

El arte contemporáneo y, por lo tanto, la fotografía

Compiladores: François Soulanges y Alejandro Erbeta

Paula Bertúa. La Memoria del paisaje.

Ed.RETINA.Internacional, RETINA.Argentina y Fundación Alfonso y Luz Castillo

Buenos Aires 2020

Eduardo Gil: el nostálgico y el montajista

Aporías (2005-2015) (1), de Eduardo Gil, señala las contradicciones de, en sus palabras, “imágenes de un país pensado para una grandeza que no llegó nunca” (2010). Desde su título *Aporías* evoca en tono filosófico una contradicción que se revela específica y situada: las fotografías que componen la secuencia registran vestigios de proyectos truncos, sitios inexplicables emplazados en paisajes desolados o marginales. Entre las construcciones y los espacios fotografiados -la mayoría se sitúan en la Patagonia- figuran fachadas de edificios, fábricas, viviendas y depósitos abandonados, diversos detritus industriales, en un juego de alternancias entre tomas exteriores e interiores. El fotógrafo pensó a la serie como una “sinfonía visual”, con un movimiento matriz integrado por algunas piezas que dieron origen al conjunto y otros tres movimientos que nuclean imágenes según ejes: *Marcas* alude a las huellas de distintos materiales sobre superficies de ambientes fabriles; *Números* compila un conjunto de dígitos que en el pasado organizaron, jerarquizaron o señalaron partes de edificaciones y artefactos actualmente en desuso; en tanto que *Enjoy it* agrupa fotografías de lugares originariamente destinados al turismo y que hoy son despojos deshabitados. *Aporías* señala -junto con *Paisajes* (2004-2015), serie que le es contemporánea - el inicio de un período en que Gil transformó, mediante una indagación dirigida, consciente, el modo de trabajar que caracterizaba sus famosos ensayos fotográficos de los años 80 y 90. Deudores de una herencia humanista, los ensayos de esa época articulaban un relato nacional en imágenes, desde la dictadura militar hasta fines del siglo XX, haciendo foco en actores sociales, sucesos y escenas de una Argentina tensionada entre un pasado no resuelto y un presente conflictivo. En la etapa siguiente, a comienzos del nuevo siglo, la apuesta expresiva de Gil mostró ciertas torsiones y desplazamientos: de la fotografía en estricto blanco y negro en clave bressoniana al uso de películas color; del formato pequeño a la experimentación con formatos mayores, del énfasis puesto en el contenido, la denuncia y el carácter documental a la búsqueda de una síntesis visual ligada a una intención conceptual. Las fotografías de *Praesagium*, un pequeño catálogo elaborado en base a imágenes de su archivo, anticipan algunos planteos que el artista desarrolló de forma más sistemática en *Aporías*, como el uso de la perspectiva frontal, la preocupación por una reproducción precisa y de alta calidad o el enfoque uniforme de los objetos representados (2209:13). Estas características -junto con el empleo de un esquema de composición que hilvana las piezas, la centralidad de la arquitectura como motivo y la idea de serie como una obra abierta posible de ser continuada en el tiempo- ubican a *Aporías* en sintonía con los lineamientos visuales de los movimientos europeos y norteamericanos que, hacia mediados de los años 70, encontraban en la poética de los paisajes industriales un nuevo modelo estético. Pero aquellos primeros acercamientos fotográficos a los paisajes posindustriales, que nutrieron profusos inventarios de construcciones y objetos en desuso (como los

trabajos de los Becher, Gerrit Engel o Ed Ruscha), provenían de sociedades en donde esas edificaciones, artefactos y maquinarias habían cumplido una función, aunque de vida corta, es decir en esas ruinas era posible leer un orden anterior y el fracaso de una filosofía de progreso en la que aún estaban inmersos. Despojados de sus atributos originales y fuera de sus contextos de circulación, devenidos en una especie de ready-made, esos restos eran tanto monumento/documento como motivo de fascinación formal. Ahora bien, ¿qué sucede cuando lo que se registra como resto no llegó a ser? ¿De qué es ruina aquello que no tuvo uso, funcionalidad, o que sencillamente no alcanzó a desplegar las potencialidades imaginadas cuando fue creado? ¿Qué clase de nostalgia moviliza? Construcciones inacabadas, un cartel que nunca alojó anuncio alguno, un galpón enorme de forma extraña destinado a estudios de meteorología jamás habitado. En ciertas zonas de Aporías, Gil explora un registro particular de la memoria acerca del espacio, trabaja sobre una ausencia constitutiva, sobre un extravío del paisaje: en aquello que la historia urbana ha pasado por alto, en lo aparentemente insignificante, en los márgenes de los márgenes, en los desechos de los desechos, allí encuentra lo que para él tiene algún tipo de valor y el núcleo donde su obra ejerce una “salvación del fragmento”. Esos signos del vaciamiento, significantes que no tienen nombre o entidad, en su materialidad resisten como pura ostensión.

Si en *Aporías* ante los restos, que parten de la experiencia de una disolución, de una pérdida, se convoca la alegoría, es decir, una resistencia a toda pretensión de idealización; en su obra más reciente Gil elige su contraparte, el montaje, el método de construcción del materialista histórico para levantar, como un ingeniero, con esos restos de la historia y del paisaje, un armazón conceptual para entender el presente. En *Señas personales* (2011-2015), obra de factura performática, el artista documentó su irrupción en el paisaje –playas, campos, formaciones montañosas- al que modifica sistemáticamente cada vez que deja como impronta su rastro genético en él. Así, *Aporías* y *Señas personales* dialogan en un elocuente contrapunto porque si en la primera se despliega una mirada saturnina que merodea las ruinas de la historia, la segunda se erige como una apuesta constructiva que ensaya formas simbólicas de transformación del entorno natural y cultural.

Propongo leer este contrapunto como parte de un mismo proyecto de obra, subrayar una coherencia y también una continuidad en lo que la crítica ha tendido a compartimentar en momentos desconectados entre sí, entre lo alejado en el tiempo y aparentemente heterogéneo, entre los famosos ensayos fotográficos de carácter documental elaborados durante los años 80 y 90 y su obra contemporánea. Como si en ese camino de elaboración conceptual, de vaciamiento aparente, las formas no se fueran despojando de su conexión con lo social sino, muy por el contrario, apuntaran con insistencia a su núcleo sensible, allí donde pulsa lo que aún está por revelarse.

(1) Para una aproximación específica a la serie Aporías, véase: Bertúa, Paula (2016), *Splitting Patagónico* (a G.M.C.), 2006, catálogo online de la Fundación Malba: <https://coleccion.malba.org.ar/splitting-patagonico-a-g-m-c-de-la-serie-aporias/>