

Fotografía Argentina Contemporánea. Una mirada sobre Schoijett, Levy, Estol y Chaskielberg

Autora: Mercedes Pombo*

* Licenciada en Artes Plásticas (UBA) y fotógrafa. Ha cursado también estudios relacionados con el periodismo y crítica de arte. Docente de la Universidad de Palermo en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación. Es docente en otras universidades e instituciones. Ha trabajado como fotógrafa en distintas instituciones y también como guía de arte dentro del proyecto Estudio Abierto del GCBA (2005/6). Ha ejercido como docente en la Facultad de Arquitectura de la UBA (2000-02). Trabajó en periodismo cultural en la Revista Llegás a Buenos Aires (2004). Pertenece a la Facultad de diseño y Comunicación desde el año 2008.

Índice

Introducción

Capítulo 1: Fotografía y arte en Argentina

1.1 ¿Cuándo se puede hablar de fotografía de autor en el contexto nacional?

1.2 Selección y justificación de autores

Capítulo 2: Diego Levy y su mirada social

2.1 Fotografía y violencia

2.2 Serie *Sangre*

Capítulo 3: El mundo a través de Martín Estol

3.1 El arte como motor afectivo

3.2 Serie *Prepo* y *Epílogo*

Capítulo 4: El estilo de Alejandro Chaskielberg

4.1 Su búsqueda fotográfica

4.2 Serie *La Creciente*

Capítulo 5: Rosana Schoijett: experimentación y collage

5.1 Nuevos modos fotográficos

5.2 Serie *Reproducción*

Conclusiones

Referencias bibliográficas

Bibliografía

Introducción

La fotografía de autor tiene muchas formas de manifestarse y dialogar con el arte. Existen pluralidad de enfoques que plantean el vínculo desde diferentes ópticas. Por eso, resulta interesante reflexionar acerca del abordaje que se genera en este ámbito y proponer una posible delimitación a estas prácticas fotográficas, tan ricas y abundantes en Argentina.

Este trabajo busca pensar sobre las maneras de abordar la fotografía que están presentes en el país. La propuesta es delimitar el campo fotográfico de autor en el país a partir de cuatro grandes grupos: 1) aquellos trabajos cuyo foco de atención se centra en la experimentación e hibridación de lenguajes, 2) quienes se interesan en la fotografía como un vehículo afectivo y de plasmación expresiva personal, 3) quienes vinculan la fotografía con aspectos ligados a la sociedad y sus protagonistas y 4) aquellos donde se presenta a la fotografía como un lenguaje centrado particularmente en lo técnico y estético.

Todas estas miradas y maneras particulares de abordar la fotografía tienen un denominador común: utilizar este soporte como una herramienta para expresar ideas y sentimientos sobre el mundo. Esto los posiciona cerca del arte y de la propuesta de autor.

La propuesta de esta investigación es seleccionar cuatro fotógrafos emblemáticos del campo fotográfico argentino actual que representan los enfoques planteados. Se busca analizar sus producciones y los vínculos con el entorno. A su vez se intentará entrevistar a los protagonistas para tener su palabra como un aporte más a este análisis y reflexión teórica de sus trabajos.

Por otra parte, toda la investigación se concentrará en examinar la fotografía como práctica en sí, su rol en la historia del arte y sus nuevas concepciones. Para ello, me basaré en teorías y autores que han abordado esta temática desde distintas disciplinas y enfoques.

La línea temática en la cual se enmarca esta investigación es Historia y Tendencias ya que se propone una mirada profunda sobre el campo fotográfico argentino, tomando la fotografía de autor como centro de atención.

Existen en la actualidad algunos trabajos que se han interesado en el campo fotográfico argentino del siglo XX. Se han investigado fotógrafos y artistas emblemáticos del país o que han emigrado hacia aquí y que han resultado antecedentes directos de quienes están hoy proponiendo un nuevo enfoque sobre la disciplina. Se trata de textos interesantes que exponen una mirada sobre la fotografía

en Argentina, pero lo que escasea son investigaciones profundas sobre los actuales protagonistas locales.

Si bien existe un escrito muy actual – de Valeria González (2010)- que presenta la historia de la fotografía desde 1840 hasta 2010 desde una perspectiva contemporánea, resulta enriquecedor también comenzar a bucear en los distintos protagonistas del campo y sus producciones.

Por otro lado, lo que sí hay son libros y catálogos de imágenes sobre los distintos fotógrafos que se encuentran legitimados en el campo, así como también críticas muy reveladoras sobre muestras fotográficas de algunos actores paradigmáticos del siglo XXI en Argentina.

La investigación se centra en el acercamiento y análisis de las fotografías de cuatro exponentes argentinos que representan las posturas antes mencionadas.

En el primer capítulo se analiza y reflexiona acerca del rol de la fotografía de autor en Argentina: cuál es la situación actual y cuáles son sus representantes más emblemáticos. Se sientan las bases de la selección de autores para su análisis.

En el segundo capítulo se comienza con la investigación propiamente dicha acerca del rol de la fotografía de autor. En este caso se trata del trabajo de Diego Levy y su serie *Sangre*, quien aborda el ensayo fotográfico desde la denuncia social y el compromiso de quien se encuentra sensibilizado con el contexto nacional.

En el capítulo tres se estudia el trabajo de Martín Estol y sus series *Prepo* y *Epílogo*. El fotógrafo y su creación pueden ser analizadas desde una óptica afectiva y expresiva. Se trata de fotografías que pueden ser comprendidas como una extensión visual de los sentimientos del autor.

En el capítulo cuatro se presenta el corpus de imágenes de la serie *La Creciente*, de Alejandro Chaskielberg, artista abocado a comprender y experimentar con el lenguaje fotográfico y sus posibilidades expresivas a través del manejo de la técnica y los elementos formales.

Por último se presenta el trabajo titulado *Reproducción*, de Rosana Schoijett donde la artista muestra las posibilidades experimentales de la fotografía y su hibridación con otros lenguajes artísticos.

El presente trabajo se presenta como una aproximación al campo fotográfico argentino contemporáneo, presentando una mirada particular sobre lo que significa la fotografía de autor y sus protagonistas.

Capítulo 1: Fotografía y arte en Argentina

1.1. ¿Cuándo se puede hablar de fotografía de autor en el contexto nacional?

La fotografía de autor traspasa las categorías y géneros que ordenan y dan sentido al universo de la historia de la fotografía y se presentan como una visión particular del mundo. Se pueden encontrar tanto en una serie fotográfica que da cuenta de una historia de vida, o una serie que se destaca por ser reflejo de ciertas manifestaciones sociales o incluso en trabajos fotográficos focalizados en la experimentación y/o la búsqueda estética a través del lenguaje del arte.

Esto nos lleva a repensar aquellos géneros que han sido determinantes para el mundo fotográfico hasta la actualidad. Según Vattimo (1988) la posmodernidad se caracteriza por rechazar el pensamiento fuerte o ilusorio que tiende a establecer verdades absolutas del conocer y del actuar; y en su lugar aparece un pensamiento débil que ha renunciado a la norma y la tradición como única fuente de reflexión y análisis. Pese a los esfuerzos por desdibujar las barreras de los géneros preestablecidos que trajo la posmodernidad, esta tendencia a dividir las producciones fotográficas a partir de las normas heredada de la plástica se mantuvo a lo largo de todo el siglo XX, ordenando y dándole un sentido a la fotografía.

Desde esta investigación –y dentro del marco de un enfoque contemporáneo– proponemos salir de esas categorías y géneros que han determinado a la fotografía y sus actores, para establecer una nueva mirada a la luz del concepto de fotografía de autor. Más allá de lo fotografiado, de la estética, estilo y búsqueda del fotógrafo, hay algo que subyace y que permite ubicar a esas fotografías dentro del ámbito artístico.

Para esto, resulta pertinente comenzar preguntándose acerca de los mecanismos que conducen a la fotografía a estar legitimada como arte dentro de los espacios públicos y privados. Esto lleva a pensar si se puede hablar de un lenguaje autónomo o un lenguaje aún dependiente de otras artes.

Es importante tener en cuenta los procesos que se ponen en juego frente a la legitimación de toda práctica artística. Al respecto, Bourdieu (1967) plantea que para pensar en cualquier hecho cultural se debe tener en cuenta la articulación que se da entre las instituciones, los productores, sus producciones y las distintas instancias de legitimación:

Existe, en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción mas o menos amplia del campo intelectual, y que reivindican, ipso facto, una legitimidad cultural, sea

por los productos culturales fabricados por los demás, sea por las obras y las actitudes culturales que transmiten, (Bourdieu, 1967, pp.162/3).

González (2010) formula que la institucionalización de la fotografía en el sistema artístico argentino se da recién a comienzos de 1990, con lo cual el tiempo transcurrido dentro de este contexto es poco en comparación con otras artes. Es un lenguaje que pese haber convivido en el país casi desde sus comienzos, su lugar ha estado por mucho tiempo relegado al registro documental.

Una vez que eso queda claro, es posible comenzar a reflexionar acerca de la diferencia que existe dentro del ámbito de la fotografía entre lo comercial y lo autoral. Esta investigación propone una mirada sobre el espacio que tiene la fotografía en el campo del arte.

Desde aquí se sugiere que la fotografía de autor -emparentada a la búsqueda artística- puede ser abordada desde diferentes perspectivas y no por ello perder su identidad. Cada fotógrafo es libre de tomar distintas decisiones frente a su proyecto autoral. Decidir sobre qué temática se centrará, de qué manera llevará adelante su producción, cuál será su foco de atención. Entonces, cabe la pregunta ¿Qué lo convierte en fotografía de autor? Poder traducir en imágenes una visión del mundo es el primer paso. Estos protagonistas abordan cada trabajo fotográfico con compromiso y profundidad, intentando alejarse del lugar común, de lo que ya se ha mostrado y permitiéndose presentar nuevas maneras de mostrar los mismos temas.

Como plantea Eisner (2004) el artista propone esquemas que generan nuevos marcos de referencia para enfrentarse a la vida y su entorno, esto permite correr al espectador de un lugar pasivo y ofrecerle un universo de posibilidades.

Y la fotografía de autor tiene esa capacidad de salirse de lo literal, utilizando la metáfora de imágenes para comunicar ideas y pensamientos. Gran parte de la sociedad contemporánea se caracteriza por estar alineada hacia una misma línea de pensamiento y, aunque invisible y poco tangible, se presentan pocas ocasiones para pensar desde otra óptica. Este tipo de fotografías permite una mirada rica y libre, una posibilidad de que coexista pluralidad de discursos sobre distintos temas, o incluso sobre la fotografía misma. Desde acá también existe una clara conexión con el pensamiento posmoderno ya que, cercano a lo planteado por Vattimo (1988) sobre la posibilidad que se abre en esta época de muchas voces y miradas sobre lo mismo, la fotografía de autor se presenta como una plataforma para desestructurar ideas y miradas, presentando muchas maneras de abordar el mismo tema.

Por otra parte, también resulta oportuno tomar algunos conceptos trabajados por Gombrich (1997) para pensar en este tipo de fotografías. Si bien este autor sostiene sus teorías a partir de la pintura, es posible ampliar su visión y vincularlo con el

lenguaje fotográfico. Gombrich plantea que el arte visual crea una ilusión de la realidad en donde el artista muestra lo que el ojo quiere ver. Se trata de un enfoque donde la representación va más allá de la realidad y se emparenta directamente con la experiencia del artista. Es por eso, dice este autor, que a través de las imágenes es viable comprender los valores de una sociedad en su conjunto. El arte posicionado como expresión personal del artista a la vez que como una visión colectiva de un determinado espacio y tiempo.

Para centrarse más en el objeto de estudio de esta investigación, resulta fundamental reflexionar acerca de estos conceptos en el marco del campo fotográfico argentino contemporáneo.

En el texto de Alonso (2004) surgen dos tipos concretos de prácticas fotográficas que se desarrollaron en el país: por un lado el saber hacer, que se relaciona con el correcto uso de los recursos formales y técnicos; y por otro lado quienes se acercan al saber ver, fotógrafos con un compromiso latente frente a las imágenes, que buscan un nuevo enfoque y un nuevo aporte al campo disciplinar.

Tal como lo formula Alonso, esta dualidad de miradas se encuentra en cada uno de los escritos y los pensamientos sobre esta práctica. Como si se tratase de dos miradas contrapuestas y alejadas entre sí.

En Argentina desde un principio este saber ver de la fotografía estuvo muy emparentado al campo de las artes plásticas. “El Primer Concurso de Fotografía organizado por la Sección Fotografía de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes en 1927 contaba con un jurado compuesto por pintores. Un año después se creaba en la Escuela Superior de Bellas Artes una orientación de fotografía, dirigida también por pintores.” (Alonso, 2004).

Por otra parte, el saber hacer se encontraba ligado al fotoperiodismo, o a lo sumo a algunos referentes del arte como reflejo de la pintura y sus géneros.

Desde mitad del siglo XX comienzan a aparecer fotógrafos que unen estos dos enfoques, comenzando a establecer un campo de la fotografía más autónomo. Artistas como Horacio Coppola, Annemarie Heinrich, Humberto Rivas, Grete Stern, entre otros comienzan a darle a la fotografía un carácter artístico y de autor.

Según Alonso (2004) –y en concordancia con lo planteado por González (2010)- recién en la década del 80 y 90 la fotografía en Argentina comienza un proceso de desdefinición, donde sus producciones se caracterizan por su lenguaje híbrido, que convive con otras artes. Esto conduce a repensar a la fotografía como un arte con mayúsculas, lo que da lugar a reformular las artes plásticas como artes visuales. De la mano de Alicia D'Amico, Sara Facio, Andy Goldstein, Juan Travnik, entre otros se comienza a dibujar la historia de este tipo de fotografías en Argentina.

1.2. Selección y justificación de autores

Las producciones fotográficas que se seleccionaron para esta investigación son ejemplos concretos de lo planteado acerca de fotografía de autor en Argentina. Las series elegidas y sus creadores muestran un abordaje artístico. Son imágenes que buscan afectar la conciencia de quien transita por esta experiencia. Sea quien hace las fotografías o quien las interpreta, se genera en este camino una transformación interna. Se plantea una reflexión sobre el contexto interno o externo, abriéndose una nueva manera de comprender la realidad. Esto resulta un primer paso para el trabajo autoral.

A la vez, también se seleccionaron estos trabajos para dar cuenta de los cuatro grandes abordajes hacia el universo de la fotografía que se evidencian en el campo fotográfico argentino.

El primer enfoque acerca de la fotografía de autor en Argentina queda ejemplificado a través de la serie *Sangre* de Diego Levy y su particular modo de mostrar el universo latinoamericano. Existen muchas maneras de unir un espacio geográfico, puede ser a través de la gente y sus costumbres, su cultura o puede por sus paisajes o colores. Este fotógrafo decide mostrarlo a través de un elemento en común: la existencia de la marginalidad y todo lo que ella acarrea. Levy viaja por Latinoamérica buscando reflejar en las fotografías su mirada y concepción del mundo, que no es ingenua ni condescendiente. Cada imagen cuenta lo que son las grandes ciudades y la violencia que se manifiesta dentro de ellas debido a la pobreza, la droga y sus derivados.

El siguiente capítulo se centra en Martín Estol con sus series *Prepo* y *Epílogo*. Se trata de dos ensayos fotográficos donde quedan expuestos los sentimientos del artista. La primera serie retrata a un niño quien padecía una enfermedad terminal y se encontraba internado en el hospital de Niños Gutiérrez. El fotógrafo argentino visitó a José Luis Prepotente por el transcurso de varios años hasta su muerte. Luego su trabajo continuó con la serie *Epílogo*, que muestra su angustia y desorientación a partir de la búsqueda del niño enterrado en el cementerio.

El siguiente artista es Alejandro Chaskielberg, centrado en el lenguaje fotográfico, sus técnicas y posibilidades expresivas. La serie *La Creciente* se caracteriza por imágenes transformadas en espacios escénicos, intervenidos por su propia búsqueda estética. Trabaja con cámara de placa, que reproduce al máximo los detalles del entorno. Son fotografías marcadas por los colores saturados y las iluminaciones poco realistas; que se destacan por su estilo particular y por generar en el espectador una incomodidad

propia de quien se enfrenta a un paisaje reconocible que pierde su carácter familiar debido al uso de los recursos antes mencionados.

.
El último caso seleccionado para esta investigación es la serie *Reproducción* de Rosana Schoijett, donde el ojo está puesto en la experimentación e hibridación de técnicas. Son imágenes que oscilan entre lo pictórico, lo plástico y lo fotográfico. Esta serie puede dividirse en dos grandes grupos: las siluetas que hacen referencia a la historia de la fotografía y sus primeras aproximaciones al retrato; y los collages, imágenes que aluden a la historia del arte: reproducciones de obras de distintos períodos y su resignificación contemporánea según la mirada de la artista.

Capítulo 2: Diego Levy y su mirada social

2.1 Fotografía y violencia

El trabajo documental y artístico que encara Diego Levy se centra en la problemática social de la violencia que atraviesa a las grandes ciudades latinoamericanas en los primeros años del XXI. Levy comienza su trabajo en Buenos Aires, en la década del 80, para continuar su serie en Rio de Janeiro, Medellín y México DF. Un abordaje profundo y directo sobre esta temática, sin intermediarios, sin oficinas de redacción que determinen encuadres ni situaciones a fotografiar.

Encarar el tema de la violencia en las imágenes no es nuevo para el campo de la fotografía, pero sí resulta controvertido y poseedor de muchas aristas. Inmediatamente se generan discusiones sobre la ética y la moral, o el rol de las imágenes fotográficas como documento de la realidad. Para Sontag la fotografía invita a imaginar la realidad a partir del recorte y la atomización que presenta el autor: “Esta es la superficie. Ahora piensen –o más bien intuyan- qué hay más allá, cómo debe ser la realidad si esta es su apariencia” (2006, pg.42). Al vincular estas palabras con la serie *Sangre* de Levy es posible imaginar el universo de realidades que se esconden en esas fotos. Implica ver de otra manera la imagen de un cuerpo tendido en medio del pavimento manchado de sangre rodeado de vecinos resignados a esa vida cotidiana. Para intuir ese más allá del cual habla Sontag, los espectadores imaginan el contexto geográfico y temporal que acompaña esa escena; deduciendo el fuera de campo, que a veces puede ser más terrible de lo que se muestra.

Las primeras fotografías de este trabajo –que comenzaron en Buenos Aires- ganaron el Concurso Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano de Gabriel García Márquez, premio que le permitió continuar su serie fotográfica en otras ciudades latinoamericanas.

En Argentina la marginalidad fue creciendo rápidamente en el siglo XXI; y este proyecto que comienza en el 2000 acompaña este cambio tan brusco que se da en el territorio con el correr de los años. Según palabras de Levy, las otras ciudades fueron elegidas por ser consideradas emblemas de la región, y que superan ampliamente la violencia de Buenos Aires. Son ciudades donde la sangre y la muerte se encuentran naturalizadas. El fotógrafo cuenta que le llamaba la atención ver a niños y jóvenes deambular cerca de cuerpos tirados en la acera, sin tener la más mínima muestra de incomodidad. Como si ese paisaje fuera lo acostumbrado.

Todo esto queda envasado dentro de estas fotografías, ofreciendo una prueba irrefutable acerca de esta realidad y sus consecuencias. Hablando con Levy uno puede presuponer sus historias y sentimientos. Pero la realidad es que cada memoria

es individual y no puede reproducirse. Lo que sí se puede es generar un corpus de imágenes que se acerquen a aquello que el fotógrafo vio para transformarlo en una memoria que lo traspasa como individuo “Lo que se denomina memoria colectiva no es un recuerdo sino una declaración: que esto es importante y que ésta es la historia de lo ocurrido, con las imágenes que encierran la historia en nuestra mente.” (Sontag, 2003, pg.38).

Las fotografías pasan a ser una prueba de lo sucedido, en donde aquello que se retrata se convierte en un objeto a ser conservado por el espectador. “Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad.” (2003, pg.36)

Frente a esta mirada, resulta interesante reflexionar entonces sobre cuál es el sentido que tiene transformar esas escenas violentas, duras y oscuras en objetos que queden inmutables en el tiempo. ¿Cuál es el sentido de mantener en la memoria atrocidades o imágenes que apelan a lo más bajo del ser humano?

Sontag (2003) responde que la violencia atrae al espectador. El morbo, y la denuncia son una parte esencial del hombre, uno de los motores de su accionar. Es parte del ser humano, tanto la violencia propia de las situaciones y sus actores, como el hecho convertido en fotografía: es una puesta en escena que atrae espectadores. La exhibición del dolor renuncia a las barreras del tiempo y se ubica en un espacio amorfo entre la vida íntima y la vida pública. Son imágenes que hablan de la sociedad y su entorno, pero también hablan del público y su necesidad de sufrimiento y crueldad.

Según esta autora toda sombra tiene luz, cada acción tiene su contracara. Por eso, su mirada también se posa sobre estas fotografías como denuncia, es hacer visible lo que está escondido. Es hacer foco en un paisaje real y terrible a la vez.

Son múltiples los usos para las incontables oportunidades que depara la vida moderna de mirar (...) el dolor de otras personas. Las fotografías de una atrocidad pueden producir reacciones opuestas. Una llamada a la paz. Un grito de venganza. O simplemente la confundida conciencia, repostada sin pausa de información fotográfica, de que suceden cosas terribles. (Sontag 2003, pg. 10).

Cada fotografía de la serie *Sangre* queda congelada en el tiempo, se transforma en un instante que espera ser poseído y consumido por un espectador anónimo. Las imágenes dejan atrás su contexto, su autor y sus protagonistas para transformarse en un espectáculo que comunica a través del lenguaje visual y su iconografía.

¿Y Diego Levy es consciente de eso? Sus fotografías traspasan las palabras y las intenciones que lo llevaron a tomarse un avión y hacer guardias en distintos medios gráficos latinoamericanos. Atraviesan al autor y sus pensamientos e intenciones. Ya

no importan si son denuncias sociales o si existe una verdad sobre estas sociedades y sus habitantes. Son imágenes que recorren su propio camino, instantes que quedan inmutables en el tiempo y que permiten construir un discurso sobre la violencia contemporánea.

Sin acatar las ideas preconcebidas que tenga el fotógrafo, estas imágenes se lanzan al espacio y a la mente de los espectadores, sin importarle las causas ni las consecuencias. Y eso –en definitiva- es lo que le da sentido a toda la serie.

En el momento en que el espectador asume la serie fotográfica como obra de arte es posible pensarla como un acto de resistencia. Tal como propone Deleuze (1987) el arte no es un instrumento de comunicación ni de información, pero sí puede tener una afinidad directa con la resistencia, puede ser la cara visible de la lucha de los hombres contra el sistema. Y desde este enfoque sí la imagen cobra carácter informativo o de comunicación.

Las fotografías de Levy, sin necesidad de palabras, ni epígrafes, ni descripciones, amenazan con un universo latente, en este caso latinoamericano, pero que puede expandirse a otros territorios, otros tiempos.

2.2 Serie Sangre

Diego Levy nació en Buenos Aires en 1973. Desde 1991 se desempeñó como fotógrafo en distintos medios gráficos de esta ciudad. Entre 1996 y 2000 integró el staff de fotógrafos del diario Clarín, donde pidió fotografiar para la sección policial. Desde allí comenzó su indagación estética y conceptual sobre este tipo de imágenes.

La serie fotográfica es en blanco y negro, lo que ayuda en primer término a darle a las imágenes una unidad formal. A su vez el tipo de luz, los encuadres y la temática recurrente permite al espectador mantener esa coherencia en la lectura de las fotografías.

La elección del monocromo surge como un modo diferente y no directo de hacer alusión a la sangre. Una violencia enmarcada por los grises, blancos y negros. Es como si el color no necesitara hacerse presente entre los cuerpos yacentes en el piso, ni entre los fluidos corporales que chorrean en las veredas, ni las caras angustiadas de los afectos alrededor de los muertos. La escena se vuelve blanco y negro, entre las luces, las sombras y sus proyecciones.

El tema de la violencia en las ciudades en la fotografía se ha abordado desde diferentes perspectivas y formatos. Como denuncia o como juego estético, esta

temática rompe con muchos parámetros impuestos para el arte. Rompe y juega a la vez.

Diego Levy reconoce buscar la belleza en lo inhóspito de la violencia del paisaje urbano, en el medio del dolor o el miedo. No es una meta sencilla. Su motor es hablar de la realidad de las ciudades latinoamericanas, la otra cara que acompaña la vida cotidiana, sobre todo de las clases más marginales. Todas las imágenes de esta serie aluden a esta violencia latinoamericana. Lo interesante es que no es relevante una sola foto, ni una sola historia. Levy busca retratar la sociedad en su conjunto, con sus miserias y sus verdades.

Berger (2000) plantea que un fotógrafo determina lo que va a ver el espectador en el momento que decide su posición en un espacio y tiempo específico. La fotografía se transforma así en un fragmento de la realidad. “En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, las fronteras (“el encuadre”) parecen arbitrarias. Todo puede volverse discontinuo, todo puede separarse de lo demás: solo basta encuadrar el tema de otra manera” (Sontag, 2006, pg.41).

El fotógrafo elige un punto de vista sobre alguien o algo. Es una elección – acompañada por otros significantes, como el tipo de luz, de composición, etc- que altera la realidad y la convierte en una mirada particular: la de ese fotógrafo en ese contexto. La serie *Sangre* persigue la coherencia interna en las imágenes a partir de su manera de narrar la historia de estas ciudades, generalmente de noche (o por lo menos con una estética nocturna), despojada de accesorios de todo tipo. Frente a todas estas situaciones límite, el fotógrafo decide mostrar la realidad cruda y desnuda, tanto de los protagonistas como de los espectadores que acompañan la escena.

Levy comenzó esta serie en Buenos Aires para luego continuarla en Río, Medellín y México DF. Cada ciudad cuenta con veinte fotos donde se pueden encontrar las diferencias y similitudes del ser humano y sus miserias. De alguna manera, no es lo mismo la violencia en las calles de Buenos Aires ni las de México, pero hay algo que las hace iguales: cuatro grandes urbes que se muestran como un relato del hombre en la vida comunitaria. La cara violenta del ser humano que permite comprender las sombras de estas sociedades.

Luego de su trabajo en Buenos Aires y con la plata del Concurso ganado por esas fotografías, Levy decide seguir el proyecto en otras ciudades latinoamericanas. Sin ningún contacto, sin ninguna idea preestablecida, saca el pasaje para la primera gran ciudad: Río. Allí se acerca a una de las editoriales que se encarga de este tipo de imágenes, pide acompañar al fotógrafo en sus recorridos y así comienza su trabajo. Lo mismo ocurre en Medellín.

Con cada una de las ciudades, los nervios del fotógrafo vuelven a aparecer. La incertidumbre de lo desconocido se mezcla con ese motor interno que lo lleva a sostener su idea inicial. Así llega por último a México, donde lo dejan formar parte del grupo de los once, así se llaman. Se trata de once reporteros gráficos –los más importantes de la ciudad- que viajan en ambulancia por la ciudad buscando los hechos sangrientos y de violencia que allí se desatan. Levy pudo sumarse por veinte días a este grupo, lo cual fue para él una experiencia enriquecedora.

La idea de cómo surge este ensayo fotográfico y cómo se genera desde la autogestión determina el contenido. Levy reconoce a este proyecto como una apuesta –la primera de su carrera como artista visual y audiovisual- donde la atención se concentra en una idea inicial que lo lanza al vacío y lo conduce a accionar sin importar lo que opinan los demás, si es redituable o no. Es un llamado interno que excede el campo documental. Esta serie comenzó mientras Levy trabajaba en el diario *Clarín*, cubriendo las notas policiales con el equipo fotográfico de la editorial. Llevaba aparte su equipo cargado con película blanco y negro para contar su versión de los hechos. Una misma escena era recortada por dos cámaras diferentes, por un mismo ojo, por dos criterios y búsquedas antagónicas.

Cuenta Levy que primero fotografiaba la situación en piloto automático, buscando registrar la escena para el diario, con los encuadres y las búsquedas ya establecidas de antemano por el editor.

Y luego, con su cámara, el fotógrafo recorría la escena intentando poner en imágenes lo que veía y percibía, más allá del muerto. Registraba el entorno, el contexto, los detalles. No ya un documento para contar una historia en concreto, que era lo que le pedía el diario, sino otro tipo de historia urbana, un paisaje de la violencia en la ciudad. Según sus palabras lo que buscaba era un nuevo recorte de la realidad, más macro, menos personalizado. Mostrar qué pasaba alrededor y de qué forma todo se transformaba en un espectáculo a ser consumido por los peatones, por los policías, por los vecinos, por los reporteros.

Esas fotos permiten indagar en una tendencia social, no se trata de hacer retratos individuales ni de registrar un hecho puntual. Se muestra una tendencia que traspasa los acontecimientos y conduce al espectador a pensar en la naturaleza del hombre y sus formas de actuar en sociedad.

Cuando Levy habla de sus fotografías lo hace con pasión y entusiasmo, se trata de un proyecto concluido y ahí está su resultado, en un libro, en el recuerdo de las muestras y en esas fotografías en papel que se mantienen en el tiempo.

Al referirse al trabajo de un fotógrafo Levy afirma sin dudas que el rol de las imágenes es transportarse en el tiempo y el espacio, lo que queda es lo que se muestra, sin

importar la intención ni motivación del autor. Esto último, dice, es indistinto, se pierde con el tiempo.

Sangre reúne muchos momentos que él recuerda: el poco tiempo que tenía para hacer las fotografías, la necesidad de no invadir espacios –ni el trabajo de los policías ni el dolor de los familiares frente a las víctimas- o el misterio de la película analógica donde el fotógrafo debía ajustarse a las limitaciones técnicas de la cámara (cantidad de disparos limitados, no ver la fotografía al instante, etc).

Según sus palabras, si volviera a hacer este trabajo, Levy volvería a elegir una cámara analógica, el trabajo con negativos y con copias en blanco y negro. La serie fue producto de una pasión interna en donde disfrutaba de la ceremonia del fotografiar y en donde la pregunta sobre el por qué eso, para qué, cuál era su sentido, no estaba dentro de sus cuestionamientos. En el momento de la producción Levy pensaba en los encuadres, los momentos, el tipo de luz y las expresiones de sus modelos.

Capítulo 3: El mundo en los ojos de Martín Estol

3.1 El arte como motor afectivo

Las series fotográficas que lleva adelante Estol dan cuenta de un universo interior en donde la historia del personaje principal Prepo se entrelaza con los sentimientos del fotógrafo, permitiéndole crear ese universo de dolor y esperanza a la vez.

Prepo y *Epílogo* cuentan la historia de José Luis Prepotente, un niño que nace con una enfermedad congénita, la cual desencadena su muerte a los apenas seis años de vida. Ambas series son dos caras de una misma historia, en donde el fotógrafo permite al espectador conocer a ese niño y sus circunstancias, pero también deja ver los sentimientos del fotógrafo quien narra esta historia de una manera muy personal y comprometida. Frente a estas series de autor, resulta pertinente preguntarse -tal como lo hace Soulages (2005)- qué pasa con la verdad cuando la realidad y la ficción dialogan de un modo tan fluido y cercano:

“Con su obra, el artista fotógrafo crea un mundo. (...) ¿Está totalmente separado del mundo real ese mundo de la obra? (...) Pero, ¿qué es el mundo? ¿Es el mismo mundo en el que viven y piensan todos los fotógrafos? No lo parece. ¿Es el mismo mundo que crean con la fotografía? Con seguridad que no” (Soulages, 2005, pp.207)

Este fragmento permite pensar en la fotografía como obra de arte, donde el autor construye su propio universo, pero ¿qué pasa con la realidad? Es imposible negar que la fotografía sienta sus bases históricas en su rol de documento. Desde su nacimiento, el motor de acción de la gran mayoría de los creadores de imágenes fotográficas se asienta en esta idea de congelar el tiempo y el espacio. En la serie del capítulo anterior este vínculo queda totalmente expuesto, si bien hay una intencionalidad que traspaasa totalmente el rol de documento, esa huella de la realidad queda en total evidencia en las imágenes de Levy. ¿Qué pasa entonces con Estol? Sus fotografías son prueba de la realidad pero también proponen una lectura de su experiencia y sentimientos frente a esa realidad.

En muchos casos las fotografías se instalan como intermediarias visuales entre la realidad y el fotógrafo. Hacen visible el momento de conexión entre la realidad y el ojo del autor. Es el instante en que se crea un diálogo entre ambas partes y esto da como resultado un conjunto de imágenes. Cuanto mayor es el compromiso y la entrega del fotógrafo a eso que se enfrenta, mayor será la conexión entre las partes. Y en esa conexión es que se crea un mundo, un universo en donde llegan a un acuerdo la realidad y el fotógrafo.

Estol crea un universo afectivo, donde expresa a través de las imágenes sus propias experiencias y sensaciones sobre ellas, presenta su visión del mundo. En este caso el

trabajo autoral permite pensar en un recorrido personal sobre una temática pero también presenta la huella de la realidad y eso lo transforma en un documento. Es imposible pensar a la fotografía sin pensar en sus referentes.

Berger (1998) presenta una posible respuesta a esta temática al distinguir entre fotografía pública y privada, ambas ligadas al concepto de memoria. Lo que plantea este autor es que en la fotografía privada es posible encontrar un sentido a partir de la experiencia personal del fotógrafo. Una serie de autor parte de la idea de fotografías privadas que luego pasan a convertirse en públicas. Hay un punto donde el creador se involucra con la realidad: la siente, la experimenta y luego la convierte en aquellas sensaciones y sentimientos que le produce. Así se convierte en un espectáculo a ser consumido públicamente, que trasciende su función privada.

En una primera instancia el autor crea las imágenes como recuerdo de vida, en donde reconoce el contexto, se familiariza con él y lo immortaliza en fotografías. En un segundo momento esas fotografías traspasan las barreras de lo personal para ubicarse en un espacio público, donde el espectador tiene su propio espacio de interpretación de mensajes, sentimientos y sensaciones.

Ese universo afectivo, tal como lo plantea Girard (1970) es la función más importante del arte, se trata de expresar y comunicar sensaciones a través de las elecciones estéticas y formales del artista. Para Girard no existen deformaciones ni barreras entre lo correcto y lo realista. Siempre que la obra produzca sensaciones que le lleguen al espectador, su misión comunicativa y afectiva está cumplida. Desde esta óptica las series de Estol cumplen con su propia búsqueda, trascendiendo el tiempo y el espacio del referente.

3.2 Serie *Prepo* y *Epílogo*

La serie *Prepo* fue sacada entre el 2001 y 2003. Prepo –su verdadero nombre era José Luis Prepotente - pasó toda su vida internado en el Hospital de Niños Ricardo Gutiérrez por problemas congénitos en los pulmones y el esófago. Nació en Azul en 1997, a los pocos días de su nacimiento le diagnosticaron las enfermedades que lo condujeron a la internación. Allí quedó toda su vida, entre operaciones, enfermeras y remedios. Luego de un par de años sus padres lo entregaron bajo custodia judicial y quedó a cargo de tres cuidadoras del hospital: Norma, Irma y Alejandra.

Inmerso en esta realidad, el fotógrafo Estol lo conoció. A partir de allí lo visitó todas las semanas durante dos años. Salían a la plaza de juegos del hospital, le contaba cuentos, se divertían juntos. A los seis años de vida, el 1ero de diciembre del 2003 Prepo falleció.

Estol cuenta con sus imágenes la historia de vida de Prepo: sus humores, diversiones y su carácter. Según palabras del fotógrafo "Prepo hacía honor a su apellido, se imponía en todo lo que quería; tenía una fuerza increíble. Lo conocí cuando tenía tres años y fueron tres los cumpleaños que compartimos." (Estol, entrevista Scherer, La Nación, 8/06/2008)

Todo empezó cuando el fotógrafo se enteró que existía la Asociación Juego y Vida, una agrupación que busca desde el juego y la terapia disminuir la angustia, el aislamiento y la ansiedad en los niños internados por mucho tiempo. Estol cuenta que sintió curiosidad y un motor invisible que lo llevó hacia la sala de juegos del Hospital Gutiérrez, donde se encontraba trabajando esa Asociación. Allí lo conoció: "Prepo estaba medio boleado, no había tenido una buena semana. En ese instante me dije a mí mismo, a él no, a él no le voy a sacar. Pero se acercó, me miró y me dijo: foto. Y así empezó nuestra relación." (Estol, entrevista Scherer, La Nación, 8/06/2008)

Teniendo en cuenta lo planteado anteriormente respecto al motor que lleva al artista a desarrollar su obra, resulta interesante referirse a las razones que llevaron a Estol a llevar adelante esa serie. Según sus propias palabras, al comenzar con su trabajo él mismo se planteaba qué necesidad tenía de estar allí, fotografiando una realidad tan difícil. Se presenta la duda y las incertidumbres ante la falta de una respuesta clara y concisa acerca de cuál es la visión del mundo o de esa temática en particular. Siguiendo sus propias reflexiones acerca del proceso creativo, se podría llegar a la conclusión de que la respuesta el fotógrafo la encontró al entablar un vínculo afectivo con el protagonista de la serie. Todo cobró sentido en la medida en que la relación entre Prepo, el fotógrafo y la realidad circundante comenzaron a interactuar.

Estol plantea: "Me permitió ser parte de su vida. En ningún momento sentí que estaba robando su historia; él me ayudó a contarla. Armamos un vínculo y con el tiempo rompimos esa barrera entre el fotógrafo y el que está del otro lado. Lo quería, y nada era desde afuera. Prepo me preocupaba, y yo me entregaba. Pronto las preguntas acerca de por qué estaba haciendo esto fueron desapareciendo" (Estol, entrevista Scherer, La Nación, 8/06/2008).

De alguna manera, estas declaraciones demuestran el poder eficiente y absoluto que ejerce en el artista su compromiso con el sentimiento. A partir de este punto, todo pasa a cobrar su propio sentido y las piezas del rompecabezas se organizan de un modo coherente con los mensajes que tiene para comunicar el autor. El uso de una estética particular, con sus valores plásticos y simbólicos pasa a alinearse hacia un mismo sentido que le da orden y coherencia a la serie en su conjunto.

Capítulo 4: El estilo de Alejandro Chaskielberg

4.1 Su búsqueda fotográfica

Las fotografías de Chaskielberg proponen un acercamiento a la fotografía documental y artística desde otra óptica. Son imágenes que se centran en el uso expresivo de las herramientas fotográficas para proponer nuevos modos de pensar y resignificar los momentos de la vida y las costumbres humanas.

Son fotografías autorales que se separan de lo acostumbrado y conducen al espectador a descubrir nuevos escenarios de lo cotidiano.

Según ideas de Sontag (2006) la fotografía es un segmento de la realidad, un pequeño fragmento que queda plasmado en un papel. Cada persona va guardando esos restos de memorias en fotografías como una ayuda al momento de querer recuperar una cara, un gesto, un paisaje.

En el caso de Chaskielberg esta búsqueda por ganarle al olvido y generar ese impacto en el espectador se manifiesta a través de la utilización de los aspectos formales y estéticos de sus imágenes. El uso de la luz y sus múltiples fuentes lumínicas que conviven en un trozo de realidad son el puente hacia un estilo muy personal y memorable.

También colabora en este sentido la elección de la película color y el manejo que hace el fotógrafo de este elemento plástico. Sus fotografías se alimentan de los colores saturados y la vibración que de ellos emana. Cada personaje, cada forma de la naturaleza, cada paisaje va de la mano de esta búsqueda y este estilo. Tanto la luz, como el color y la nitidez propia del uso de cámara de placa acompañan el tema que se sucede foto a foto: lo ficcional y el juego entre lo aparente y lo real se presentan como el leiv motiv de sus trabajos.

Esto despierta una gran intriga en el espectador, quien se encuentra rodeado por imágenes bellas y plásticas. Se trata de fotografías con líneas definidas, colores protagonistas, luces ambiguas y teatrales; un escenario que transporta al receptor a nuevas ideas y lo transforma.

Tal como plantea Soulages (s/f) el espectador es el receptor de las sensaciones pero a la vez es quien brinda nuevos significados; goza de la recepción sensible mientras construye (o reconstruye) los mensajes y sentidos. Desde una perspectiva estética, las fotografías pueden afectar al espectador desde múltiples facetas, acompañarlo en su sensibilidad estética y proponerle nuevos modos de entender y apreciar la realidad. Chaskielberg apela a esta visión particular de la fotografía e invita a que el espectador pueda alcanzar nuevos modos de apropiación de las mismas. Sus imágenes

enriquecen el campo de la fotografía autoral en este entrecruzamiento que genera entre lo visual, lo formal y perceptivo con lo intangible y misterioso de sus mensajes.

4.2 Serie *La Creciente*

Esta serie de fotografías fueron llevadas a cabo en el Delta del Paraná a lo largo de dos años. Desde el año 2007 hasta el 2009 Chaskielberg se propuso retratar a la luz de la luna la vida en el delta, sus lugareños, sus usos y costumbres. Las fotografías fueron tomadas con cámara de formato grande y película positiva.

Respecto al desarrollo de su serie, Chaskielberg cuenta:

Empecé con una pequeña cámara digital, con fotos de noche. Un amigo guionista vivía en Los Bajos del Temor, una zona de aguas bajas, y así empecé a fotografiar paisajes y fui conociendo de a poco a vecinos, con los cuales compartíamos casi la diaria. Fue un proceso natural pasar de hacer algo completamente mío, que estaba en mi cabeza, a hacer algo documental, a registrarlos a ellos. En un momento me encontré con que las imágenes eran algo nuevo para mí, que nunca había visto algo así. Pasé a trabajar con una cámara de placa, que tiene gran formato y la particularidad de que quiebra con el paralelismo entre el plano del lente y el plano focal, algo que se da naturalmente en casi todas las cámaras. (Berlanga, 2012)

Al referirse a su proceso creativo, Chaskielberg narra que andaba deambulando por las noches con su set preparado en una pequeña valijita, donde llevaba flashes y linternas de diferentes calidades, colores, intensidades. En el momento de fotografiar, utilizaba estas fuentes de luz casi a la manera pictórica. Cuenta que iba caminando por toda la escena que saldría en la foto, a la luz de la luna, pintando zonas de luz con las linternas. Los retratados y él en silencio, unidos en un momento mágico y misterioso. Y así es como se ven las fotografías.

El sello principal de estas imágenes se basa en la gran diversidad de fuentes de luz, que transforman a la realidad y le permiten jugar con lo misterioso y artificial.

La serie *La Creciente* muestra un universo escondido en las orillas del delta del Paraná en donde dialogan los lenguajes fotográficos de diversas áreas. En esta serie se fusionan las características de la fotografía documental, publicitaria y artística. La imagen se convierte en eso, una imagen que traspasa sus categorías para ubicarse en un lugar personal y despojado de estructuras.

El mismo Chaskielberg comenta: “Yo creo que (la serie *La Creciente*) puso en juego cuál es el límite de lo documental. Porque está claro que tiene ese carácter, está registrando una comunidad, pero obviamente esa persona no está cargando un tronco a la noche, y este cazador no caza en esas horas, tampoco.” (Berlanga, 2012)

Capítulo 5: Rosana Schoijett: experimentación y collage

5.1 Nuevos modos fotográficos

Las fotografías propuestas por Rosana Schoijett se alejan de las imágenes tradicionales, de aquello que el espectador presupone frente a una muestra fotográfica. La artista presenta una intervención sobre imágenes ya existentes, específicamente sobre reproducciones de obras clásicas pertenecientes a grandes museos. Schoijett utiliza el collage para generar nuevas fotografías que nada se asemejan a las reproducciones de la obra. Y por otro lado, expone siluetas que evocan la tradición prefotográfica de retratar la proyección de la sombra de un perfil. Antes de la aparición de la fotografía se utilizaba el recurso de recortar perfiles hechos con cartulinas negras para reproducir lo más fielmente el aspecto de un ser.

Esta manera de abordar el lenguaje fotográfico se aleja de muchos supuestos y discusiones acerca del rol de la fotografía y sus posibilidades artísticas. Es un modo alternativo de encarar la producción, basado en imágenes que ya existen y que poseen un significado propio, vinculado con otros paradigmas del arte. La fotógrafa propone en esta serie una nueva mirada acerca de las Bellas Artes y las obras legitimadas por los museos y sus autores.

Este tipo de fotografías pone en duda el concepto histórico de fotograficidad. "(...) ¿qué es una foto? ¿Qué hace que una foto sea una foto? ¿Qué cosa en una foto tiene que ver con la fotografía?" (Soulages, 2005, pp.132). Lo interesante que plantea Soulages es pensar en ese concepto de fotograficidad no solamente desde la fotografía real sino también desde la fotografía posible. Como ese conjunto de posibilidades creativas que se abren camino al momento de decidir una producción autoral. Y una de sus características por excelencia es esta posibilidad de lo inacabable, de que se despliegan potenciales infinitos a partir de aquello que se produce en un comienzo, sea un negativo, una diapositiva o una imagen digital. En este recorrido es que se encuentra el trabajo de Schoijett.

Su serie pone en jaque cuál es el verdadero rol que ocupa el fotógrafo: no es el objeto a fotografiar, ni tampoco el sujeto detrás de cámara. No es el acto fotográfico ni la edición. La fotograficidad se ubica más cerca de lo material y lo tangible. Cerca de la postproducción plástica. Siguiendo los pasos de Man Ray, este tipo de fotografía se convierte en un fin en sí mismo "(...) deja de ser un simple registro – verificación, para pasar a ser un registro – condición de posibilidad de la propia obra" (Soulages, 2005, pp. 316)

Siguiendo lo planteado por Soulages (2005) entonces la fotografía se presenta como un *arte de los posibles*, y esto es lo que permite pensar en el lenguaje fotográfico y sus

múltiples escenarios de acción. Se genera un juego muy interesante entre las fotografías ligadas a la realidad y las imágenes creadas a partir de su búsqueda autoral. Un juego que descarta la linealidad y ubica al fotógrafo en otro espacio, también apartado de la fotografía como índice: “Una foto no es tanto el índice tan complejo de analizar del objeto enfocado por la fotografía como el signo de lo posible, mejor aún, como la manifestación de lo posible” (Soulages, 2005, pp. 141)

De esta manera se abren las potencialidades de la fotografía, la cual se presenta como una actividad polimorfa en donde esa forma, esa manera se la brinda el autor, aquel personaje que detrás del universo de las imágenes capturadas es capaz de dar una nueva significación a la imagen. Rosana Schoijett avanza sobre estos conceptos y le suma el acto de tomar prestadas reproducciones de cuadro de época pertenecientes a instituciones reconocidas en el arte, para darles una pincelada de su propio universo estético.

Según Armstrong () “ f (pg. 147)

Glydenfeldt (Oliveras, 2008) plantea que la obra de arte le abre un nuevo mundo al espectador. Pero se trata de un espectador que debe tener ciertas competencias para poder tener acceso al arte contemporáneo, debe manejar conceptos de la teoría y la historia del arte, filosofía, estética.

El artista abre un mundo, lo transforma y permite reflexionar sobre el tema planteado, pero esto puede resultar un misterio muy difícil de decodificar para quien no maneje ciertos conocimientos previos. De eso se trata esta serie, en donde las obras de Schoijett permiten una contemplación estética basada en el acto contemplativo pero también se presenta como una instancia de interacción entre creador/espectador donde la obra no está completamente cerrada sino que existe un intersticio para la creación de quien observa y reflexiona frente a la obra. (Oliveras, 2008)

En las fotografías de Schoijett esa instancia está puesta en el diálogo que se da con el espectador al momento de descubrir las imágenes del pasado ocultas tras el collage de la artista. Se presenta un juego de superposiciones, planos y contraplanos no solo en la instancia material –objetos, dibujos, vidrios) sino en la significación y resignificación de las reproducciones de cuadros – fotografías/collage.

Experimentación como base de acción.

5.2 Serie *Reproducción*

La serie *Reproducción* se divide en dos grandes grupos de imágenes: por un lado un grupo de siluetas que aluden a una técnica fotográfica del siglo XVIII; y por otro lado los collages que en forma de retablo rinden homenaje a obras plásticas de diferentes períodos de la historia del arte.

Este trabajo se ofrece como una continuación de otra serie fotográfica presentada en 2010, llamada *Impresión*; donde también se encuentran los dos estilos de fotografías: siluetas y collages. Estos últimos –en *Impresión*- no parten de obras clásicas sino de fotografías centradas en distintos personajes en escenarios reales. Son imágenes de personas y paisajes que fueron intervenidos por la artista, transformadas en obras que recuerdan el surrealismo.

En el caso de *Reproducción*, la fotógrafa continúa con esta labor, centrándose en la experimentación y la materialidad como puerta de entrada hacia sus propuestas artísticas. Pero en este caso, su trabajo se basa en reproducciones de obras que se encuentran en diferentes museos legitimados socialmente. Son antiguas impresiones en papel sobre obras clásicas, cercanas a lo reconocido como bellas artes. Schoijett se apodera de ellas y las transforma: reproducciones que pasan a convertirse en nuevos modos de existir.

Esta búsqueda se propone como un correlato de algunas obras de Cindy Sherman (1954) y su intención de indagar acerca de la obra única y aurática (Benjamín,) en contraposición a las fotografías que reproducen estas obras. Sherman se apropia de la estética de los clásicos y propone una nueva forma de llegar a ellos a través de una fotografía creada a partir de una puesta en escena armada por ella, simulando personajes y escenarios de obras clásicas. De esta forma Sherman reflexiona acerca de las convenciones existentes en las artes visuales. Y también su obra denuncia el hecho de que la mayoría de las veces las obras llamadas Bellas Artes llegan al público a través de reproducciones, o sea fotografías.

En este sentido Rosana Schoijett continúa por esta vía, dando un nuevo giro a estas ideas. Las reproducciones que utiliza como base de su arte no actúan como una mera copia de los originales, sino que se presenta una resignificación de las mismas a partir del uso de otros materiales, otras técnicas.

Retomando los conceptos de González (2010) quien indaga acerca del vínculo entre pintura y fotografía, ella plantea que ha habido más de un encuentro entre ambas disciplinas desde el siglo XIX. Y su propuesta en indagar ellos, repensar qué pasa hoy con ambos lenguajes y de qué manera se relacionan en el escenario contemporáneo. Tanto los collage como las siluetas que presenta Schoijett en esta serie dejan en evidencia una manera de apropiación de la historia del arte y la fotografía. Se trata de dejar a la luz una construcción de mitos contemporáneos. Tal como plantea Barthes (2002) estos mitos son representaciones colectivas que aparecen en las diferentes manifestaciones culturales de una sociedad. Esta estructura mítica posee dos sistemas que lo componen: el denotado y el connotado. Lo que hace esta fotógrafa es

partir de soportes que enuncian mitos actuales -como puede ser las grandes obras plásticas- y las llena de valor y nuevos sentidos.

Propone bucear en los patrones estéticos establecidos y legitimados en la historia del arte occidental para construir nuevos discursos, con otros sentidos. En este punto aparece el espectador como responsable activo de los sentidos que emanan de las obras. Ya no es un mero observador estético, sino que debe traspasar ese rol pasivo para darle lugar a sus propias apreciaciones conceptuales y sensoriales de las piezas. A través de su intervención en las obras es que Schoijett presenta una nueva manera de pensar el arte y sus manifestaciones. En el caso de los collages, la fotografía presenta la estructura del retablo como soporte de varias de sus obras. El trabajo fino y delicado que encierra las reproducciones basadas en el uso de hilos y tintas brinda a la obra un carácter de misterio y aura que provoca en el espectador un sentimiento parecido a lo que sucede frente a una obra religiosa o de culto. Estos retablos, a manera de altar, fueron intervenidos por la artista del derecho y del reverso, lo cual hace necesario recorrer la obra para apreciarla en su totalidad.

La superposición de planos es una característica de estas obras, en donde los materiales usados generan líneas que se cruzan entre el frente y el revés; hilos que transforman a la obra en un todo, donde la imagen y su representación quedan relegadas a los materiales y estéticas que propone la autora.

Su trabajo es una mezcla de materiales, técnicas y lenguajes. Gran parte del sentido que tiene se basa en la experimentación y el juego de la sorpresa que puede generar con estas obras en el espectador. En este sentido sus fotografías se mezclan con otras técnicas, dando lugar a una nueva manera de pensar al artista fotográfico y su producción.

Retablos y siluetas se presentan en esta serie como una novedosa manera de replantear el rol que ocupa la fotografía de autor, utilizando la historia del arte y la fotografía como disparador de ideas y estéticas.

Conclusiones

Creo que lo que reprocho a los libros en general, es eso: que no son libres. (...) Sigue habiendo generaciones muertas que hacen libros pudibundos. Incluso jóvenes: libros encantadores, sin poso alguno, sin noche. Sin silencio. Dicho de otro modo: sin auténtico autor. Libros de un día, de entretenimiento, de viaje. Pero no libros que se incrusten en el pensamiento y que hablen del duelo profundo de toda vida, el lugar común de todo pensamiento. (Duras, 1994, pp.36)

Las palabras de Marguerite Duras sintetizan muchas de las reflexiones que giran alrededor del arte y de los parámetros que hacen que una obra de arte –sea una pintura, un libro, una fotografía, un film, una obra de teatro- llegue al espectador para provocar algún tipo de incomodidad. Para sacudir los pensamientos, los valores, las suposiciones sobre algún tema o situación particular.

Lo que plantea Duras traspasa el universo de los libros y se ubica en un espacio más amplio, donde se encuentran todas aquellas piezas llamadas de “autor”, un arte que busca provocar al receptor. Atrás queda esa concepción de un autor que induce hacia un único concepto o un único punto de vista. Se abren multiplicidad de opciones para experimentar frente a la obra.

Existe una versión –o una mirada- sobre aquello donde el artista posa su mirada, sobre aquello que cuenta. Pero a la vez, su forma de mostrar el mundo es suficientemente amplia como para que se abran otras ventanas, otras posibles versiones de la realidad.

De allí se nutren las producciones llamadas de autor, donde el espectador sigue el camino que le propone el creador de la obra pero también permitiendo un intersticio vacío, donde queda un posible sendero para sus propias interpretaciones.

De alguna manera, hay un punto de conexión en el cual el autor le propone a ese público anónimo que continúe el camino por sí solo, de la mano de sus propias experiencias y sentimientos.

Esta investigación se focaliza en aquellos fotógrafos argentinos contemporáneos que – de una u otra manera- presentan esta libertad al espectador, donde no hay una única verdad sobre lo que se ve ni lo que se siente sobre una temática, sino que es el espectador que termina de darle sentido a eso que se muestra. Pero claro que, la fotografía que en este escrito se enmarca dentro de la categoría “autor” es un trabajo reflexivo, profundo, agudo y contundente acerca del tema abordado.

El trabajo se presenta como un primer paso en esta selección de fotógrafos argentinos contemporáneos. La lista de fotógrafos de autor que ocupan uno u otros de estos enfoques es muy larga. El planteo de estos cuatro enfoques y sus posibles actores pueden sentar las bases de una posible investigación sobre la producción fotográfica argentina del siglo XXI mucho más extensa.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Alonso (2004) "Hacia una desdefinición de la fotografía" en *Territorios Ocupados* (cat). Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica
- Barthes, R. (1990) *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós
- Berger (2000) *Modos de ver*. Barcelona: Ed. G. Gili
- Berger (1998) *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones La Flor
- Berlanga, A. (2012) "Cuando el ruido suena". Suplemento Radar, Diario Página 12, 23 de diciembre del 2012. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8472-2012-12-23.html>
- Bourdieu, P. (1967) "Campo intelectual y proyecto creador", en Problemas del estructuralismo, México: Siglo XXI.
- Deleuze, G. (1987) "¿Qué es el acto de creación?" Conferencia FEMIS
- Duras, M. (1994) *Escribir*. Barcelona: Tusquet Editores
- Eisner, E. W. (2004) *El arte y la creación de la mente: el papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Girard, JM (1970) *Acerca del arte, el realismo y la ideología*
- Gombrich, E. (1997) *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Editorial Debate
- González, V. (2010) *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires: Fundación Alfonso y Luz Castillo Arte x Arte.
- Joly, M. (2003) *La imagen fija*. Buenos Aires: La Marca
- Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara
- Sontag, S. (2003) *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara
- Soulages, (2005) *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca
- Soulages, (s/f) "Desde una estética de la fotografía a una estética de la imagen" Universo fotográfico N°4. Disponible en pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/4soulages.pdf
- Stupía, E. (2010) "El tocador de imágenes", Suplemento Radar, Diario Página 12, 17 de octubre de 2010.
- Vattimo, (1988) *El pensamiento débil*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Vilches, L. (1997) *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós.
- <http://www.rosanaschoijett.com.ar/>
- <http://www.chaskielberg.com/>
- <http://www.diegolevy.com/>
- <http://www.mjefoto.com.ar/>