



No. 13. MAY 2022.

ISSN: 2477-9199

Curatorial

DOI: 10.26807/cav.v0i13.486

Lo múltiple y lo único. Fotografía en expansión¹

The multiple and the unique. Expanding Photography

Julieta Pestarino

Resumen: La exposición *Lo múltiple y lo único. Fotografía en expansión* reúne una serie de proyectos que exploran las capacidades de lo fotográfico en tanto medio en expansión. Las obras de Carolina Magnin, Lorena Fernández, Martín Bollati, Lucía Von Sprecher, Lisa Giménez, Estefanía Landesmann, Lucía Peluffo, Inmensidades, Hernán Kacew y Natacha Ebers indagan sobre los diferentes aspectos y posibilidades del medio a partir de investigaciones que relacionan a la fotografía con diversas materialidades y medios. Todas estas búsquedas, vinculadas entre sí a través de diferentes grados de conexión o de conflicto, proponen una situación de desmontaje crítico que evidencia la tensión constituyente del medio, entre lo múltiple y lo único.

¹ Esta exposición se desarrolló del 19 de marzo al 21 de mayo de 2022 en Fundación ArtexArte, Buenos Aires, Argentina. Agradezco la revisión y los comentarios sobre este texto de Natalia Fortuny, Ana Di Franco, Cecilia Iida, Paula Salerno y Eloísa dos Santos.

Palabras clave: fotografía contemporánea – campo en expansión – artes visuales – arte argentino – medio fotográfico

Abstract: The exhibition “Lo múltiple y lo único. Fotografía en expansión” brings together a series of projects that explore photography’s capabilities as an expanding medium. The works of Carolina Magnin, Lorena Fernández, Martín Bollati, Lucía Von Sprecher, Lisa Giménez, Estefanía Landesmann, Lucía Peluffo, Inmensidades, Hernán Kacew y Natacha Ebers examine different aspects and possibilities of the medium, based on research that connects photography to different materials and media. All this research, linked to each other through different degrees of conflict, suggest a critical disassembly situation that creates tension about the medium, between the multiple and the unique.

Keywords: contemporary photography – expanding field – visual arts – Argentine art – photographic medium

Biografía de la autora

Julieta Pestarino (Buenos Aires, Argentina, 1988). Fotógrafa, Licenciada en Ciencias Antropológicas (UBA, 2015), Magíster en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF, 2019) y Doctora en Historia y Teoría de las Artes (UBA, 2021). Se desempeñó desde 2014 como fotógrafa y asistente de investigación para las exposiciones y publicaciones del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL). Fue co-curadora de la exposición *Caminantes* (2019) en el Museo de Inmigrantes de UNTREF y de *Topografías del Habitar* (2020) en la Galería Gachi Prieto. Desde 2019 también coordina el ciclo de

exposiciones fotográficas *Muestrario*. Realizó diversas estancias de investigación y formación en Brasil (2012), Ecuador (2016), Uruguay (2016), República Checa (2018), España (2019) e Italia (2019). Actualmente se desempeña como Graduate Intern en el Departamento de Curaduría (Arte Latinoamericano) del Getty Research Institute en Los Ángeles, Estados Unidos.

Introducción

Susan Sontag al comienzo de su libro *Sobre la fotografía* (1977), afirma que cuanto más reflexionaba sobre lo que son las fotografías para escribir sobre ellas, más complejas y sugestivas las encontraba. Esta es en efecto, una de las particularidades de este medio: cuanto más lo habitamos, más lo pensamos, más lo miramos, más se nos revela su profundidad y versatilidad. Continuamente volvemos a darnos cuenta de que sus límites nunca son tales y que la fotografía siempre se está expandiendo un poco más allá.

En sus casi dos siglos de existencia la fotografía se complejizó de manera exponencial como medio, imagen, técnica, medio de comunicación, arte y tecnología, por nombrar sólo alguna de las múltiples facetas que atraviesa y constituye los históricamente cambiantes modos de ser de lo fotográfico, como afirma Peter Osborne ([2003] 2007, p.66). Al hablar de fotografía hacemos alusión a un término de amplio espectro que abarca una multiplicidad de procesos, prácticas, ámbitos y dinámicas que le son en parte exclusivas, pero que también son compartidas con otras esferas sociales y artísticas. En esta amplitud y superposición de sentidos y usos radica justamente su singularidad.

De acuerdo con Nicholas Mirzoeff ([1999] 2003), el surgimiento de la fotografía creó una relación moderna con el espacio y el tiempo que transformó la memoria humana en un archivo visual. La posibilidad de captación del pasado de un modo que parecía incuestionable modificó la percepción humana y la experiencia pasó a comprenderse como una imagen. Así, el mundo fotografiado se convirtió en un archivo de imágenes que “permanecen como recuerdos mudos de nuestras miradas percederas” (Belting, 2007, p.269). Podemos entender entonces, siguiendo a André Rouillé ([2005] 2017), que la fotografía es un medio técnico que se actualiza continua y pluralmente en el ámbito sociocultural; una técnica y un medio en constante proceso de transformación que fue adoptando una multiplicidad de funciones y formas a lo largo de su historia.

Debido a sus propios devenires, la fotografía siempre desbordó las fronteras que le fueron adjudicadas y fue escurridiza en su funcionamiento. Tal vez, la particularidad de la fotografía es habitar un estado liminal, estar en el umbral eterno de un cambio de estatus que, para cuando le es reconocido, ya ha sido superado. De esta manera, la fotografía se descubre continuamente a sí misma, se expande por fuera de las demarcaciones que le van siendo impuestas, renueva los límites de sus posibilidades y continúa revelando todo lo que le es posible articular en torno a sí misma. En esta posibilidad de descubrimiento infinito reside, también, su peculiaridad.

Existe cierto consenso para afirmar que el abrazo entre la fotografía y el arte terminó de consolidarse durante la década del sesenta. Sin embargo, esto no sucedió porque haya sido escuchado el grito de su autoproclamación como disciplina artística (las fotos y quienes las tomaban ya lo sabían con claridad), sino porque el medio fotográfico comenzó a ser masivamente utilizado dentro del terreno de las artes visuales como vía de expresión e

indagación por artistas y como herramienta de registro para manifestaciones no objetuales y performativas. Esta búsqueda posibilitó el afianzamiento de un mercado especializado en torno a las fotografías como objeto artístico, lo cual conllevó a una aceptación de la fotografía no sólo como herramienta para el arte, sino como posibilidad de arte en sí misma.

Aquel cambio de estatus accionó, a su vez, una revisión de las teorías fotográficas que hasta finales de los años 80 se habían basado principalmente en el “esto ha sido” barthesiano² y la teoría del índice propuesta por Phillipe Dubois (1983).³ En las décadas siguientes, diversos autores rechazaron aquel análisis semiótico previo argumentando que dependía de un modelo lingüístico acotado insuficiente para entender otros aspectos intrínsecos a la fotografía y propusieron abordajes teóricos específicos que reivindicaron las particularidades técnicas del medio, por lo general obviadas en las anteriores búsquedas ontológicas. A partir este movimiento teórico de autoafirmación fotográfica surgieron

² La búsqueda ontológica propuesta por Barthes ([1980] 2008) se basó en la fórmula del “esto ha sido” para proponer una esencia que liga a las fotografías de manera lineal con los referentes fotografiados mediante una conexión material directa. “Nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa ha ya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. (...) El nombre del noema de la Fotografía será pues: «*Esto ha sido*»” (p. 121), afirma el autor. Sin embargo, esta idea no hizo más que complejizarse generando una extensa discusión teórica en torno al vínculo entre fotografía y realidad. Por ejemplo, Tagg ([1988] 2005) discute directamente con Barthes al sostener que la naturaleza indicial de la fotografía (el vínculo causativo entre el referente prefotográfico y el signo) es enormemente compleja e irreversible, al mismo tiempo que no puede garantizar nada en el ámbito del significado, contrariamente a lo que afirmara el “realismo fotográfico retrospectivo” (p. 7) de Barthes que no puede ver más allá de una primera capa superficial de sentido lineal.

³ Phillipe Dubois (1983), incorporando los postulados del semiólogo Charles Peirce, enumera tres posiciones epistemológicas según cómo se habría pensado la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica: un primer momento concibió a la fotografía como un espejo literal de lo real (el orden del ícono, representación por semejanza); luego como una transformación de lo real a través de la comprensión de la fotografía como operación de codificación de las apariencias (el orden del símbolo, representación por convención general); finalmente, una tercera etapa que entiende a la fotografía como una traza o vestigio de una realidad (el orden del índice, representación por contigüidad física del signo con su referente), en el cual se incluye el autor.

conceptos centrados en pensar especialmente la complejidad del medio, como *fotograficidad* de François Soulages ([1998] 2005)⁴, *régimen fotográfico e imaginario fotográfico* de Michel Frizot (2009)⁵ y *múltiples visibilidades de lo fotográfico* de André Rouillé ([2005] 2017),⁶ entre muchos otros. A partir de estos y otros aportes teóricos se construyó una autoafirmación fotográfica alejada de otras teorías que, con el advenimiento de la era digital y ante la incompreensión de su esencia de cambio constante, postularon su muerte.

Podemos afirmar que la fotografía se encontró desde siempre en expansión. Si bien en sus inicios fue concebida como un espejo directo de lo real, se ha asumido como un medio heterogéneo sumamente versátil que permite articular tanto representación como creación, circulación e interacción. Las múltiples formas fotográficas que coexisten en el presente constituyen para Osborne (2007) un campo en expansión que conforma una totalidad relacional. El concepto de *campo expandido* surge a partir del análisis que

⁴ A través de una búsqueda técnico-filosófica, el concepto de *fotograficidad* busca establecer lo específico de la fotografía, que para Soulages (2005), lejos de encontrarse en la reproducción mecánica de la realidad, radica en la articulación entre lo irreversible del momento de la toma y lo inacabable del trabajo que se puede realizar sobre el negativo (p.133). Justamente este juego entre lo irreversible y lo inacabable, inherente a las características técnicas de la fotografía, será para el autor lo que particulariza a la fotografía como medio con cualidades propias.

⁵ Frizot (2009) sostiene que no basta un principio general –como la causalidad del índice– para dar cuenta de la riqueza, complejidad y variedad de todas las manifestaciones de la fotografía. Además, el proceso técnico para crear una foto es un acto específico y reflexivo en donde el operador tiene un rol central. Para pensar las implicancias de este proceder técnico, Frizot propone una teoría del *régimen fotográfico* que permita abordar este modo reproductivo sin equivalentes que produjo, por sus diferencias con la norma pictórica, varias rupturas y desplazamientos en relación con los modos de elaboración de imágenes (p.258). Este concepto se articula con el de *imaginario fotográfico*, construido a lo largo de la historia de la fotografía y de una variedad de prácticas a través de “la integración mental de nuevas formas de presentación que, partiendo de una determinada técnica, favorecen una relación individual con el mundo” (p. 17).

⁶ Para Rouillé (2017), la fotografía no sólo reproduce, sino que produce realidad mediante un proceso combinado de registro y de transformación que denominará *real fotográfico*. Partiendo de la premisa de que lo visible es maleable a voluntad, el autor busca liberar a la fotografía de la representación y la imitación a través de la idea de las *múltiples visibilidades de lo fotográfico*.

Rosalind Krauss (1979) propone para el medio de la escultura en particular pero también permite pensar los devenires de otras disciplinas.⁷ La dinámica de este campo expandido le posibilitó a la fotografía vincularse de diferentes maneras con la práctica artística a partir de su capacidad combinatoria y de su condición de medio adaptable.

Recientemente, Ángeles Donoso Macaya (2021, p.28) retoma los postulados de Krauss para proponer, en consonancia con Osborne (2007) que, si la fotografía está siempre expandiéndose y su campo está en incesante redefinición, el término más adecuado sería el de fotografía en expansión, ya que el término *expandido* -en participio pasado, nos aclara- sugiere la idea de un campo ya establecido.⁸ Como es evidente, las prácticas fotográficas y las fotos no son entidades estancas, poseen la particularidad de poder modificar sus usos y significados sucesivas veces en un devenir manifiesto de funciones y formas. En este sentido, y en concordancia con Soulages (2005, p.144), la apertura de la fotografía hacia diferentes materiales y circuitos no surge por accidente, sino que es una de sus potencias; una expansión a través de la cual es posible seguir descubriendo y explotando sus propias posibilidades.

⁷ En el artículo “La escultura en el campo expandido” (1979) Krauss especifica que los rasgos distintivos del campo expandido son, principalmente, la práctica de los artistas y la cuestión -plural- del medio. En su análisis la autora afirma que la categoría de escultura puede llegar a ser infinitamente maleable y que en el campo expandido “la práctica no se define en relación con un medio dado sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio puede utilizarse” (p.72).

⁸ En su reciente libro *La insubordinación de la fotografía* (2021) Ángeles Donoso Macaya aborda la centralidad de la fotografía como práctica, aparato y lenguaje durante la dictadura militar en Chile. Para ello analiza, por ejemplo, los desplazamientos y las transformaciones experimentadas por las fotos censuradas y propone una serie de ideas sugestivas como las de prácticas fotográficas, la condición suplementaria de la fotografía y el campo en expansión. Para la autora “la expansión del campo fotográfico es efecto de la condición suplementaria de la fotografía entendida como práctica y también de las fotografías, objetos finitos que operan como suplementos. Es debido a esta condición suplementaria que las fotografías pueden adquirir significados o transformar significados ya adquiridos en cada nuevo uso, en cada nueva instancia de contemplación o disseminación; es debido a esta condición suplementaria que las fotos pueden aparecer en vez de o referir a otras” (pp. 28-29).

Basándose en esta premisa, la exposición *Lo múltiple y lo único. Fotografía en expansión* reúne una serie de proyectos que exploran las capacidades de lo fotográfico en tanto medio en expansión. Las obras participantes van más allá del disparo directo con copia impresa y enmarcada: articulan diversas combinaciones de técnicas y operaciones fotográficas para desplegarse en el espacio o vincularse con otras materialidades y soportes. Los trabajos involucrados -de Carolina Magnin, Lorena Fernández, Martín Bollati, Lucía Von Sprecher, Lisa Giménez, Estefanía Landesmann, Lucía Peluffo, Rocío Inmensidades, Hernán Kacew y Natacha Ebers- indagan sobre los diferentes aspectos y posibilidades del medio a partir de investigaciones que transitan del haluro al píxel, del papel a la proyección, de los usos científicos a los registros íntimos, de los medios de comunicación masivos a las publicaciones caseras. Todas estas búsquedas, vinculadas entre sí a través de diferentes grados de conexión o de conflicto, proponen una situación de desmontaje crítico que evidencia la tensión constituyente del medio, entre lo múltiple y lo único.

I) Natacha Ebers participa con un conjunto de obras que, si bien constituyen piezas independientes, dialogan entre sí a través del autorretrato, el registro de acciones y la experimentación sobre diferentes materialidades. Estas variables se hacen extensivas a toda su producción, caracterizada por una investigación sincera y constante sobre la luz y su registro en todas las formas. *Modos de extraviarse* (figura 1) es una obra fotográfico-escultórica en la cual las imágenes son tan elementales como el dispositivo especialmente diseñado para erigirlas, acobijarlas e iluminarlas. En sus doce vidrios con autorretratos superpuestos existe un inestable y perturbador equilibrio; ¿estamos viendo siempre las mismas imágenes o son todas levemente diferentes? ¿En dónde está la variación, en las fotos, en las transferencias o en los gestos? La obra tiene sus orígenes a partir de la

observación y las experiencias compartidas durante largas caminatas junto a una paciente de una institución de salud mental. Al igual que estas fotos, los recorridos con ella tenían algunos elementos constantes, como la frecuencia y el barrio, y algunos completamente variables, como el trayecto a seguir y las experiencias que podían surgir cada día. Otros modos de recorrer supusieron también otros modos de producir, ya que Natacha convirtió sus autorretratos de fotos analógicas a archivos digitales, de disparos simples a superposiciones múltiples, del filmico a la pantalla y luego a transferencias sobre vidrios. Los modos de extraviarse caminando para (re)descubrir destinos conocidos habilitaron modos de extraviarse produciendo para (re)generar múltiples opciones del yo.



Figura1: *Modos de extraviarse* (2018), Natacha Ebers.

En efecto, el cuerpo de Natacha es el denominador común que atraviesa a sus cuatro piezas aquí presentadas. *Cuerpograma* constituye, como indica su título, un rayograma de su propio cuerpo iluminado y revelado por ella misma; un autorretrato sin rostro, generado por el contacto directo de la luz sobre su cuerpo y el papel fotosensible. En cambio, en *Perdiendo la forma* y en *Economía de guerra* su cuerpo funciona como lienzo, de frente cubierto por pintura negra y de espaldas cubierto por billetes de \$2. Una economía frágil para sostener una existencia frágil, fotos como antídoto para registrar un momento de transición que, en términos de Green y Lowry ([2003] 2007, p. 61), ponen en disputa la

idea de documento fotográfico como registro auténtico de algo que ha ocurrido a través de un uso performático de la fotografía que designa lo real más que representarlo. Así, lo crucial de estas fotos radica en que no se limitan a representar el mundo visible, sino que fueron realizadas como un método de cuestionamiento hacia la propia existencia y sus condiciones materiales.

Desde otro extremo digital del medio pero con igual espíritu lúdico, *Para describir una flor* (figura 2) de **Martín Bollati** se propone forzar los límites de la representación y de los usos establecidos de los dispositivos a través de fotos de flores generadas con la función panorámica de la cámara de un teléfono celular. Mediante un uso del programa de la cámara diferente al estipulado por su fabricante, Martín crea imágenes que rompen la lógica que sus píxeles deberían -en teoría- tener, develando paisajes imposibles ocultos en los pétalos gracias a la accidentada traducción de los gradientes de colores y la digital textura pixelar. Los tonos de las flores pasan de la naturaleza a la codificación en ceros y unos, y de la profundidad de bits a un círculo cromático expandido. Ya lo había dicho el mismo Flusser (1990) en la víspera de la fotografía digital: las imágenes técnicas emanan magia, pero una magia que sucede a la conciencia histórica y que intenta transformar nuestros conceptos respecto del mundo exterior. En la fotografía tratamos, entonces, con una magia diferente a la de otras imágenes no técnicas, casi una forma abstracta de brujería que le permite, en este caso a Martín, develar mundos a partir de flores y crear volúmenes a partir de píxeles.



Figura 2: *Para describir una flor* (2020), Martín Bollati.

Como una *bricoleur* urbana **Lucía Von Sprecher** trabaja a partir de elementos que encuentra en la calle para luego interactuar con ellos y registrar sus acciones. Su obra conjuga restos de cemento, estructuras de hierro y otros recursos utilizados en la construcción que serán reinterpretados en diálogo con su cuerpo. En términos de Lévi-Strauss (1964) el *bricoleur* “es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos” (p. 35). Así, su procedimiento está regido por una colección de elementos heteróclitos, por el azar del hallazgo y por el palpito de un posible sentido. Materiales nobles, básicos o toscos, según queramos concebirlos, se moldean a través de un cuerpo que es usado también como lienzo, escultura y soporte. Esta intervención es acompañada, a su vez, por una reinterpretación en fotos. Lucía no genera simples imágenes que registran sus acciones, sino que la obra final es el nuevo encuentro en el espacio de aquellas fotos con los elementos utilizados. La huella junto al referente, el molde junto al original, la versión impresa en papel y la versión en objeto. Aquí las fotos son un recurso fundamental que nos permiten pensar en las mil opciones contenidas y en los múltiples procesos de transfiguración que el medio habilita.

II) Lorena Fernández realiza en *Heroínas, Amazonas, Ninfas y Momias* (figura 3) un estudio sobre el reencarnar eterno de las imágenes. No es una obra en proceso ni es un fragmento, se trata de una práctica artística como práctica ritual -en la cual la fotografía tiene un rol central- que puede volver a comenzar una y mil veces para hallar, siempre, estados diferentes. El ritual consiste en pensar a través de la acción cómo operan y qué es lo que hacen las imágenes; revisarlas, reutilizarlas y preguntarles qué quieren y cuáles son sus propósitos⁹. El ritual persigue fines del orden de lo trascendente. Si bien constituye un misterio, se operará dentro de él a través de la puesta en escena y la espacialización de sus componentes. A partir de una iconografía relacionada con la representación de lo femenino y bajo la premisa de que todas las imágenes son simulacros, Lorena se pregunta por la larga cadena de reproducciones y copias con variación que cruza a las vidas de las imágenes, a la historia del arte y, por supuesto, a la fotografía. Si toda copia admite siempre una variación, podemos pensar junto a Jameson (1991) que nos encontramos ante un gran simulacro de copias idénticas respecto a un original que nunca ha existido. Siguiendo esta idea, y acordando que toda copia fotográfica jamás será igual a su negativo y que cada archivo digital se reproducirá de manera diferente en cada pantalla, podemos afirmar que nos envuelve en un multitudinario simulacro fotográfico. La reproductibilidad de la fotografía permite copias *múltiples*; es decir siempre diferentes, siempre singulares. Esta idea es potenciada en *Heroínas, Amazonas, Ninfas y Momias* (figura 3) al reproducir imágenes de esculturas casi míticas alojadas en diferentes galerías y museos de América y Europa;

⁹ ¿*Qué quieren las imágenes?* se pregunta también W. J. T. Mitchell (2017) al considerarlas como entes animados con deseos, necesidades, anhelos, exigencias e instintos propios.

representaciones que vimos muchas veces, que parecían extenuadas, pero que ahora, en la obra, son reencantadas.



Figura 3: *Heroínas, Amazonas, Ninfas y Momias* (2016-2022), Lorena Fernández.

Una exploración similar tiene eco en *Las multitudes* (figura 4) de **Hernán Kacew**, quien realiza una operación minuciosa para extraer rostros anónimos de fotos de tribunas en eventos deportivos. El objetivo radica en rescatar a aquellas personas subexpuestas, borradas, desenfocadas, invisibilizadas. A través del gesto de recortar y escanear, los recortes son elevados a la categoría de retrato, pero la búsqueda se confirma imposible al redimensionar la imagen y verificar que lo que vemos allí sigue inmerso en el anonimato de los periódicos. Esta obra pone en tensión varios conceptos clásicamente asociados a la representación fotográfica. Por un lado, dialoga con la tradición del retrato, pero también indaga en la superposición de usos y medios de los que las fotografías fueron históricamente objeto. De foto de espectáculo deportivo para la prensa impresa masiva a retrato doblemente anónimo para la sala de exposición, cada recorte es sometido a un cambio de función, de soporte y de tamaño. Un pequeño rostro en el fondo de una tribuna es seleccionado, escaneado, redimensionado e impreso nuevamente. Transcurre del papel de diario a los píxeles para llegar de nuevo al papel y poner en evidencia el detalle de la trama de semitonos de la impresión *offset*. La imagen fotográfica es por naturaleza

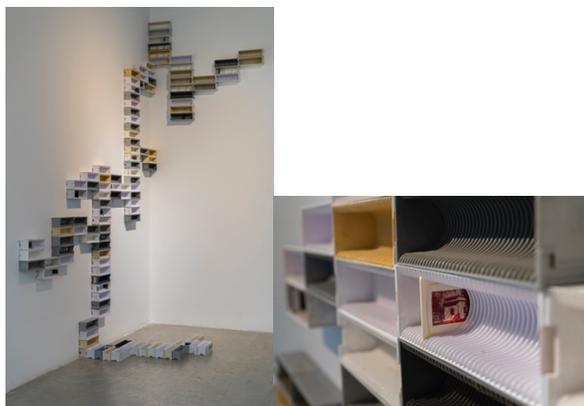
intermedial (Belting, 2007), sus mecanismos de negativo, copia y adaptabilidad le permiten transitar entre los medios históricos que fueron inventados para que ella se represente; es una nómada de los medios. Así, *Las multitudes* explora la adaptabilidad fotográfica y su real posibilidad de ser un medio en permanente expansión.



Fig. 4: *Las multitudes* (2020), Hernán Kacew. Fotografía de Florencia Lista.

Figura 13-4 (figuras 5 y 6), de **Carolina Magnin**, cuestiona uno de los estatutos más básicos que atraviesa a la fotografía: el de huella luminosa, el de mecanismo de registro y, consecuentemente, el de memoria. ¿De quién son aquellos recuerdos de las fotos no pertenecen a nadie ni llevan una firma? ¿Qué es, entonces, lo que muestra una fotografía anónima? Como reflexiona Rouillé (2017), la fotografía no es en sí un documento (no más que cualquier otra imagen), sólo queda dotada de un valor documental variable según las circunstancias. Construida principalmente con elementos parafotográficos, esta obra articula diversas capas de inquietudes. La situación de aislamiento y la falta de contacto físico con otras personas impuestas por el advenimiento de la pandemia pusieron en jaque nuestra percepción del espacio, del tiempo y del cuerpo. *Figura 13-4* surgió en este contexto, atravesada por estas nuevas preocupaciones.

La obra articula cajas de diapositivas (llamadas *magazines*) vacías o con algunas pocas imágenes aisladas. Estos *magazines*, que supieron cobijar fotos con recuerdos de diferentes personas, se colocaban directamente en el proyector para ver las imágenes. Eran contenedores de momentos en donde se alojaban los viajes y los eventos familiares en espera a ser reactivados. Enajenados de las imágenes, son aquí objetos vacíos de uso y significado que tejen una capa de desmemoria sobre el espacio. Para realizar esta instalación, la investigación de Magnin se articuló con los paisajes neuronales del científico Santiago Ramón y Cajal sobre las sinapsis en la transmisión de memoria,¹⁰ en diálogo con la rigidez y desecamiento del cerebro de las personas que pierden la capacidad de recordar. ¿Qué significan estos *magazines* ahora? ¿Qué podemos hacer con estas fotos de recuerdos anónimos que no podremos activar al mirarlas? *Figura 13-4* supone una instalación de contenedores de memorias que se expande como una patología sobre las superficies y articula simultáneamente la abstracción orgánica, un tejido de olvido y el vaciamiento provocado por el contexto pandémico.



Figuras 5 y 6: *Figura 13-4* (2022), Carolina Magnin.

¹⁰ Javier DeFelipe, Henry Markram, Jorge Wasensberg, *Paisajes neuronales, Homenaje a Santiago Ramón y Cajal*, Consejo Superior de investigaciones científicas, Madrid, 2010.

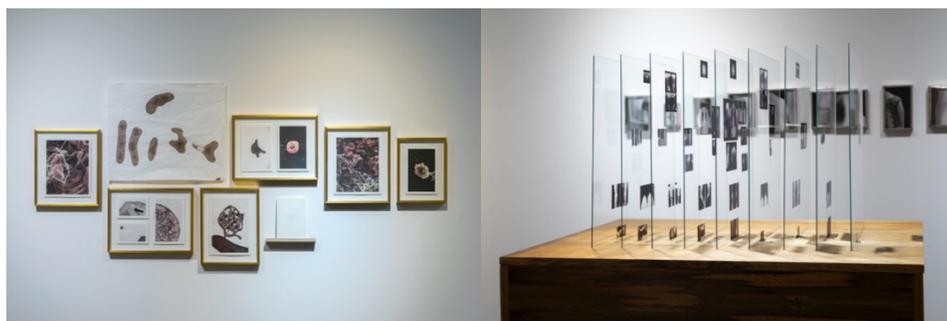
En 2.073.600 **Lisa Giménez** pone a prueba las tensiones entre quietud y movimiento, fotografía y proyección, video e imagen fija. La obra se basa en un video monocanal a escala real de un retrato filmado en un bosque. Podría ser una imagen estática pero aquí lo que establece la variación es la propia materia prima de la imagen digital: sus píxeles. A través de un programa especialmente desarrollado para esta pieza, los píxeles que la componen se van apagando de manera aleatoria a razón de uno por décima de segundo. De esta manera, al cabo de cinco horas, cuarenta y cinco minutos y treinta y seis segundos la proyección queda completamente oscura, para volver a comenzar. Como un organismo vivo en expansión, el apagado de los píxeles nunca sucederá de la misma manera; cada vez que se la mire la imagen estará siendo diferente, como los ríos y las personas según Heráclito. Así, el concepto de reproductibilidad mismo se pone en jaque, ya que esta obra siempre diversa nunca se podrá *reproducir*, en el sentido de copia. Para dimensionar esta idea, sus dos variables principales, píxeles y tiempo, se contabilizan mediante un medidor que decrece y un cronómetro que avanza respectivamente, incluidos en la proyección. 2.073.600, cantidad total de píxeles que la componen, plantea un tiempo de representación aparentemente paralizado que, como el crecimiento del bosque retratado, sólo una observación muy paciente podría develar. La obra incorpora un recurso extra para que, ante la imposibilidad de apreciar en sala su sutil evolución, la acompañemos en tiempo real a través de cualquier dispositivo móvil.

III) Lejos de ser dispositivos objetivos, para Flusser (1990) –y otras voces expertas– las imágenes técnicas son, en realidad, un complejo simbólico abstracto. Como fue previamente nombrado, el estatuto de la fotografía y la concepción que de ella tenemos fue cambiando a lo largo de su historia, en especial en relación con su valor de testimonio y las

ideas de realismo y objetividad. En sus inicios, la fotografía fue mayormente concebida como un espejo literal de lo real y fue utilizada como una herramienta perfecta al servicio del conocimiento científico. Su descubrimiento habilitó el desarrollo de nuevos instrumentos de visión y de procedimientos químicos específicos para el registro de imágenes científicas que aseguraran la objetividad de lo que se veía y permitieran eternizarlo para compartirlo y estudiarlo. A partir de la investigación de algunos de estos primeros procedimientos científico-fotográficos utilizados en Francia en el siglo XIX y de las imágenes encontradas en su propio cuerpo, **Lucía Peluffo** desarrolló *Una tentativa de equilibrio* (figura 7). En esta obra la autora analiza con un microscopio electrónico su propia piel y sangre para reinterpretar sus imágenes científicas y las formas que asume nuestro cuerpo mirado de cerca. Para ello, retoma un procedimiento antiguo utilizado en el Hospital Saint-Louis de París especializado en dermatología: pinta con acuarelas fotografías de sus muestras copiadas en papel salado o albúmina de plata con el fin de identificar zonas y procesos específicos.

Al observarse en detalle, Lucía alumbró los mecanismos reguladores de la homeostasis, una dimensión microscópica visualmente desconocida y en constante cambio. Sus albúminas y fotografías en papel salado perduran imágenes que, en realidad, sólo duraron unos segundos y que esconden una poesía desapercibida. Volver a mirar de otra manera imágenes técnicas al servicio de la ciencia es un ejercicio que la autora repite en *La opacidad de los cuerpos* (figura 8), al reconstruir su esqueleto a partir de radiografías propias. Siguiendo las instrucciones de una guía de radiología, Lucía se fotografió desnuda en las mismas poses en las que había sido escaneada por rayos x. En el laboratorio, con una ampliadora modificada, volvió a ubicar sus huesos sobre su cuerpo mediante un trabajo

artesanal de encastre anatómico. En ambas series, que para la autora forman parte de la misma búsqueda, diferentes procesos fotográficos fueron investigados, puestos a prueba y deconstruidos. Lo que la ciencia usó durante décadas como imágenes objetivas del conocimiento, Lucía lo reinterpreta desde la total subjetividad, desafiando los estatutos rígidos y demostrando, una vez más, que la fotografía es plural y que sus posibilidades variarán según la óptica desde la cual la queramos mirar (y usar).



Figuras 7 y 8: *Una tentativa de equilibrio* (2019-2021) y *La opacidad de los cuerpos* (2019-2021), Lucía Peluffo.

Encarnando otra profunda demostración de todo lo que puede la fotografía, la instalación *Los refugios del deseo* (figura 9) de **Inmensidades** con la participación de **Jael Caiero** representa la expansión del medio hacia diversos tipos de superficies, prácticas y colaboraciones. Las múltiples imágenes que la integran a través de diferentes formatos provienen del uso más cotidiano y constante de la fotografía como técnica de existencia y resistencia. A partir de una mirada cercana, diaria y en primera persona de los territorios de los que forma parte *Inmensidades*, sus fotos se nutren de la amistad, lo erótico, la marginalidad, el deseo, las redes afectivas, el cuerpo y la clase social para generar una producción y circulación de saberes interseccionales. La convivencia de múltiples seres e imágenes de esta instalación se conjuga con *Abrigo* (figura 10) de Jael Caiero, un acolchado realizado con parches propios y de amistades coleccionados desde la

adolescencia. La conjunción de estos retazos de vidas como punk rockers, activistas y artistas son el método de Jael para construir una cartografía sentimental y un archivo blando con un eco evidente en las fotos de Inmensidades.



Figuras 9 y 10: *Los refugios del deseo* (2022), Inmensidades

con la participación de *Abrigo* (2021) de Jael Caiero.

Los refugios del deseo, articula diversas preguntas a la vez que propone diferentes estrategias narrativas y materiales para intentar responderlas. Corporalidades políticas del movimiento LGTTTBIQ+ atravesado por otras interseccionalidades, como el activismo gordo y los métodos autogestivos de supervivencia, crean refugio desde la periferia. Por fuera de todas las lógicas instituidas y a partir de prácticas comunitarias, otras formas de erotismo se articulan con otras formas de estar en comunidad y de vivir en espacios colectivos para proponer diversas formas del deseo y del encuentro por fuera de lo hegemónico. ¿Qué cuerpos pueden ocupar espacio y de qué manera? ¿Cómo quebrar todas las lógicas establecidas, incluso las que pareciera imponer el circuito del arte? A través de ciertas metodologías, la fotografía es utilizada como medio para reencarnar de diferentes

maneras sobre el papel: como fanzines autopublicados en los que convive con textos autobiográficos y poéticos, como fotomurales, como collage comunitario o como fotos enmarcadas, variaciones que le permiten desplegarse como método de denuncia, militancia y cariño.

Como cierre de esta exposición, *Documentos*, de **Estefanía Landesmann**, parte de una serie de fotos tomadas en un espacio que estaba suspendido en el tiempo desde mucho antes de la llegada de la fotógrafa. Maderas oscuras, polvo acumulado durante años, luces tenues apenas perceptibles y un silencio abrumador encarnan el interior de un enorme edificio abandonado en el centro de Buenos Aires. Si bien sus oficinas supieron albergar más de cien años de historia económica y política argentina, están desde hace años detenidas en un presente incierto. Estas fotos toman cuerpo dentro de una sala que les hace eco para sumergirnos, a partir de su montaje, en una experiencia de exploración y suspensión.

En efecto, la búsqueda de la autora radica especialmente en la relación y los intervalos que surgen entre las imágenes y su habitar en el espacio. Debemos movernos entre las paredes, el piso, el techo y las esquinas de la sala que alojan a estas fotos para encontrar nuevas paredes, pisos, techos y esquinas que ponen en evidencia las limitaciones de la fotografía para reconstruir un referente evasivo. Asimismo, en nuestra experiencia al discurrir de una foto a otra se crea un espacio ficticio en donde se reconfiguran nociones de tiempo, lugar e identidades culturales heredadas. *Documentos* nos sugiere que no debemos entender a las fotos como analogías de nuestra propia percepción, sino como propuestas singulares que revelan lo que ignoramos o lo que no podemos ver. Al mismo tiempo, pone en entredicho lo que sí es visible al presentárnoslo bajo una nueva forma. “La fotografía

fabrica y hace advenir mundos”, dice Rouillé (2017, p. 27). Si la fotografía siempre remite a otra cosa distinta de lo que llamamos realidad es porque crea y alberga una realidad propia, otra existencia puramente fotográfica que se redobla en el dimensionar de las imágenes.

Referencias

Barthes, R. ([1980] 2008). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.

Belting, H. (2007) *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz.

Donoso Macaya, Á. (2021). *La insubordinación de la fotografía*. Santiago de Chile:

Metales pesados.

Dubois, P. (1983). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Buenos Aires:

Paidós.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.

Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México: serieve-CONACULTA.

Green, D. y Lowry, J. ([2003] 2007). De lo presencial a lo performativo: nueva revisión de

la indicialidad fotográfica. En D. Green (Ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?* (pp.

49-64). Barcelona: Gustavo Gili.

- Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Krauss, R. ([1979] 2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Ed.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Lévi-Strauss, C. (1964). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mirzoeff, N. ([1999] 2003). *Una introducción a la cultura visual*. Buenos Aires: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* Buenos Aires: Sans Soleil.
- Osborne, P. ([2003] 2007). La fotografía en un campo en expansión: unidad distributiva y forma dominante. En D. Green (Ed.), *¿Qué ha sido de la fotografía?* (pp. 66-76). Barcelona: Gustavo Gili.
- Rouillé, A. ([2005] 2017). *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.
- Sontag, S. ([1977] 2006). *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.
- Soulages, F. ([1998] 2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: la marca.
- Tagg, J. ([1988] 2005). El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias. Barcelona: Gustavo Gili.