

Escrituras de la sombra: la fotografía como gesto

Paula Bertúa

Helix. Estudios Literarios -Volumen 14. Alemania 2020

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.

[...] 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 fue *skiagrafia* 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 *skiagrafia*, 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 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 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 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 constatativa, 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 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 ocasión⁽¹⁸⁾ 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.

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 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)

.....

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

2 ROBERTS, “Images and artefacts: William Henry Fox Talbot and ‘The Museum’”, 19.

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

4 PLINIO EL VIEJO, *Historia Natural*. 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.

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.

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).

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.):

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).

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 Aviación. 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.

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.

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).