existen en la actualidad artistas que trabajan sobre esto, por ejem-

Hotel Inmigrantes.

plo en este momento recuerdo el trabajo de Martín Weber, sus fotografías de personas en diferentes situaciones con pizarras en sus manos donde aparecen escritos sus deseos, en esas fotos no se representa una ficción, hay una realidad que se impone en ellas.

¿Podría recrear un panorama de la fotografía contemporánea argentina?

En los últimos años la fotografía en Argentina nos ha mostrado los más variados matices, y muchos han contribuido al desarrollo de prácticas que sobrepasan la idea tradicional de fotografía. Hoy encontramos un panorama muy alentador, muy rico y diverso, desde la exploración de sus posibilidades experimentales y analíticas hasta la producción de obras conceptuales.

¿Qué lugar ocupa la fotografía en el panorama del arte contemporáneo, en la actualidad?

La fotografía se suma al terreno del arte contemporáneo como una disciplina más desde el momento que se toma conciencia del medio y se lo encara reflexivamente desde un lenguaje particular que le imprime características propias, dejando atrás la idea del fotógrafo como un simple operador.

¿Qué impacto tiene la producción fotográfica en la imagen del mundo contemporáneo?

Hoy los parámetros de verosimilitud de la imagen han cambiado, podemos mirar, analizar una imagen y preguntarnos sobre su origen: ¿es real? ¿es ficcional? Los artistas contemporáneos experimentan dentro del campo de lo visible, interpelan a los espectadores, dan a ver, y ellos ya tienen una mirada prevenida sobre esta posibilidad de representación.

¿Qué relación podría hacer entre la fotografía, la memoria y la política?

La misma relación que puedo hacer de estos conceptos con la literatura, la plástica, la música. Creo que la creación artística no puede sustraerse al inconsciente de quien la realiza y justamente en eso reside la imposibilidad de que

estos tres conceptos puedan disociarse. Están estrechamente unidos desde la integridad emocional y racional que conforma nuestra naturaleza humana, nuestra condición de hombres sociales y en consecuencia, políticos.

Calle 30 n°1134. El 24 de noviembre de 1976, esa casa fue destruída por fuerzas militares y policiales, murieron cinco personas y fue secuestrada la beba de tres meses de edad, Clara Anahí Mariani.

Hugo Aveta participó de la "II Bienal de Arte del MerCoSur" y de muestras colectivas en el MNBA, CC Recoleta, Alianza Francesa, MARC, MAMBA y Museo Sívori de Buenos Aires, en el Museo Castagnino y el MACRO de Rosario, en la Galería Martorelli-Gasser y en el Museo Caraffa de Córdoba.

Su obra también se ha expuesto en Bélgica, Brasil, Ecuador, Colombia, Venezuela y Guatemala.

En el año 2001 realizó **Teatro Aveta** con la beca del Fondo Nacional de las Artes y en el año 2002 recibió el premio de honor del Salón Nacional de Artes Visuales de la Republica Argentina. En el 2006, obtuvo el primer premio nacional OSDE con la obra **Morfología de un vacío**. En noviembre del 2007 recibió el primer premio "Petrobras Buenos Aires Photo" por su trabajo **Historias clínicas**.

La colección de los museos MNBA y MAMBA de Buenos Aires, MACRO y Castagnino de Rosario, Museo Caraffa de Córdoba y MOLAS de EEUU poseen obra de su autoría.

Reseñas y comentarios

Estética relacional

por Nicolás Bourriaud
Ed. Adriana Hidalgo Bs. As. 2006 143 págs.

Como ocurre a la mayoría de los teóricos del arte al momento de articular un discurso acerca del arte contemporáneo, Bourriaud advierte que la pluralidad de manifestaciones hacen imposible la antigua lógica de las construcciones teóricas articuladas en torno a la noción de estilo. Sin embargo, esta imposibilidad no debería determinar la ausencia de un discurso teórico, cuya inexistencia es base de muchos malentendidos.

El arte de los años '90 en sus disímiles apariciones, comparte algunas características que no tienen que ver con búsquedas formales sino con una intención de proponerse como intersticio, como un momento de ruptura con lo socialmente establecido para promover nuevos sentidos de la existencia a través de las relaciones comunicativas entre los hombres.

Artistas como Rirkrit Tiravanija, Sophie Calle, On Kawara, Ángela Bulloch, Georgina Starr, Ben Kimont, Philippe Parreno, Douglas Gordon, Angus Faihurst, Noritoshi Hirakawa y Félix Gonzales-Torres, entre muchos otros, proponen de diferentes maneras el espacio de lo artístico como una instancia privilegiada del intercambio social, el arte como promotor de relaciones humanas no estandarizadas, no globalizadas.

No se trata de una estética de la obra de arte, sino de las relaciones que lo artístico promueve dentro del ámbito de los vínculos humanos, el análisis de un arte que se constituye como un estado de encuentro, como resultado de una cita. Lo que plantean los artistas hoy, en clave pluriforme, tiene como común denominador el horizonte teórico y práctico de las relaciones humanas; una preocupación por las instancias interactivas y relacionales que permiten recrear espacios alternativos de sociabilidad.

Una estética de lo relacional asume la noción de arte como proceso y no como producto, como una invitación a la participación y a la interrelación y no como un mundo de objetos destinados a la contemplación. Esto lo convierte en un arte con funciones históricas particulares, enseña a habitar el mundo sin una visión unitaria y global, sino fragmentaria, modeladora de universos posibles dentro

de los espacios concretos de lo real, tal como propusiera Guattari.

Contrariamente a las opiniones mayoritarias sobre la apoliticidad o neutralidad ideológica del arte contemporáneo, Bourriaud entiende las nuevas manifestaciones como portadoras de un proyecto político particular, no universal como proponía el arte moderno, sino local, no ya teleológico y dogmático, sino preocupado por el presente de los intercambios, por la generación colectiva de sentidos en un aquí y ahora para la salvaguarda de los espacios de la comunicación, los más afectados por la cosificación general. Un arte contemporáneo que lucha contra la uniformidad de los comportamientos en una actividad de invención permanente de lo cotidiano.

La demanda de participación del espectador en el proceso de construcción del hecho artístico transforma al arte en momento y situación comunicativa generada a partir de la experiencia intersubjetiva del estar juntos, en una esfera que como intersticio nos devuelve al espacio de la relaciones vividas directamente en medio del mundo circundante donde toda experiencia está mediatizada por su representación espectacular. La exposición es así un dominio de intercambios que debe crear espacios libres para problematizar las experiencias cotidianas, "cada obra es una propuesta para habitar un mundo en común".

Nicolás Bourriaud es escritor, curador y crítico de arte, dirigió junto a Jerôme Sans el Palais de Tokyo en París entre 2002 y 2005, fue curador del pabellón francés de la Bienal de Venecia en el año 1990 y Director artístico de la Bienal de Lyon en el 2005. Escribió novelas y ensayos sobre arte, el más destacado fue Postproducción, publicado en español por Adriana Hidalgo editora, en 2004 y 2006.

M. J. O. C

Sophie Calle. **I've been reading.**

Antropología de la Imagen

por Hans Belting
Editorial Katz. Buenos Aires, 2007. 321, págs

La antropología estudia el choque, pero también la resistencia entre diferentes mundos de imágenes, aquellas que acompañaron a los pueblos en la transformación de su propia representación y que en algunos casos los redujo a vencidos. La colonización está atravesada por el mundo de las representaciones que se imponen como imagen de mundo; la religión, la cultura y la técnica son procedimientos que posibilitan la generación de imágenes, no sólo como apariencia sino como corporalidad en el entramado social. Dice Belting que "los jesuitas se propusieron colonizar el mundo de las representaciones de los indios incluso en el ámbito de las visiones, es decir, no sólo colocarles las imágenes frente a los ojos, sino inculcárselas corporalmente, de modo que se apoderaran de su imaginación y de sus sueños".

El intento del autor por decodificar el desarrollo de la historia de la imagen en relación a los cambios producidos en la mirada del hombre, ponen a disposición del lector una serie de investigaciones que profundizan la incidencia de los dispositivos técnicos en las transformaciones de la imagen de mundo. La fotografía y el cine son elementos primordiales; los mecanismos técnicos sobreviven en los cuerpos, asimilados y vivenciados como representaciones. Nunca antes de la fotografía analógica se había producido un nivel de correspondencia tal entre el mundo y sus imágenes, una expansión de la naturaleza que ya no permite detectar el limite entre las imágenes y el mundo.

El mundo no tiene imágenes de sí mismo si no a través de las representaciones que se ejercen sobre el cuerpo. El cuerpo también ha incorporado técnicas "cuyo propósito era capturar un rastro de una manera distinta de las imágenes convencionales", un proceso técnico que nos permite ampliar y expandir los limites de la imaginación.

La imagen del cuerpo como representación del ser humano es una representación en crisis; en la mayoría de las discusiones contemporáneas la noción de cuerpo se considera anacrónica. Las formas que constituyeron esta noción están relacionadas con los juegos propiciados por la determinación de roles sociales. La simultanea encarnación de estos roles, es lo que genera el sentido de la imagen en el que se despliega la representación corporal: "la llevamos a cabo incluso en nuestro propio cuerpo, al que presentamos como imagen". La representación más cercana al cuerpo está dada por la cultura y no por la naturaleza; esto es, en parte, lo que ha desatado la crisis en la representación del cuerpo.

Esta mutua relación entre imagen y cuerpo encuentra en el libro de Belting un espacio crítico de las representaciones más arraigadas de nuestra cultura.

M. R.

Situación

El Mayo Francés en la Fotogalería

Fotogalería Ciencias Económicas
22 de mayo al 17 de junio de 2008

Mayo Francés. 1968

El jueves 22 de mayo se produjo en la Fotogalería de Ciencias Económicas un evento sobre el Mayo francés, al cumplirse cuarenta años de las manifestaciones callejeras y huelgas que se desataron en París en el año 68. El evento fue una realización conjunta entre el equipo de trabajo de la Fotogalería y la cátedra de Historia de la Cultura de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Y fue planteado como una "situación", en alusión a los situacionistas, una de las corrientes intelectuales que más poderosamente influyeron en el Mayo francés, pero también por tratarse de una actividad que buscaba la participación del público a fin de crear una producción colectiva.

Al comienzo de la jornada, un grupo de artistas imprimió con técnicas serigráficas en el material que le proveía el público alguna de las consignas del mayo francés en rojo y negro. Algunas de estas obras fueron expuestas en la sala, donde había una muestra de fotos de Adalberto Ipohorski, un argentino que estaba viviendo en París con una beca en aquellos años y que hizo un registro de lo que ocurría en las calles. Un registro de los autos quemados que dejaban a su paso las manifestaciones, y también de otros indicios de la convulsión. Estas fotos fueron recogidas y organizadas por su hija, Ianina Ipohorski, una fotógrafa que trató de establecer a través de la muestra un contrapunto entre la fotografía como documento histórico y como memoria familiar.

Finalmente, se exhibió la película **La sociedad del espectáculo** de Guy Debord, el mítico teórico del situacionismo, una suerte de ilustración imposible de su libro homónimo. Se trata de una película hecha con citas de otros documentos fílmicos y que está organizada con el principio del *detournement* o tergiversación, que consiste en tomar un objeto construido por el sistema capitalista y en distorsionarlo a fin de extraer material crítico, capaz de ser utilizado contra el sistema que lo produjo.

Gustavo Blázquez se refirió al culminar la exhibición a este principio poético y llamó la atención sobre el hecho de que los medios de comunicación locales tomaran en su mayoría al evento como una muestra, desvirtuando su potencialidad crítica. Un hecho que confirma excesivamente las tesis de Debord acerca de la conversión de lo real en espectáculo.

Mariano Serrichio

Marie Orensanz

Obra 1963 - 2007

Museo Caraffa
13 de Mayo al 22 de Junio de 2008

La muestra retrospectiva curada por Laura Buccellato permite realizar un recorrido por los diferentes tópicos epocales de la obra de Marie Orensanz y aproximarse a las diferentes etapas del proceso artístico. Sus primeras experiencias pictóricas, los desarrollos e investigaciones geométricas, fotos-perfomance, instalaciones, videos, objetos y libros de artista. En sintonía con los procesos sociales y artísticos, su obra permite otra mirada del arte político, las vanguardias en Latinoamérica y el surgimiento del arte conceptual en Argentina.

En el desarrollo de su producción artística Orensanz ha logrado reafirmar un lenguaje propio, que se inscribe en los márgenes de las vanguardias de principios del Siglo XX. Dentro de esta perspectiva, opera transformaciones en el lenguaje y posibilita mecanismos de apropiación para la construcción de un dispositivo creativo renovado. Una emancipación sutil y poética abre el límite de las disciplinas académicas; la presentación de un pensamiento orgánico que se anima en la corporalidad de la obra y de la acción a través de un vínculo particular entre palabra e imagen, determinando así una nueva posibilidad dentro del arte conceptual. Cercana, en este punto, a un conceptualismo propio permite, o al menos intenta, la renovación y la superación de las escuelas tradicionales, proponiendo una práctica lingüística cercana al cuerpo, la acción y lo indeterminado. El concepto de fragmento se convierte en uno de estos dispositivos de acción y en el disparador de un manifiesto que condensa y muestra sus ideas. En Orensanz el lenguaje es cuerpo actualizado en la propia existencia de la artista, el lenguaje es experiencia y sus reflexiones descubiertas en forma de poemas quebradizos dejan abierta la forma final.

M. R.

formas y miradas
plaquetas del museo

nº 1 EL MUSEO. Utilidad y Deleite.
Agosto de 2005

nº 2 CARMELO ARDEN QUIN. El Geometrismo Incesante.
Noviembre de 2005

nº 3 LA NATURALEZA MUERTA. Quietud y Silencio de los Objetos.
Marzo 2006

nº 4 RETRATO, AUTORRETRATO. Las Imágenes del Rostro.
Mayo de 2006

nº 5 REMBRANDT. Cuatrocientos Años.
Julio 2006

nº 6 TRAVESIAS FOTOGRÁFICAS.
Septiembre 2006

nº 7 EMILIO CARAFFA. Obras Artística e Institucional.
Diciembre 2006

nº 8 LOS BAILARINES. Una Singular Adquisición.
Febrero 2008

nº 9 TOMÁS MALDONADO. Una Cartografía Textual.
Abril 2008

Bajo el nombre de **formas y miradas** tendrán cabida las sucesivas plaquetas editadas por el Museo Caraffa. Periódicamente se publicarán textos vinculados a cuestiones artísticas, tanto los que acompañarán a las actividades específicas y centrales del Museo (las muestras en sus más diversas expresiones y modalidades) como los inherentes a las discusiones teóricas surgidas de las cambiantes problemáticas del arte contemporáneo.
En todos los casos, la denominación elegida convoca dos gestos indisociables de las artes visuales: el de forjar las imágenes a través de técnicas disímiles, y el de interpelar a dichas imágenes mediante una contemplación reacia a las ideas trilladas.

MUSEO
PROVINCIAL DE BELLAS ARTES
CARAFFA

ÁREA DISEÑO DE EXPOSICIONES
Lic. Carina Cagnolo
Programa de Comunicación:
Lic. Consuelo Moisset de Espanes
Lic. Carla Barbero - Lic. Erica Naito
Programa de Educación:
Lic. Julia Romano
Flavia Caminos - Lic. Lila Echenique
Sebastián Del Carril - Eugenia Dunkler
Programa Diseño de Exposiciones:
Lic. Carina Cagnolo
Claudia Aguilera - Lic. Laura Del Barco
Lic. Cecilia Jausoro

ÁREA DE COLECCIÓN:
Lic. Marta Fuentes
Investigación y Documentación:
Lic. Daniela Di Paoli
Lic. Romina Otero
Conservación: Lic. Ma. Eugenia Lardizábal
Restauradora: Julieta Plutman

ÁREA DE ADMINISTRACIÓN Y RR HH
Tco. Lourdes Frettiz
RRHH: Ada López - Joaquín Cestau - Ma. Mercedes Monestés
Comunicación y Desarrollo: Gina Giraldo
Administración: Facundo Lic. Chalub
Pablo Schmidt
Biblioteca: Susana Luna - Mariela Ahumada

ÁREA DE INTENDENCIA:
Vázquez Daniel
Alejandro Pérez - Marcos Herrera
Marco Escudero
Pañol: Vanina Ceballes - Pablo Romero
Mantenimiento: Héctor Orso - Héctor Ledesma - Alejandro Sánchez
Montaje: Mariano Barrera - Hugo Posadas
Virginia Zozaya - Emmanuel Villanueva
Nicolás Ávila - Eric Von Eberan