

14 2020

Jahrgang 14, 2020
Heft 2



Dossiers zur romanischen
Literaturwissenschaft

Artículo

Escrituras de la sombra: la fotografía como gesto

Paula Bertúa (Buenos Aires)

HeLix 14 (2020), S. 88-106.

Abstract

In “La fotografía: copia, archivo, firma”, Jacques Derrida affirms that if the problem of reference and truth in photography were to be carefully considered, photography would cease to be a verification of an external, pre-existing entity, to become a purely performative image-production, which in turn entails the multiple, the divisible, the impure. This performative aspect of photography is indeed closer to gesture than to acting or manufacture. Photography qua materiality paradoxically claims a purely mediatic existence, endlessly mediating, and allowing the gesture itself to become visible, as *res gesta*, that simultaneously supports and exhibits the different physical and chemical elements, procedures, shapes, sizes and colors that inform photographic matter.

This is the framework that allows me to analyze Argentine photographers Eduardo Gil, Martín Weber and Gabriel Valansi whose work explores the threshold between the actuality of the present and its referential impossibility. A series of photographic objects, whose becoming, captures in a single gesture a moment and its loss.

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

Escrituras de la sombra: la fotografía como gesto

Paula Bertúa (Buenos Aires)

[...] lo bello no es una sustancia en sí sino tan solo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias. Así como una piedra fosforescente, colocada en la oscuridad, emite una irradiación y expuesta a plena luz pierde toda su fascinación de joya preciosa, de igual manera la belleza pierde su existencia si se le suprimen los efectos de la sombra.

(Junichirō Tanizaki, *El elogio de la sombra*)

En un memorable pasaje de *The Pencil of Nature* (1844), ese tratado seminal sobre la fotografía publicado por entregas —a la zaga de sus primeras experimentaciones con el dispositivo— William Fox Talbot relata la convergencia de dos deseos que animaron su búsqueda de una forma de escritura con la luz: el de captar el paisaje natural en una imagen y el de que esa imagen fuera, a la vez, duradera.

One of the first days of the month of October 1833, I was amusing myself on the lovely shores of the Lake of Como, in Italy, taking sketches with Wollaston's Camera Lucida, or rather I should say, attempting to take them: but with the smallest possible amount of success. For when the eye was removed from the prism—in which all looked beautiful—I found that the faithless pencil had only left traces on the paper melancholy to behold. [...] And this led me to reflect on the inimitable beauty of the pictures of nature's painting which the glass lens of the Camera throws upon the paper in its focus—fairy pictures, creations of a moment, and destined as rapidly to fade away. It was during these thoughts that the idea occurred to me... how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper! And why should it not be possible? I asked myself.¹

Como se sabe, fue Talbot quien inventó el negativo fotográfico, al que denominó *words of light*,² y con ese acto significativo hacía ingresar un medio óptico en el dominio de la escritura. Tomar una fotografía sería, entonces y atendiendo a su etimología, inscribir sobre una superficie sensible una huella luminosa. Curiosamente o, mejor, haciendo justicia a la condición de entidad bifronte que opera en la zona liminar entre la luz y la oscuridad, el otro nombre que Talbot acuñó para el cliché fotográfico obtenido en 1837

¹ TALBOT, *The Pencil of Nature*, 3-4.

² ROBERTS, "Images and artefacts: William Henry Fox Talbot and 'The Museum'", 19.

fue *skiagrafía* o *escritura de la sombra*.³ No es otro el signo inaugural que sitúa a la pintura en sus orígenes y en sus fundamentos. En el libro 35 del monumental *Historia Naturalis*, Plinio dio cuerpo a la fábula fundadora de la pintura con la historia de Kora, la hija de un alfarero de Siciona enamorada de un joven que, a poco de conocerlo, marcharía a la guerra. Para conjurar esa ausencia inminente y conservar su huella física, la muchacha representó con carbón en un muro el perfil de la sombra de su amado y así logró retener la figura.⁴ Proyección, reflejo, duplicación y fijación del referente: tales parecen ser los principios que, pese a las diferencias tecnológicas, caracterizan la inscripción de la imagen en ambos casos, inscripción que no surge completa y de una sola vez, sino como una elaboración progresiva que se despliega en el tiempo. Como un movimiento, como un gesto.

En *Memoires d'aveugle* (1990), Jacques Derrida desanda el camino de la skiagrafía, desde su formulación platónica hasta el desarrollo moderno de la técnica fotográfica, para tratar la memoria simultánea, la división del instante que se produce en toda reproducción de imágenes. En una entrevista posterior profundiza en este aspecto y propone relativizar la supuesta especificidad del fotograma y la irreductibilidad del referente, entendido como aquello que solo ocurre una vez ante el dispositivo. Si se complejizara –sin eliminar–, afirma Derrida, el problema de la referencia y de la verdad, la fotografía no sería tanto el registro o la constatación de una entidad externa y preexistente como la producción de una imagen, pura performatividad que introduce lo múltiple, lo impuro, lo divisible.⁵

Que toda fotografía es consustancial a la acción que la funda es un hecho evidente que la teoría se encargó de señalar en el cenit de su etapa semiológica: “Con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible”,⁶ afirmaba Philippe Dubois en el célebre ensayo donde efectuaba un balance temprano de las vertientes indexicalizantes sobre el medio que se desarrollaban en los años 80, al tiempo que abría una línea de análisis del hecho fotográfico como un asunto de la pragmática. Desde perspectivas de análisis más contemporáneas, se ha focalizado el proceso de realizar fotografías en términos de performance, entendida ya como una experiencia

³ DERRIDA, “La fotografía: copia, archivo, firma”, s/p.

⁴ PLINIO EL VIEJO, *Historia Naturalis*. Lib. 35. En ESCOBAR GARCÍA-QUIRÓS Ignacio, “Dibutades o el arte de dibujar”, 242.

⁵ Cfr. DERRIDA, “La fotografía: copia, archivo, firma”, s/p.

⁶ DUBOIS, *El acto fotográfico y otros ensayos*, 14.

estética que involucra aspectos somáticos, espacio-temporales y dramáticos,⁷ ya como la configuración de un corpus de obra que, dotado de coherencia interna, apunta a la figura de un autor.⁸

Sin embargo, considero que si en la fotografía hay algo del orden de lo performático, esta *nuance* está más cercana al gesto que al actuar o al hacer. La fotografía, asumida como materia, reclama una existencia que es pura medialidad. Una medialidad sin fin que hace visible el gesto como tal,⁹ es decir, como una *res gesta* que soporta y exhibe sus distintos elementos,¹⁰ en este caso, físicos y químicos: los procedimientos, las superficies de fijación, las formas, los tamaños y los colores que informan la materia fotográfica.

En relación con este marco de problemas, me voy a detener en una zona de la producción fotográfica argentina contemporánea que opera en el umbral de percepción que la imagen técnica hace posible, al poner en tensión el archivo inmediato del presente con su imposibilidad referencial. Se trata de una serie de objetos fotográficos que, en su *devenir*, capturan el instante pero que a la vez lo dejan perder en el gesto mismo de atraparlo. Las fotografías de Eduardo Gil de *El Siluetazo* (1983), tanto registro como intervención en una jornada histórica de reclamo por verdad y justicia en tiempos aún de dictadura; los cianotipos que Martín Weber copió a partir de los vidrios laminados que cubrían el féretro profanado de Juan Domingo Perón (2019); y las tomas callejeras de la serie *Night shots*, que Gabriel Valansi realizó con una cámara infrarroja durante el estallido de la crisis del 2001 son obras que, a partir de la síntesis de sus propios materiales, desintegran cualquier representación estable del lenguaje y del mundo social al que refieren, de una forma que no puede interpretarse sino como mediada, dialéctica y quebrada.

El trazo y sus derivas

El 21 y 22 de septiembre de 1983, en tiempos de la última dictadura cívico-militar argentina, tuvo lugar en Buenos Aires la III Marcha de la Resistencia, convocada por la agrupación de Madres de Plaza de Mayo, un evento que daba cierre a la jornada que se

⁷ Cfr. SHUSTERMAN, "Photography as Performative Process", 68.

⁸ Cfr. FERRER, *¿Quién es el autor de esto?*, 10.

⁹ Cfr. AGAMBEN, "Notas sobre el gesto", 55.

¹⁰ *Ibid.*, 53.

conoce con el nombre de “El Siluetazo”.¹¹ La acción partió de la iniciativa de tres artistas visuales, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel que, apoyados por las Madres, las Abuelas y otros organismos de Derechos Humanos, propusieron como acción artístico-política la realización de siluetas trazadas en el espacio público, en alusión a los detenidos-desaparecidos por el accionar represivo del terrorismo de Estado.¹² La confección de siluetas consistió en el trazado del contorno, de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre láminas que luego fueron pegadas en las paredes de la ciudad para, de este modo, otorgar una forma de presencia a la ausencia. De aquella acción formaron parte los manifestantes, como moldes humanos y a la vez productores de esas siluetas, que luego pegaron sobre monumentos, muros y árboles. Fue una práctica que marcó un hito fundacional en la ejecución del trazado de siluetas como un recurso que, paulatinamente, fue desbordando el activismo político para permear el terreno artístico y comunicativo. Tal es así que se convirtió en una acción reapropiada tanto desde intervenciones estéticas como desde prácticas sociales que tratan la memoria reciente.¹³

Por su capacidad de certificar, la fotografía se evidenció tempranamente como uno de los recursos más eficaces para aproximarse –de manera inevitablemente tangencial y fragmentaria– a la experiencia inefable del horror desplegado por el terrorismo de Estado: desde los retratos tomados antes de los secuestros que las Madres y Abuelas extrajeron de álbumes y documentos de identidad y portaron en sus pancartas en las movilizaciones; pasando por el uso que la prensa y las organizaciones de Derechos Humanos hicieron para denunciar y reclamar justicia; hasta las obras de artistas producidas en la

¹¹ Sobre el tema se puede ver, entre otros, la compilación de materiales artísticos, críticos y documentales realizada por Ana Longoni y Gustavo Bruzzone (cfr. LONGONI/ BRUZZONE (comps.), *El Siluetazo*).

¹² El origen de la idea de trazar siluetas, según sus creadores, se inspiró en dos fuentes: por un lado, la obra plástica de Jerzy Skapski, que graficaba el exterminio del Holocausto con veinticuatro hileras de siluetas de mujeres, hombres y niños, reproducidas en la revista *El Correo* de la UNESCO en 1978. Los artistas adoptaron del pintor polaco la representación individual, una a una, de figuras para visualizar la cantidad de víctimas, pero en escala natural. Por otro lado, se basaron en una foto del Boletín de AIDA (Asociación Internacional de Defensa de los Artistas Víctimas de Desaparición en el Mundo), que empleaban banderas y estandartes donde representaban a los desaparecidos como bustos sin rostro o siluetas (cfr. *ibid.*, 27-28).

¹³ Longoni y Bruzzone señalan algunas proyecciones de *El Siluetazo* en intervenciones artísticas producidas en las últimas dos décadas, que reelaboran o dialogan con ese legado, tanto en espacios públicos y callejeros como al interior de espacios institucionales de circulación del arte (Grupo de Arte Callejero, Etcétera) (cfr. *ibid.*, 18-20). Por su parte, Nadia Martín ha explorado el panorama del arte electrónico contemporáneo que, desde fines de los '90, reformula con nuevos medios las paradojas inherentes a la posibilidad de poetizar la abyección, de narrar la inefabilidad del terror. Se detiene en las obras de los artistas o colectivos Art Detroy, Carlos Trilnick y Mariela Yeregui que apelan a la silueta como una figura cargada de sentidos y connotaciones históricas (“De siluetas y espectros. Memorias artísticas de la desaparición en su devenir tecnológico”, s/p).

posdictadura que exploran el trauma y la memoria desde diversas variantes estéticas. Estas fotografías previas o posteriores a las desapariciones cuentan con un nutrido cuerpo de estudios críticos, elaborados desde enfoques que han privilegiado las dimensiones constativa, representacional o narrativo-ficcional de las imágenes.¹⁴

Me interesa detenerme en otros modos de existencia de la fotografía, entendida como materia sensible con potencialidad de agencia. Y, desde esta perspectiva, analizar cómo en El Siluetazo intervino cierta materialidad fotográfica en la conformación de un tipo de memoria que concibo en arreglo a los propios elementos de la entidad fotográfica antes que sujeta a las transitadas dimensiones del documento y del testimonio. En los últimos años, algunas de las fotografías de las realizadas durante esa jornada, atadas a las contingencias específicas del acontecimiento, se convirtieron –de manera ciertamente ancilar– en objeto de interés gracias al rescate del Siluetazo en sí como “acción estética de praxis política”¹⁵ revisitada por la crítica cultural y la historia del arte. Varios motivos han, probablemente, incidido en el conocimiento tardío de ese corpus de imágenes tomadas ya sea por los impulsores de la iniciativa, por fotógrafos independientes o por los manifestantes que registraron la acción: el carácter complejo de un acontecimiento reconstruido en base a una memoria múltiple y conflictiva y a distintas versiones del hecho –con sus derivas, registros de escritura y posiciones políticas–; el estatuto de la propia acción, concebida en sus inicios como un *hecho gráfico* (antes que como una creación artística) de elaboración colectiva y anónima; determinados usos y concepciones que aún operan en el campo de la fotografía y que tensionan la relación entre el documento y los aspectos conceptuales, entre el registro y la acción.¹⁶

En mayo del año 2013, con motivo de la trigésima conmemoración de El Siluetazo, en el Parque de la Memoria de Buenos Aires se inauguró la exposición *El Siluetazo desde la mirada de Eduardo Gil*, que reunió decenas de fotografías tomadas por

¹⁴ Para un recorrido por textos de la crítica contemporánea que abordan estas problemáticas, se pueden consultar, entre otros: FORTUNY, *Memorias fotográficas* y la compilación realizada por BLEJMAR, JORDANA/ NATALIA FORTUNY/ LUIS IGNACIO GARCÍA (eds.): *Instantáneas de la memoria*.

¹⁵ AMIGO, “Aparición con vida”, 212.

¹⁶ Valeria González describe muy bien el movimiento producido al interior del campo de la fotografía desde fines de la década del 60, con obras como el *Happening inexistente* realizado por Roberto Jacoby, Raúl Escari y Eduardo Costa (1966) o *Familia obrera*, de Oscar Bony (1968). En ellas, la crítica identifica en la práctica fotográfica “un [...] cambio de sentido en la relación entre acción y registro que fue característico del arte conceptual. La documentación fotográfica ya no oficiaba como soporte secundario o fragmentario de un acontecimiento pasado, sino como instancia equivalente a la idea” (GONZÁLEZ, *Fotografía en la Argentina, 1840-2010*, 88).

el artista durante aquella jornada (Imágenes 1, 2 y 3).¹⁷ Tanto el título de la muestra como el de algunos artículos que formaron parte del libro editado para la ocasión¹⁸ resultan bien elocuentes respecto de una concepción de la memoria que, para establecer vínculos entre imágenes y significados, no puede sino remitirse a un anclaje humano, subjetivo y autoral. Sin dudas, la voluntad de subrayar la firma y pertenencia sobre esa serie fotográfica no positivada en su totalidad y, por lo tanto, desconocida, con el objetivo de una investigación y rescate crítico, es comprensible en tanto operación necesaria de puesta en valor de materiales, documentales y estéticos que permiten reconstruir la memoria reciente.¹⁹ Y, en tal sentido, no abogo aquí por una postura que elimine el factor humano en relación con la fotografía; propongo más bien un desplazamiento de eje, la apertura a nuevas miradas donde ese vínculo sea resignificado y atravesado por lógicas y sensibilidades heterogéneas que contemplen las distintas formas de existencia que cohabitan al interior de las imágenes técnicas.

¹⁷ Eduardo Gil (1948) nació en Buenos Aires, donde habitualmente reside y trabaja. Realizó estudios de Meteorología y Sociología y se desempeñó como Piloto Comercial de Avión. Se formó como fotógrafo de manera autodidacta y trabajó en el campo del periodismo gráfico y de la ilustración editorial. Sus primeros ensayos documentales están relacionados con sus viajes por Argentina y América Latina. Exhibió su obra de forma individual y colectiva en museos, salas y galerías de: Argentina, Alemania, Australia, Austria, Bélgica, Brasil, Canadá, Chile, Cuba, Eslovaquia, España, Estados Unidos, Francia, Guatemala, Gran Bretaña, Holanda, Italia, México, Puerto Rico, Suecia, Tailandia, Uruguay y Venezuela. Su obra integra colecciones públicas y privadas nacionales e internacionales. Desde 1986 se desempeña como curador independiente en Argentina y en el extranjero. Dirigió el Fotoespacio del Centro Cultural Recoleta (Buenos Aires) y la Fotogalería Permanente del Museo de Artes Plásticas de la Ciudad de Chivilcoy, de la que fue su creador. Desarrolla una intensa actividad docente en forma institucional y privada. Para información ampliatoria, véase: <https://www.eduardogil.com/> (última consulta 29 de octubre de 2020).

¹⁸ Me refiero puntualmente a los artículos “Eduardo Gil. Derroteros de una búsqueda ética y estética”, de Florencia Battiti, y “El partícipe, el testigo, el artista”, de Ana Longoni, prólogos del libro *Eduardo Gil. Imágenes de la ausencia: el siluetazo, Buenos Aires, 1983*, 12-17 y 18-23.

¹⁹ En 1983 Eduardo Gil participó de la III Marcha de la resistencia y registró todas las etapas y técnicas de la realización de siluetas: la toma de los contornos con dibujo a mano alzada y rodillo, donde los manifestantes emplearon su propio cuerpo como molde y la pegatina de esas figuras en las inmediaciones de la plaza.



1. EDUARDO GIL, "Silueteando I", *El Siluetazo*, Buenos Aires, 21/22 de setiembre 1983.



2. EDUARDO GIL, "Silueteando IV", *El Siluetazo*, Buenos Aires, 21/22 de setiembre 1983.



3. EDUARDO GIL, “Siluetas en la Curia”, *El Siluetazo*, Buenos Aires, 21/22 de setiembre 1983.

Parecería que el propio nombre que algunos autores adjudicaron a la acción, *silueteada* antes que *Siluetazo*;²⁰ nos habilita, en principio, a pensar; antes que en el hecho histórico; en una práctica o experiencia librada a la imprevisibilidad de una deriva que puede leerse en múltiples sentidos: como movimiento en el espacio del que participaron distintas entidades y que siguió el ritmo caprichoso de un acontecimiento en gestación –en buena medida heredero de los desvíos situacionistas y de las acciones realizadas en América latina en el clima político de dislocación instalado por los regímenes dictatoriales –;²¹ como un trazo plástico con pintura sobre papeles de embalaje, que fueron montados sobre otras superficies (muros de piedra, árboles) y expuestos a la acción del clima, que moldeó la vida póstuma de esas imágenes; como un segundo trazo específico de la fotografía, a caballo entre la decisión humana y el azar técnico, que registró ese trazo primero. Así, por un lado, la autoría fotográfica no puede ser origen ni fundamento sino el gesto que hace posible la imagen y que a la vez la excede. El gesto, como la mediación material involucrada en los procesos que definen una experiencia en la cual el sujeto y el objeto

²⁰ LÓPEZ IGLESIAS, “Siluetas”, *passim*.

²¹ Como antecedentes cercanos a *El Siluetazo* pienso, por ejemplo, en las técnicas usadas por los integrantes del multidisciplinario Tucumán Arde, un grupo formado tras la exposición realizada en Rosario (Argentina) 1968 o en las marcaciones de rutas y calles realizadas por Lotty Rosenfeld en Chile como una protesta contra el régimen de Pinochet.

interactúan, formándose y transformándose mutuamente.²² Por otro lado, las fotografías de Gil que integran el conjunto de *El Siluetazo* no fijan sustancialmente la imagen, como reclamaría una política restitutiva de la memoria enunciada desde una perspectiva antrópica, sino que la expanden hacia distintos devenires tramados por sus propios regímenes de existencia e historicidad, que albergan los diversos estados que atravesó el objeto fotográfico, desde la captura y fijación en el negativo hasta el copiado. Muchas de esas fotografías, acaso las más interesantes por sus condiciones de existencia, fueron positivadas varias décadas después de haber sido tomadas y tejen formas especiales de heterocronía. ¿Qué tipo de memoria guardan esas imágenes, los negativos aún no copiados, esas películas que en su inestable materialidad contenían los signos legibles de un pasado no develado? Recuerdos inorgánicos de una memoria técnica que no deja de proliferar y refundarse cada vez que sus materiales sensibles colisionan. Posiblemente haya sido León Ferrari quien pudo intuir con justeza ese cuerpo a cuerpo entre los sujetos y los dispositivos cuando afirmó: “No es que nos juntábamos para hacer una performance, no. No estábamos representando nada. Era una obra que todo el mundo sentía, cuyo material estaba dentro de la gente”.²³

Lo sublime abstracto

Seis papeles rectangulares apaisados, y entre vidrios, ocupan la pared de una sala en una muestra que lleva por nombre *Cadáveres exquisitos*.²⁴ En ellos se ven manchas irregulares –agrupadas o dispersas, más intensas o más tenues, más o menos saturadas– que evocan lo sublime abstracto de los cielos de Turner. Dispuestas en una escala que recorre distintas gradaciones del azul de Prusia, esas imágenes diseñan un juego de alternancia entre amaneceres y atardeceres; también se asemejan a esas aplicaciones digitales para auscultar el clima que ficcionalizan el cielo en diferentes estados. Los títulos de las piezas que el artista Martín Weber presentó en la exposición,²⁵ “Día peronista #1”, “Día

²² Cfr. AGAMBEN, “Notas sobre el gesto”, 84.

²³ Entrevista a León Ferrari, realizada por Ana Longoni, el 24 de mayo de 2005 (LONGONI/ BRUZZONE (comps.), *El Siluetazo*, 43).

²⁴ La exposición *Cadáveres exquisitos: Juan, Eva, Ernesto, América* se desarrolló entre el 13 de julio y el 23 de agosto de 2019 en Arte x Arte, Fundación Alfonso y Luz Castillo. Contó con la curaduría de Fernando Farina y la idea original fue de Martín Weber, cuya obra fue expuesta junto a la de Nicola Costantino, Noemí Escandell, Leandro Katz, Daniel Ontivero, Daniel, Santoro, Graciela Taquini y Lucas Turturro.

²⁵ Martín Weber (Santiago de Chile, 1968) es un artista visual argentino con formación en fotografía, teatro, dibujo y cine. Estudió la carrera de Artes en la Universidad de Buenos Aires y completó su formación en el International Center of Photography de Nueva York. Participó en residencias para artistas en Suecia y Estados Unidos y recibió numerosos premios y becas por sus trabajos (Fondo de la Fundación Magnum,

peronista # 2”...., juegan con una frase muy instalada en el imaginario popular argentino y disuelven el éxtasis contemplativo sugerido por lo que se ve en la superficie.²⁶ Porque, en efecto, esa superficie no ofrece la información suficiente para comprender cabalmente la carga irónica y trágica contenida en los paisajes celestes de Weber (Imágenes 4, 5 y 6).



4. MARTÍN WEBER, “Día peronista # 2”, *Historias encarnadas. Una historia de la violencia*, vol.1, 2019.



5. MARTÍN WEBER, “Día peronista # 3”, *Historias encarnadas. Una historia de la violencia*, vol.1, 2019.

Gran Premio en Instalaciones y Medios Alternativos en el Salón Nacional en Argentina, Guggenheim Foundation, Prince Claus, Hasselblad, Fondo. Nacional de las Artes, entre otros). Su obra ha sido ampliamente exhibida en PROA, Buenos Aires; Getty Museum, Los Angeles, Museo Nacional de Bellas Artes, The Photographer’s Gallery, Londres. El corpus más voluminoso y reconocido de la obra de Weber lo constituye su *Mapa de Sueños Latinoamericanos*. Entre 1992 y 2013, el artista realizó una travesía de más de 20 años, con una cámara de placa por varias ciudades y pueblos de diferentes países de América Latina y retrató a sus habitantes con una pizarra en la mano, donde escribían sus sueños. Para mayores referencias sobre su trabajo: <http://www.webermartin.com/> (última consulta el 29 de octubre de 2020).

²⁶ La expresión “día peronista” se comenzó a acuñar desde la famosa tarde soleada del 17 de octubre de 1945, fecha que parece marcar el mito de origen del peronismo, cuando una multitud se congregó en la Plaza de Mayo para pedir por la libertad de Juan Domingo Perón, por entonces Secretario de Trabajo, Ministro de Guerra y Vicepresidente de la Nación, que había sido destituido y encarcelado por la oposición. De ahí en más, y más allá de la efeméride que el 17 de octubre conmemora el llamado “Día de la lealtad peronista”, la expresión “día peronista” ha quedado como una frase popular que se suele emplear para referirse a un día domingo, soleado, de vacaciones o de huelga.



6. MARTÍN WEBER, “Día peronista # 5”, *Historias encarnadas. Una historia de la violencia*, vol. I, 2019.

Si se examina en detalle la materialidad de la serie de cielos percibimos que se trata de cianotipos, una técnica decimonónica revitalizada en la fotografía contemporánea por sus posibilidades plásticas y expresivas. Los “días peronistas” fueron elaborados a partir de seis Blindex (vidrios laminados) que protegían el féretro del ex presidente argentino, Juan Domingo Perón, y que fueron rotos a martillazos para cortar y extraer sus manos.²⁷ Martín Weber utilizó los vidrios como negativos y emulsionó las tiras de papel colocadas, una a una, en contacto directo con y expuestas a la luz ultravioleta, como la utilizada por la policía forense, luego las reveló con agua.²⁸

En el sitio web del artista se puede leer una presentación de la serie a la que pertenecen los cianotipos, *Historias encarnadas. Una historia de la violencia*, vol. I,²⁹ que articula diversas instancias de sentido de su trabajo:

Incarnated History is a reflection on violence and language, time and place. There is a type of past that does not precede the present but rather inhabits it. It can emerge in the years of crisis and disintegration, in the slowest and most forgotten places. It arises from the intersection between “history” and today, or my own consciousness.³⁰

²⁷ En junio de 1987 fue profanado el féretro de Perón, que se encontraba en una bóveda blindada en el cementerio de la Chacarita, Buenos Aires. El cadáver había sufrido la amputación de sus manos y habían sido robados otros objetos que se encontraban dentro del féretro. Hasta el momento no se esclareció quiénes fueron los autores del hecho.

²⁸ Los Blindex que cubrían el féretro de Juan Domingo Perón se encuentran bajo custodia en el Museo de la Policía. Para poder acceder a ellos, Martín Weber debió entrevistarse con el juez de la causa relativa a la profanación, quien le otorgó una autorización para realizar el procedimiento de cianotipia.

²⁹ *Historias encarnadas* hace eje en tres de las figuras emblemáticas de la historia y discurso político latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX: El Che, Evita y Perón. Tres cuerpos que fueron sometidos a profanaciones y ocultamientos: las manos del Che fueron cortadas la noche después de su ejecución para identificar sus huellas digitales; el cuerpo de Evita, secuestrado, desaparecido y devuelto catorce años después; y la tumba de Juan Domingo Perón, que fue profanada y sus manos mutiladas.

³⁰ WEBER, *Historias encarnadas*, s/p.

¿Cómo habitan las diversas formas del pasado en el presente? ¿De qué modo se hace presente la historia? ¿Qué formas de memoria preservan los objetos y los cuerpos? Una determinación radical de la belleza encarna en la violencia de los cielos de Weber. Si la serie convoca lo sublime no es a fuerza de presentar lo impresentable (en el sentido kantiano de la *presentación negativa*), sino por el hecho de que hay *presentación*, por la dinámica que expresa el movimiento de una venida a presencia.³¹ Un mostrarse, un aparecer que, parafraseando a Heidegger, atiende al desarrollo de un fototropismo (movimiento de ciertos organismos ante el estímulo de la luz) y se abre a la dimensión fántica de la presencia.³² Lo fántico no es la luz, ni la idea, ni lo expuesto a la luz del sol sino “[...] lo que se da en el destello de la luz o en el claroscuro de la luz; o si se quiere: lo que tiene lugar en las deformaciones del presentarse, del mostrarse en la luz, del aparecer o del ser luminoso del ente”.³³ Los cianotipos de Weber subrayan, en el reconocimiento del trazo y su retirada, el gesto, antes que la presencia. Conservan el archivo de alguien y de algo que sucedió, bajo la forma del cenotafio, en su sentido más literal, es decir como un monumento funerario vacío que no contiene el cadáver, y por el procedimiento fotográfico empleado, que señala algo que ha ocurrido y se ha perdido. Esa presencia está sedimentada en la propia materialidad de los Blindex, sometidos a movimientos, ultrajes, procedimientos físicos y judiciales durante más de tres décadas. Los cristales facetados que cubrían el féretro configuran una *materia primera*, en términos de Marchán Fiz, el estado físico más antiguo, la materia fluida, de la que una parte se evapora y la otra se solidifica. La cristalización, como proceso, pertenece a una *estética energética* de la materia.³⁴ La materia fluida que interviene en los cianotipos, hecha de compuestos inorgánicos –los cristales, el citrato férrico amoniacal y el ferrocianuro potásico– al chocar contra el papel que hace de soporte se detiene cristalizando un movimiento detenido.

Pulsión por el detalle

En *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Andrea Guinta afirma que la dimensión del trauma que supuso el estallido del sistema político, económico y social que ocurrió hacia fines del año 2001 en Argentina puede medirse en el hecho de que, para la mayoría

³¹ Cfr. LACQUE-LABARTHE, *La verdad sublime*, 57-58.

³² Cfr. HEIDEGGER, *Nietzsche I*, 85.

³³ FERNÁNDEZ Y POTESTÀ, “Prefacio”, 9.

³⁴ Cfr. MARCHÁN FIZ, *La metáfora del cristal en la arquitectura y en el arte*, 21.

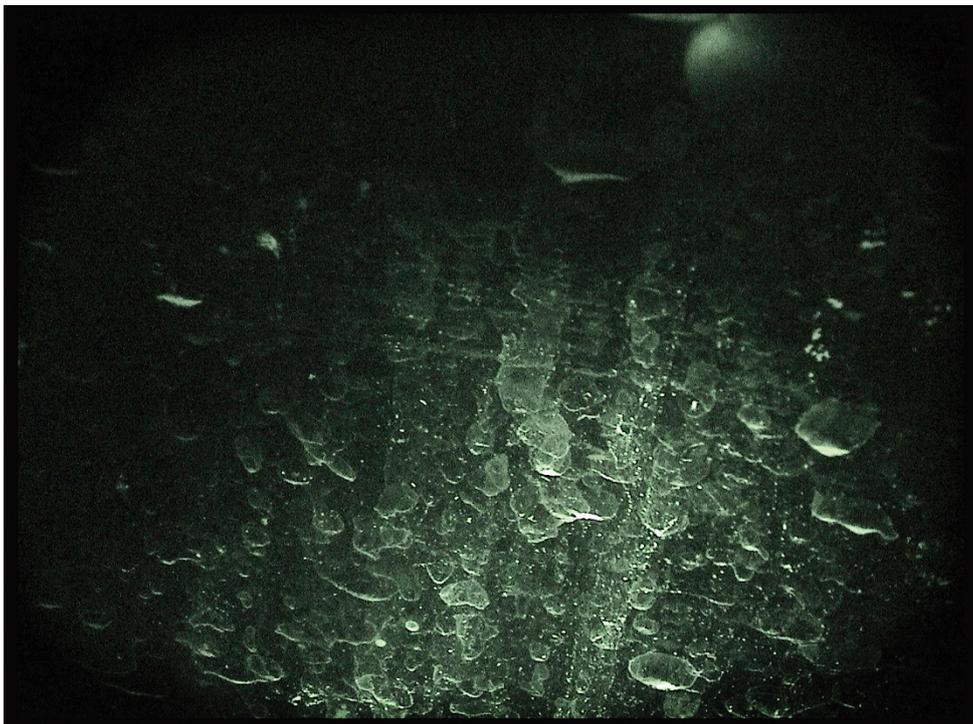
de los habitantes del país, es imposible no recordar puntualmente qué estaban haciendo esos 19 y 20 de diciembre, cuando los saqueos a supermercados, los cacerolazos y la represión signaban una de las jornadas más trágicas de la historia del país.³⁵ Podríamos suponer que si un fotógrafo en esos días salía a recorrer la ciudad hacia la captura de imágenes, buscaría reconstruir la escena para entender visualmente lo que estaba sucediendo. Sin embargo, nada más alejado de tal pretensión hacia la fotografía – entendida en el sentido más usual del requerimiento documental– que *Night shots* (2001), el conjunto de tomas callejeras que el artista Gabriel Valansi³⁶ realizó, en directo, con una cámara militar infrarroja, dispositivo que permite ver lo que el espectro de la visión humana no puede alcanzar. Frente al conjunto ingente de imágenes que, al filo de los acontecimientos, inundaban los medios gráficos y audiovisuales, Valansi opuso un modo de reducción: evidenció la ausencia de ciertas imágenes en la selección de las que importaba mostrar, según el criterio de los responsables de las grandes máquinas de la información (imágenes 7, 8 y 9).

³⁵ Cfr. GIUNTA, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, 19.

³⁶ Gabriel Valansi (1959) es un artista visual argentino que vive y trabaja en Buenos Aires. Estudió Física e Ingeniería y es Profesor en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Su obra fue merecedora de numerosos premios y reconocimientos y ha sido catalogada en importantes publicaciones, tanto nacionales como internacionales. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en: Argentina, España, Francia, Austria, Alemania, Israel, Suiza, Estados Unidos, Brasil, Colombia, Paraguay, entre otros. Su obra integra colecciones nacionales e internacionales, públicas y privadas (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Bibliothèque Nationale de Paris, Museo de Bellas Artes de Houston, Museo de Arte Moderno de San Pablo, Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, Casa de las Américas, entre otras). También se ha desempeñado como jurado y curador en diversos premios de artes visuales en Argentina y en el exterior. Para mayores referencias sobre su obra cfr. <https://gabrielvalansi.com/> (última consulta 29 de octubre de 2020).



7. GABRIEL VALANSI, "Night shot #10", *Night shots*, 2001.



8. GABRIEL VALANSI, "Night shot #11", *Night shots*, 2001.



9. GABRIEL VALANSI, “Night shot #11”, *Night shots*, 2001.

Al mismo tiempo, esa serie de fotografías sugiere un interesante trastocamiento del esquema de la mirada, que desafía el antiguo privilegio del sujeto en la vista y su dominio sobre la representación, en tanto hace foco en los objetos, cuya energía infrarroja, o señal calórica, es detectada y medida por la cámara y luego traducida en una imagen electrónica.³⁷ Esos objetos habitan un campo térmico y reclaman, pues, una mirada que distinga “ahí donde la imagen arde”,³⁸ en todos sus sentidos. No de otro modo pueden leerse esas capturas *al calor* de los hechos, fotografías que a su modo forman parte y a la vez se distinguen del archivo de la catástrofe, de esa realidad *candente* sobre la cual pueden proyectar un conocimiento crítico. Es entonces cuando esos intermediarios de las relaciones con los sujetos de completamente silenciosos se convierten en mediadores plenos. Valansi entiende esta relación en los siguientes términos:

[...] yo pretendía lograr esa latencia a través de la imagen de la cosa, me di cuenta de que la cosa en sí misma me permitiría transmitirla. Entonces, la conexión con el espacio se dio a través de cómo poner en escena esa cosa –o conjunto de co

³⁷ Recordemos que en el seminario sobre la mirada Lacan posiciona al sujeto en un lugar doble, en tanto visto al mirar y representado al representar, al superponer el cono –de tradición renacentista– que emana de él con el que emana de los objetos. Así, el sujeto también está bajo la mirada del objeto, representado por su mirada; el elemento de mediación entre ambos es la *pantalla-tamiz* (cfr. FOSTER, *El retorno de lo real*, 140-143).

³⁸ DIDI-HUBERMAN, *Arde la imagen*, 26.

sas–, de modo de concretar un sentido y una vibración con la que me conectaba empáticamente en ese momento.³⁹

En las fotografías de *Night shots* no hay nada que, en términos representativos, permita acceder de forma más o menos directa a un posible referente, pero tampoco ninguna operación simbólica con la que se pretenda metaforizar el derrumbe. En ellas, los objetos se expresan en su pura corporeidad. Como buen cazador furtivo de imágenes, Valansi sale a un acecho que es ciertamente impreciso; no va a la búsqueda de un objeto determinado, en el sentido del *objeto buscado*, como lo es el objeto de la teoría, aquel que se pretende de antemano como bello o aterrador, odiado o temido, perdido o desaparecido.⁴⁰ La objetualidad con la que se topa Valansi se inscribe en el orden de la cosa encontrada al azar y que devuelve la mirada (como la lata de sardinas de Lacan). Ese *tuché*, que se resiste a lo simbólico y que no es significante, se expresa como una suerte de inconsciente pulsional de carácter electromagnético antes que óptico: los objetos *atraen* a la cámara según la energía que emiten; de allí la imagen resultante. El realismo que emana de esta práctica fotográfica es divergente y monstruoso, como si en él “[...] la mirada brillara, el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición”.⁴¹

La historia reciente de ese mundo de objetos –que es también la historia social de sus relaciones con los sujetos– se manifiesta menos cifrada que expuesta. El encuadre de fragmentos agudiza el detalle: rincones de vidrieras devastadas, escorzos de ramas de árboles, vidrios con goteos sobre su superficie. Se trata de ese detalle configurador que, siguiendo a Georg Simmel, es un lugar de visibilidad estética y ética de las relaciones políticas constituidas, aunque allí donde el sociólogo veía la tragedia de una objetivación de la cultura y una cosificación de la sociedad moderna⁴² podríamos hoy conjeturar otros modos de coexistencia que reúnan diferentes tipos de fuerzas. Y donde el carácter agencial de los objetos ponga en entredicho el retorno a un determinismo técnico, a partir de un señalamiento de los aspectos más absurdos y sus contradicciones: “(...) creo firmemente que las razones de la autodestrucción de la civilización, desde que la conocemos como tal, se encuentran más dentro de un electrodoméstico que dentro de una

³⁹ VALANSI, *Work, 1999-2012*, 191.

⁴⁰ Cfr. MITCHELL, *¿Qué quieren las imágenes?*, 153.

⁴¹ FOSTER, *El retorno de lo real*, 144.

⁴² SIMMEL, *Filosofía del dinero*, *passim*.

bomba atómica”,⁴³ dirá Valansi en una entrevista. Inevitable no pensar su perspectiva en sintonía con la de Vilém Flusser, no solo porque los trabajos del artista son buenos herederos del legado de desafiar los programas de los dispositivos, sino porque, en esencia, ambos comparten la asunción de una postura entre un humanismo existencialista y un poshumanismo maquínico.

A modo de cierre

Señores:

He recibido el acto II, escena II de “El acto fotográfico”, que han tenido a bien mandarme.

Profundamente emocionado, insisto en decirles hasta qué punto soy sensible al desvelo que le han consagrado al acto de nuestro gran dedo masturbador de obturadores unido al agente perturbador que es nuestro órgano visual (véase la dióptrica del “Discurso del Método de Descartes).

Con todos mis agradecimientos, antes de poner mis pies de reportero en polvorosa, les ruego acepten el homenaje de un fotógrafo arrepentido.⁴⁴

Pasaron muchos años ya desde la mordaz misiva que Cartier-Bresson les enviara a sus colegas de *Cahiers de la photographie* para declinar su asistencia al coloquio celebrado en la Universidad de la Sorbona en 1982. Y sin embargo esa respuesta, por su tono de agotamiento, resuena fatalmente actual en relación con el escenario fotográfico contemporáneo. Más allá del espíritu antiacadémico que domina en la carta –o precisamente gracias a él– junto con su rechazo a participar del evento, el fotógrafo escrutaba el estado de un campo institucional en formación y elaboraba un diagnóstico precoz del panorama crítico de la fotografía, desplegado en aquellos años de efervescencia teórica. El asunto de la representación, en su doble significación de figuración y como puesta en escena; la importancia otorgada a la acción de realizar una fotografía; la preeminencia dada al ojo en el tradicional esquema cartesiano de la mirada –y del conocimiento–; las jerarquías internas que operaban en los géneros y oficios fotográficos de la época: Cartier-Bresson mapea una serie de problemas que durante mucho tiempo fundaron el conocimiento sobre el medio, hegemonizado por los discursos de la mimesis, el código y la huella. El advenimiento de la fotografía digital no hizo sino desplazar estos problemas hacia el territorio de una “referencialidad sin referente”,⁴⁵ un

⁴³ VALANSI, *Work, 1999-2012*, 190.

⁴⁴ Respuesta de Henri Cartier-Bresson a la invitación de sus colegas de la revista *Cahiers de la photographie* para participar en el coloquio “L’acte photographique”, que se realizó en la Universidad de La Sorbona en noviembre de 1982. La carta fue publicada originalmente en *Le Monde*, el 17 de diciembre de 1982.

⁴⁵ ZÚÑIGA, *La extensión fotográfica*, 11.

terreno expandido de la imagen técnica como espacio de “desmaterialización”.⁴⁶ Entre el autotelismo referencial y el campo estético difuso que se inauguró con la imagen digital, parecería haber quedado cierta zona irresuelta, un vacío interpretativo donde las fuerzas materiales que intervienen al interior de las imágenes no hallaran aún horizonte de lectura convincente. En este trabajo, a partir de la focalización de una serie de objetos y eventos, procuré una aproximación a la idea del gesto fotográfico, como esa instancia mediadora que habilita los juegos al interior de la materia, su campo de relaciones, intensidades y estados. Se trata de un ejercicio introspectivo y de una propuesta de inversión de la mirada fotográfica que, de inclinarse obsesivamente hacia el mundo, da un giro hacia ese punto ciego que le recuerda su origen y el lugar donde se abisma: ¿puede haber fotografía sin afuera?

Bibliografía

Fuentes

VALANSI, GABRIEL: *Work, 1999-2012*, Buenos Aires: edición del autor 2014.
 WEBER, MARTÍN: “Historias encarnadas”, [<http://www.webermartin.com/series-incarnated-history/>] (última consulta 29 de octubre de 2020)], s/p.

Literatura crítica

AGAMBEN, GIORGIO: “Notas sobre el gesto”, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Valencia: Pre-Textos 2001, 47-56
 AMIGO, ROBERTO: “Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos-desaparecidos”, *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2008, 203-252.
 BLEJMAR, JORDANA/ NATALIA FORTUNY/ LUIS IGNACIO GARCÍA (eds.): *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires: Librería 2013.
 CONCHA, JOSÉ PABLO L.: *La desmaterialización fotográfica*, Santiago de Chile: Metales Pesados 2011.
 DERRIDA, JACQUES: *Mémoires d’aveugle. L’autoportrait et autres ruines*, Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux 1990.
 — “La fotografía: copia, archivo, firma. Entrevista de Hubertus von Amelnxnen y Michael Wetzel a Jacques Derrida” [1992], *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes* 7 (2008) [<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=228>] (última consulta 12 febrero de 2020)], s/p.
 DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Arde la imagen*, México: Ediciones Ve 2012.

⁴⁶ Cfr. CONCHA, *La desmaterialización fotográfica*, 7.

- DUBOIS, PHILIPPE: *El acto fotográfico y otros ensayos*, Buenos Aires: la marca editora 2008.
- ESCOBAR GARCÍA-QUIRÓS, IGNACIO: “Dibutades o el arte de dibujar”, *Arte, Individuo y Sociedad* 12 (2000), 241-271.
- FERNÁNDEZ, DIEGO/ ANDREA POTESTÀ (eds.): “Prefacio”, PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE: *La verdad sublime*, Santiago de Chile: Metales Pesados 2015, 5-13.
- FERRER, RITA: *¿Quién es el autor de esto? Fotografía y performance*, Santiago de Chile: Ediciones de La Hetera/ Ocholibros 2010.
- FORTUNY, NATALIA: *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*, Buenos Aires: La Luminosa 2014.
- FOSTER, HAL: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal 2001.
- GIL, EDUARDO: *Eduardo Gil. Imágenes de la ausencia: el siluetazo, Buenos Aires, 1983*, prólogos de ANA LONGONI/ FLORENCIA BATTITI, Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero 2013.
- GIUNTA, ANDREA: *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires: Siglo XXI 2009.
- GONZÁLEZ, VALERIA: *Fotografía en la Argentina, 1840-2010*, Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo 2011.
- HEIDEGGER, MARTIN: *Nietzsche I*, Barcelona: Destino 2000.
- LACAN, JACQUES: *El seminario*, Barcelona: Paidós 1981.
- LACOUÉ-LABARTHE, PHILIPPE: *La verdad sublime*, Santiago de Chile: Metales Pesados 2015.
- LONGONI, ANA/ GUSTAVO BRUZZONE (comps.): *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2008.
- LÓPEZ IGLESIAS, CARLOS: “Siluetas”, ANA LONGONI/ GUSTAVO BRUZZONE (comps.): *El Siluetazo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo 2008, 309-331.
- MARCHÁN FIZ, SIMÓN: *La metáfora del cristal en el arte y la arquitectura*, Madrid: Siruela 2008.
- MARTIN, NADIA: “De siluetas y espectros. Memorias artísticas de la desaparición en su devenir tecnológico”, ponencia presentada en el *IX Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires, Argentina, jueves 28 de septiembre de 2017, mimeo.
- MITCHELL, W.J.T.: *¿Qué quieren las imágenes?*, Buenos Aires: Sans Soleil 2017.
- ROBERTS, RUSSELL, “Images and artefacts: William Henry Fox Talbot and ‘The Museum’”, BERNARD FINN (ed.): *Presenting Pictures*, London: Science Museum, 2004, 4-20.
- SHUSTERMAN, RICHARD: “Photography as Performative Process”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70.1 (2012), 67-77.
- SIMMEL, GEORG: *Filosofía del dinero*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos 1977.
- TALBOT, WILLIAM HENRY FOX: *The Pencil of Nature* [1844], Project Gutenberg, 2010, [<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf> (última consulta 15 de febrero de 2020)], 1-90.
- ZÚÑIGA, RODRIGO: *La extensión fotográfica. Ensayo sobre el triunfo de lo fotográfico*, Santiago de Chile: Metales Pesados 2013.