

CONTACTO

Primera piedra via flash a la fotografía de acá y de allá.

10



[Foto: José Pilone, Auto©]

www.fotoclub.org.uy

OCT 05

Autorretrato / Fotos encontradas

CONTACTO ES UNA PUBLICACIÓN MENSUAL DE FOTO CLUB URUGUAYO (Yí 1631, tel 900 54 15)
EDICIÓN MAJO ZUBILLAGA, COLABORADOR: FRANCISCO TOMSICH DISEÑO RAMIRO OZER AMI
Contáctenos: majozu@gmail.com



[por Majo Zubillaga]

La máquina de atravesar espejos

Sobre el autorretrato fotográfico

Este breve artículo es una tentativa de abordaje al problema del autorretrato fotográfico (AF en adelante). La naturaleza problemática de este género la evidencia la casi inexistente teorización al respecto. Y la naturaleza parcial de estas reflexiones derivan en parte de esa carencia de un sustrato específico desde el cual comenzar un diálogo, y en parte de ser el fruto del encuentro con una propuesta concreta, la muestra “Al otro lado” de José Pilone. (Puerta de San Juan, octubre 2005).

Es decir, esto que continuarán leyendo son apenas algunas luces arrojadas en la densa maraña de oscuridades yuxtapuestas del AF, género con terreno vastísimo para ser explorado, tanto desde la teoría como desde la creación.

I. La técnica fotográfica abre una

brecha en la tradición del género autorretrato. Dada su característica esencial, la de generar imágenes que son literalmente la emanación del referente (Barthes), se erige como instrumento idóneo para la indagación en la imagen del cuerpo propio, fundador de la identidad del ser. Se separa así de su antecedente pictórico, en el que el autorretrato es siempre expresión de una visión subjetiva de los rasgos del autor,

La técnica fotográfica abre una brecha en la tradición del género autorretrato, por generar imágenes que son literalmente la emanación del referente.

quien elige enfatizar algunos, disimular y/ o inventar otros para dar cuenta de cierta apariencia (o en virtud de una búsqueda de determinados efectos plásticos). Y mientras que un pintor puede tener cabal control sobre cada una de sus pinceladas, el fotógrafo lidia sin excepción con cierto margen de azar (un mínimo cambio de luz, un tic al momento del clic). Este no control total –que se vincula también con el “esto ha sido” Barthesiano– redonda en la posibilidad de un resultado sorprendente, revelador acerca de la imagen propia, ratificando la aptitud del medio para una instancia de conocimiento y autoconocimiento. (1)

En su muestra, Pilone escribe: “Recurro nuevamente al espejo para entender que la unidad es la recomposición de los fragmentos y que nunca es simétrica.” El espejo parece ser un

¹ Me limitaré en estas reflexiones al autorretrato en el cual la representación del autor está dada por su propio rostro. Queda pendiente aquí el problema que surge cuando es designada como autorretrato una imagen que escapa a esa condición.



elemento insoslayable si de autorretrato se habla. Fuente única de la imagen física de uno mismo, punto de encuentro con el rostro nuestro de todos días, grabamos su reflejo como la verdad de nuestro rostro cuando él devuelve, aunque su más aproximada, su más paradójica imagen. Porque la devuelve exactamente al revés –justamente simétrica.

En esa por sutil sustancial distorsión tiene origen el rechazo que tantas veces produce vernos en una fotografía, que correctamente procesada corrige esa inversión y haciendo gala de su calidad de documento, nos muestra “tal cual somos”. Retomando la comparación con el proceso pictórico se advierte que en este caso el espejo oficia como mediador, siendo la obra resultante una imagen de una imagen. Mientras que en el AF, el producto obtenido es una imagen directa, ES el espejo.

Un espejo más fiel –y por lo tanto, potencialmente más cruel– que viene a trastocar el automatismo de la mirada matinal. (2)

El AF constituye entonces una

“Recurso nuevamente al espejo para entender que la unidad es la recomposición de los fragmentos y que nunca es simétrica.”

superficie adonde el autor va a contemplarse; es decir: examinarse, descubrirse, distinguirse. Esas sucesivas capas de autoevaluación, reconocimiento y aceptación, derivan de la mirada de otra mirada propia enclavada en determinadas coordenadas espacio-temporales invariables frente a la cual sin embargo, el fotógrafo puede tomarse todo el tiempo que sea necesario para conciliar ambas visiones.

En relación con esto dice Richard Avedon que, dada esa posibilidad de ser contemplado por un lapso de tiempo indefinido y con una intensidad que no nos atreveríamos a evidenciar hacia un prójimo en la vida cotidiana, todo retrato tiene un componente intrínseco de voyeurismo. Esta apreciación permite cruzar la orilla para ver qué sucede del lado del público –factor esencial en el proceso de conocimiento de uno mismo, ya que toda individualidad se define en función de las otras que la circundan.

II. El voyeurismo es una perversión que excluye ciertas modalidades del tacto, en particular del con-

2 No incluyo aquí el típico fruto de un arrebató narcisista, la imagen del fotógrafo frente a un espejo, que en la mayoría de sus casos no forma parte de la obra de un autor sino que constituye un documento aislado. Además, como ya está precisado, este trabajo parte del diálogo con la obra de Pilone, dedicado desde hace años concienzudamente al AF.



tacto, y de la mirada recíproca. Esta última condición el AF la altera, por su deliberada búsqueda de la mirada de los otros. El público asiste a un proceso de diálogo del autor consigo mismo, íntimo pero a la vez exhibido a conciencia, y este juego de velos que se corren y descorren -como sobre el agujero de una cerradura- genera inquietud para quien entra en él. Se instaura la ficción de un voyeurismo previsto, tácito contrato que el autor fisura de a ratos, con guiños al espectador a través de su espejo.

Según Avedon los roles y las relaciones de poder en el retrato están claramente delimitados (observador impune, observado vulnerable); pero en el AF la cuestión de la vulnerabilidad se torna difusa, pues surge la sensación de ser escudriñados por varios pares de ojos desafiantes, como si el autor hubiese dejado objetos mágicos en la sala de exposición.

En Cindy Sherman, el espejo refleja imágenes que responden a estereotipos (*femmes fatales*, heroínas y antiheroínas varias, de inspiración fílmica en general). Deviene entonces más que espejo, espejismo, generando la ilusión de reconocimiento al atribuirse continuamente rostros (y cuerpos y contextos) que denotan asignación previa a una persona otra. Por metódica y prolifera esta práctica se torna sumamente paródica, socavando la noción de búsqueda o autoafirmación

En Cindy Sherman el AF hace explícito lo artificioso del proceso de construcción de una personalidad .

de la identidad del autor por medio del AF. Explicita el artificio en el proceso de construcción de una personalidad supuestamente definitoria de un individuo, rescatando el concepto antiguo de persona: máscara del autor, personaje teatral. (3)

Mientras que la actitud de Sherman podría definirse como *camaleonismo disgregador*, la de Pilone en cambio sería algo así como *despojamiento armonizador*. Desde que comenzó a incursionar en el AF -aproximadamente 1992- ha trabajado sobre el problema de las máscaras cotidianas y su inevitable confección, así como sobre las contradicciones internas y desdoblamientos del yo siempre trasladando al papel el intento de conciliación de estos conflictos personales. Lograda o no una reunificación armoniosa, está expuesta con sinceridad su búsqueda, y sus resultados.

El tríptico en cuestión ilustra esa tarea de recomposición de los fragmentos que conduce a la unidad -de todos modos imperfecta, asimétrica.

La simetría fue por mucho tiempo considerada momento constitutivo de la belleza -concepto en cierta medida siem-

pre vigente por corresponder a parámetros naturales de equilibrio en la percepción visual. Ya en la Antigüedad misma empero, fue objetada la ausencia de vida y la concepción de unidad meramente mecánica y no orgánica en su aplicación. (Plotino). El mentado tríptico hace eco de esta pretérita observación, pues al rato de estar detenido frente a los "tres Pilones" una sensación de horror comienza a expandirse hacia los extremos de la obra y se instala en las caras que presentan un lado espejado. La visualización del propio rostro "perfeccionado" produce sin embargo rechazo, lo que permite volver al semblante original tal vez con mayor tranquilidad. Simbólicamente entonces, asumir las propias fallas en el terreno del rostro implica la aceptación de carencias o debilidades y el control ante la ambición de simetría el reconocimiento de límites.

El contraste entre el uso del AF en los mencionados autores evidencia la prioridad en Sherman de la instancia de exhibición, de hacer público el espejo. En cambio en Pilone interviene con mayor peso la instancia introspectiva de enfrentarse a él. En su reciente muestra esta implica una práctica casi terapéutica, proceso removedor y difícil cuya recompensa significa cordura: visualización de esa delgada línea a respetar si no se quiere pasar "Al otro lado".

(3) Las apreciaciones sobre el trabajo de esta artista ejercen una función mas bien comparativa, y no dan cuenta cabal de la complejidad de su obra, de la cual tomo solo el período 1975-1984.

<http://www.fotosencontradas.com.ar/>

[Francisco Tomsich]



Schoolgirl

Si me propusiera demostrar el interés de las Fotos Encontradas (FE, de aquí en adelante), empezaría por visitar el sitio www.fotosencontradas.com.ar, donde pueden recorrerse gran número de estos objetos, encontrados “en las calles de Buenos Aires, sobre todo en los barrios de Once y Paternal”, “gran parte de ellas dentro de las bolsas de residuos de los domingos, muchas otras tiradas en la vereda o en la calle, “el resto” (según parece) “extraviadas por sus dueños.”

Las FE reunidas en dicho sitio están agrupadas bajo cuatro etiquetas genéricas de índole más bien *temático* (fotos de/con/sobre) *Parejas, Vida social y familiar, Vacaciones y Etcétera* y una de índole formal: *Pedazos*.

La fotografía en general le concede a la división en géneros el estatuto de grave problema teórico. Quizá eso se deba, en parte, a la brevedad de su desarrollo histórico, y al hecho de que los géneros de uso más difundido suelen evidenciar un origen pictórico o pictorialista, y eso acarrea la desventaja teórica de poder afirmar que la fotografía sustenta sus pretensiones artísticas en bases poco firmes, o incluso la posibilidad de pensar, como hace Peter Galassi, que “la fotografía es la lógica prolongación de un desarrollo interno de la propia pintura.”

Por otra parte, la fotografía hace uso de categorizaciones que parten de distinciones de uso y destino de las imágenes que a su vez plantean problemas relativos a las instancias de

legitimación de la fotografía como arte, y asuntos como el papel de los circuitos artísticos y el museo, y las diferentes funciones de lo fotográfico.

Las FE, por otra parte, sí tienen Categoría jurídica (genérica y abstracta) en un texto que puede leerse en el sitio mentado, bajo el tema ACERCA DE LAS IMÁGENES REPRODUCIDAS EN ESTE SITIO:

*Se deja constancia de que todas las imágenes fotográficas que forman parte de este sitio fueron encontradas en la vía pública en recipientes de residuos. En tal sentido y de acuerdo con el Art. 2526 del Código Civil Argentino, tales imágenes se encuentran en la categoría de cosas **abandonadas por sus dueños**. De acuerdo con la legislación argentina, las cosas abandonadas pueden ser aprehendidas por quien así lo desee, siendo su sola posesión título bastante de propiedad según el Art. 2412 del Código Civil. No obstante ello, y ante petición de la persona fotografiada o sus derechohabientes, procederé a retirar la/s imagen/es de este sitio si tal circunstancia incomodare en modo alguno al peticionante.*

La categoría genérica del objeto radica en su condición de **abandonada por su dueño**, suceso a partir del cual el objeto pasa a ser *otra cosa*. O sea que un estado (de pertenencia) que le daba sentido (capacidad de referencia unívoca) a la imagen (*éste es mi padre*, y no: *éste es u hombre*



Muelle

bre gordo que come helado) abandona la imagen y a partir de ese momento es un objeto en potencia, *nameless*, para usar un término que ingresa Barry Mauer en un ensayo al que puede accederse desde un vínculo en nuestra página de FE, llamado precisamente *The Found Photograph and the Limits of Meaning*. Ese estado puede ser subvertido con diversas intenciones, ya que sólo algunas personas “encuentran” (hacen suyas) fotos tiradas en la calle o en los tarros de basura. Una exhibición de fotos encontradas, sugiere Mauer al final de su artículo, “le haría posible al observador conocer las diferencias entre los hábitos visuales del voyeur, del detective, el surrealista y el antropólogo.”

Así y todo, importa especialmente recordar el hecho de que “las FE son artefactos mediáticos de un tipo particular porque no fueron generadas para ser vistas e interpretadas por completos extraños” (traducción mía). Ese desfasaje entre lo público (la mirada del que encuentra y, eventualmente, muestra la FE) y lo privado (que incluye la decisión de abandonar / anular/ negar una imagen) es otro aspecto atractivo de las FE, un fenómeno global (se da en todas las ciudades del mundo, en mayor o menor grado) y de características urbanas (donde se ingresan parámetros como lo “anónimo” y lo “voyeurístico”).

En cada ciudad, los puntos de aparición de FE conforman un mapa neurálgico y esotérico, para iniciados. Las FE suelen abundar en torno a las casas de revelado y copiado, pero también se acumulan arbitrariamente en los lugares más insólitos; el puerto puede ser un fugaz depósito de polaroids y sus cercanías son muy adecuadas para las fotos de parejas cortadas al medio (por ejemplo), pero una esquina cualquiera de un barrio que visitamos brevemente puede estar “marcado” por un acto evidentemente voluntario: el abandono de diez fotos de un cumpleaños infantil.



Estatua

La *incomprensibilidad* o *ilegibilidad* que rodea un acto tan radical como es deshacerse de imágenes que le pertenecen a uno en alguna medida es uno de los aspectos que hace a las FE tan atractivas al ojo entrenado.

Algunas FE son olvidos, resbalos; otras son residuo de un acto cargado de expresividad (rabia, o indiferencia), otras son apenas sucesos de una cultura cuya marca característica es su actitud ante el deshecho. En todo caso, la imagen está extrañada, no cumple la función a la que estaba destinada (¿estaba destinada? ¿cuáles son las funciones de la fotografía en su grado más “popular” o masivo?). Todavía queda, en el ensayo de Mauer, otra consideración apropiada: “ya que los contextos originales en los que ancoraban su significado han sido anulados, las FE fomentan una nueva y valiosa disposición a la lectura, que agudiza nuestras habilidades para la inferencia y la reflexión sobre nuestros hábitos cotidianos de percepción (...) cuando interpretamos y reaccionamos ante las FE revelamos nuestros propios procesos perceptivos”.

Así, las FE pueden convertirse en un conocimiento (de la imagen), en un indicio (de un recorrido de las imágenes), pero también plantean algunos problemas estéticos, en tanto se trata de imágenes virtualmente “vacías” que pueden cargarse de los más diversos sentidos.

La FE no es un tipo característico de *ready made* (Duchamp: “objetos de consumo prefabricados o producidos industrialmente, que el artista declara obras de arte sin alterar en nada su aspecto externo”). Tampoco se ins-

cribe fácilmente en la categoría de *objet trouvé*, definición introducida por Kurt Schwitters como “medio de configuración artística”, asociado más bien al collage y al assemblage *merz*. En todo caso, la FE es algo más que una tuerca o un boleto: hay una distancia insoslayable entre un objeto industrial y una foto; si bien ésta es mecánicamente reproducible, es también irreplicable en su “esto fue” (Barthes) y hay más diferencias entre “lo que fue” en la foto y la foto que las que hay entre la maqueta de una pipa y una pipa; a esto se agrega que la FE es única; no se accede a su negativo u original en casi ningún caso y así, en cierto modo, cobra autonomía de su proceso de reproducción.

En el fenómeno de la FE, las distancias, los “antes y después” al “instante I de la huella luminosa” (el puro indicio sin código) de los que habla Dubois, incrementan su valor significativo; los “gestos totalmente culturales, codificados...” que hay que tener en cuenta al analizar cualquier suceso fotográfico aumentan su poder, tienen más que hacer con la imagen y más que decir sobre ella.

En la FE se extrema la fugacidad, lo no aurático, la objetividad, la reproductibilidad de la imagen (Benjamin). Si la imagen fotográfica es una “imagen-acto” (Dubois) y “acción de una conciencia”, en la FE dichos aspectos se ven cubiertos por varias capas de otros actos y acciones que involucran a la imagen. Se incrementa la importancia del *environment* (concepto fundamental en el paradigma duchampiano) para la percepción del objeto y su condición de huella, indicio o documento. La pobreza de referencia de la FE es enorme;



Ro058



Febo

es incapaz de *punctum* (o toda ella es *punctum*).

En suma: la FE en tanto objeto estético (encontrado y mostrado con intenciones estéticas en un contexto que legitime esa mirada) no se adhiere con facilidad a ningún paradigma estético específicamente fotográfico, sino que se alimenta teóricamente de muchas líneas de “excavación” del arte del siglo XX, a pesar de que, por encima de todo, se trata de un fenómeno social curioso, difuso y enorme que impone sus propias reglas de interpretación.

En una palabra: la FE coloca a la imagen fotográfica en su nivel más bajo, el más cercano a un “no haber sido”; una situación límite de la que emerge con nuevos significados, cargada de azar. Fijarse en la carga expresiva de esa media fotografía de un barco. ¿Qué había del “otro lado”? Fue intencional el rasgado de la foto, o simplemente ésta integraba casualmente un paquete de fotos rasgadas? Mucho más intencional parece el rasgado de la foto de la bañista, titulada *Febo* en www.fotosencontradas.com. Y mucho más azaroso el increíble trabajo de la intemperie sobre las fotos tituladas “Schoolgirl” y “Estatua”. Las FE ofrecen otros placeres, como el descubrimiento, en un retrato anónimo, de una personalidad enigmática y fascinante titulada “ro058” por el autor de la página; tal vez usted conoce a la modelo, y podemos nombrarla por fin, lo cual sería otro logro del azar. Y el azar es, como reza el epígrafe de Balzac a un estudio de John Russell del pintor inglés Francis Bacon, *le plus grand artiste*.