



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

***“Sin querer entrar nunca en el ‘arte’ del todo”.* La fotografía etnográfica y su indeterminación en la cultura contemporánea**

Alejandra Reyero¹

Resumen:

El trabajo pretende poner en discusión ciertas ideas lanzadas por Walter Benjamin en su texto “Breve historia de la fotografía” como una suerte de resistencia o alternativa al escenario dramático que se perfila con el surgimiento de este nuevo medio visual: la industrialización, la mercantilización indiscriminada y lo que es más relevante para el autor, la pérdida del aura y con ella el potencial evocativo del fenómeno artístico.

El objetivo es retomar el vínculo establecido por el filósofo entre la imagen, el pasado y la memoria y analizar especialmente el estado actual de la fotografía sobre pueblos indígenas, comúnmente asociada a la categoría de imagen etnográfica; repensar su relación cada vez más estrecha con el mundo del arte, las políticas curatoriales y los discursos críticos; y abrir el debate acerca de su situación pendular entre procesos de estetización y de alterización (construcción de identidades y diferencias culturales).

¹ Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) – IIGHI – CONICET. Universidad nacional del Nordeste (UNNE). alereyero@hotmail.com



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

“Sin querer entrar nunca en el ‘arte’ del todo”. La fotografía etnográfica y su indeterminación en la cultura contemporánea

En este trabajo pretendo poner en discusión ciertas ideas planteadas por Walter Benjamin en el texto “Breve historia de la fotografía”, así como en otros en los que ha dedicado alguna atención a “la aparición provocadora de esta nueva técnica”²: “Sobre algunos temas en Baudelaire” y el célebre “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En especial me interesa reflexionar sobre el alcance de lo que –a mi entender– el autor sugiere como una suerte de resistencia o alternativa al escenario dramático que se perfila con el surgimiento de la fotografía: la industrialización, la mercantilización indiscriminada y lo que es más relevante para él, la pérdida del *aura* y con ella el potencial evocativo del fenómeno artístico.

El objetivo es retomar el vínculo establecido por el filósofo entre la imagen, el pasado y la memoria y analizar especialmente el estado actual de la fotografía sobre pueblos indígenas, comúnmente asociada a la categoría de imagen etnográfica; repensar su relación cada vez más estrecha con el mundo del arte, las políticas curatoriales y los discursos críticos; y abrir el debate acerca de su situación pendular entre procesos de estetización y de alterización (construcción de identidades y diferencias culturales).

De este modo, en las páginas que siguen intento reconocer y problematizar algunas de estas instancias en las que la condición estética de la fotografía etnográfica es admitida en la cultura contemporánea argentina, como aquellas otras en que se vislumbran posibles fisuras de dicha situación. Para ello tomo sucintamente y a modo de ejemplo, algunos casos aislados de fotografías de indígenas de la región del Gran Chaco argentino³, con la intención de discutir el uso y función que en términos generales asume la fotografía etnográfica en el marco de una aguda crisis de las nociones estéticas ya auguradas lúcidamente por Benjamin a mediados del siglo XX.

De objeto aurático a mercancía. Modernidad, arte y fotografía

² Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”. En: Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, edición y traducción de J. Muñoz Millanes. Pre-Textos, Valencia, 2005[1931], pág. 21.

³ El Gran Chaco comprende una amplia región situada en el centro-oeste del continente sudamericano. Abarca las tierras del oeste del Paraguay, el sureste de Bolivia y el noreste de Argentina (actuales provincias de Chaco, Formosa, sur-oeste de Salta y norte de Santa Fe).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

El ya clásico texto “Breve historia de la fotografía”, escrito en 1931 por Walter Benjamin, supone una referencia obligada a la hora de examinar los impactos de la fotografía en el campo de las artes visuales. Se le debe al filósofo alemán el haber distinguido mediante una concisa retrospectiva, los primeros efectos productivos y las subsiguientes secuelas “negativas” que esta nueva tecnología trajo aparejadas con su surgimiento. Ambas instancias corresponden a las que Benjamin reconoce como el auge y la decadencia de la fotografía, estrechamente ligadas al “misticismo” por un lado y a la mercantilización del artefacto por otro.

La primera de estas instancias corre a la par del desarrollo de la burguesía y corresponde –en palabras de Benjamin– a “los dorados tiempos pre-industriales”, los diez primeros años posteriores al momento en que el Estado francés sella “el nacimiento de la fotografía” haciendo público el invento de Daguerre: 1839.

Desde entonces hasta casi entrada la década de 1850, la cámara oscura logra imágenes “únicas”, impregnadas de resabios de singularidad e irrepetibilidad propias de la experiencia de culto del arte del pasado; son imágenes bellas, inalcanzables en las que “todo estaba dispuesto para durar”⁴; hasta los pliegues del traje que llevaba puesto el retratado.

La imagen fotográfica es en este sentido, capaz de producir memoria y experiencia, ella misma es en sí un acontecimiento cuyo origen se remonta a un pasado añorado. Esta conexión con el momento de su origen que la foto misma posibilita se expresa particularmente en el retrato en tanto “culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos”, cuya percepción permite experimentar cierta “belleza melancólica e incomparable.”⁵ En tal sentido y comparándola con la pintura, Benjamin sostiene que “si profundizamos el tiempo necesario en una de estas fotografías, nos daremos cuenta de lo mucho que también aquí los extremos se tocan: la técnica más exacta puede conferir a sus productos un valor mágico que una imagen pintada ya nunca tendrá para nosotros”⁶.

Pero, de pequeños “adminículos sin pretensión alguna destinados al uso interno” términos que Benjamin utiliza para referirse a primeros daguerrotipos, las imágenes logradas por la cámara fotográfica comienzan a reproducirse masivamente, sobre todo en el decenio posterior a 1850, atravesado por la industrialización, la mercantilización

⁴ Benjamin, Walter, Op. Cit. 2005 [1931], pp. 24, 31.

⁵ Ibid, pág. 40.

⁶ Ibid, pág. 26.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

indiscriminada de la fotografía y por lo que es más relevante para Benjamin, por la pérdida del *aura* y con ella el potencial evocativo de la imagen⁷.

Definida como “una trama muy especial de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía por cercana que pueda hallarse”⁸ la noción de *aura* –plagada de implicancias de orden místico-teológico– le permite al autor pensar cómo el surgimiento, desarrollo y supremacía de la técnica conlleva cambios en las modalidades de la mirada y de los objetos de su interés tanto naturales como artísticos. Es decir, la aparición, uso y difusión de la técnica no sólo da cuenta de una circunstancia histórica precisa, sino también de cómo se transforman los parámetros de visión sobre la realidad según las épocas. Dicho de otro modo: “las fotos (...) hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es una variante histórica”⁹.

Éste es el *quid* que empuja a Benjamin a plantear que el cambio radical de la nueva época de reproducción técnica se define por la desaparición del *aura* que ella conlleva respecto del arte. Esto es, la disipación de la autenticidad: “el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”; o en otros términos, el desmoronamiento de la inaprehensibilidad e instantaneidad del fenómeno artístico, de su presencia irrepetible¹⁰. Y este argumento también es funcional a las primeras imágenes fotográficas, frente a la cuales “a pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud del modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar (...) la chispa minúscula de azar, de aquí y ahora con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde en la determinada manera de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía anida hoy el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo”¹¹.

Al pretender delimitar el dominio del arte e intentar explicar sus transformaciones históricas, Benjamin hace del concepto de *aura* el punto de inflexión

⁷ Al respecto, afirma Benjamin: “las cosas fueron tan deprisa que ya en torno a 1840, la mayoría de los incontables pintores de miniaturas se habían convertido en fotógrafos profesionales, al principio sólo ocasionalmente, pero enseguida de manera exclusiva (...) el alto nivel de sus fotografías no se debe a su preparación artística, sino artesana. Esta generación-puente se extinguió muy poco a poco; incluso parece como si una bendición bíblica hubiera descendido sobre estos primeros fotógrafos: los Nadar, Stelzner, Pierson y Bayard”. Ibid, pág. 35.

⁸ Ibid, pág. 41.

⁹ Ibid, pág. 28.

¹⁰ Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En: Benjamin, Walter, Discursos interrumpidos, traducción de Jesús Aguirre. Planeta Agostini, Buenos Aires, 1994 [1936], pág. 24.

¹¹ Benjamin, Walter, Op. Cit., 2005[1931], pág. 26.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

de su pensamiento ya que enfrenta a través del mismo la transición entre un “arte aurático” definido por los valores de la magia, la religión y el culto inmersos en el contexto de la tradición, hacia un arte autónomo (no aurático) íntimamente vinculado con el impulso de la modernidad en la que el culto a la autenticidad artística se mantuvo, aunque secularizado. “Ocurre que en esos primeros tiempos el objeto y la técnica se corresponden tan exactamente como divergen en el siguiente periodo de decadencia”¹² en las cuales “esa irradiación a veces delimitada de un modo tan bello como significativo por la forma oval ahora ya pasada de moda, en que se recortaba la imagen”, se desvanece¹³.

Es de esta forma como la ocurrencia irrepitable de la obra de arte o de las primeras fotografías, que antaño habían estado al servicio del ritual, es reemplazada por una ocurrencia masiva que subvierte lo transmitido por la tradición y en la que aumentan las ocasiones de ser exhibido. Es “el tiempo en que los álbumes de fotos comienzan a llenarse” dice Benjamin, y cuando para consumir la ignominia, en palabras del filósofo: “el buen gusto cae en picado.”¹⁴

El aparato obstruye ahora esa relación de inmediatez con la “realidad” del arte dando origen a una estética de la distracción o –como Benjamin lo denomina– “un deleite distraído” susceptible de experimentarse en cualquier momento y lugar. El arte llega así a legitimarse *en y por* la técnica, hallando su conversión en mercancía, desplazando su valor de culto hacia un valor puramente expositivo.

Cuando la técnica invade la esfera del arte y lo reproducido se desvincula del ámbito de la tradición, privando a los receptores de lo irrepitable, sesgando su lejanía y subrayando la accesibilidad total, tiene lugar un conflicto no sólo en la producción del arte moderno, sino también en su recepción: “la cámara se empequeñece cada vez más, [al punto de] fijar imágenes fugaces y secretas cuyo *shock* deja en suspenso el mecanismo asociativo del espectador”¹⁵.

Luego de esos primeros tiempos de novedad y extraña curiosidad que la fotografía despierta por su vínculo con el tiempo, el pasado, la memoria y “lo real”, ésta

¹² Ibid., pág. 37.

¹³ El fenómeno del “aura” que hacía que los sujetos fotografiados en estas primeras imágenes estén “rodeados de (...) un medio que confería plenitud y seguridad su mirada, al ser capaz de atravesarlo”, también tenía para Benjamin una explicación en términos de técnica: “se debía a una absoluta continuidad entre la luz más clara y la sombra más oscura (...) que motivado por lo prolongado de la exposición, confiere ‘a estas primeras fotografías toda su grandeza’. Benjamin, Walter, Op. Cit., 2005[1931], pág. 36.

¹⁴ Ibid, pág. 35.

¹⁵ Ibid., pág. 52.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

llega en las primeras décadas del siglo XX, a adquirir el estatuto de objeto fetiche y a fluctuar según el filósofo, entre la experimentación y la moda. Los intereses políticos y científicos registrarán desde entonces la necesidad de experimentar, explorar y comprobar, propia del hombre moderno, quien no sólo encontrará la forma más conveniente de instruir a través de un registro “fiel” de lo real, sino que también contará con los encantos sugestivos que el aparato fotográfico propone para lograr “imágenes creativas” bajo la premisa “el mundo es bello”. “Lo creativo –dice Benjamin– [se convierte desde entonces] en un fetiche, cuyos rasgos sólo están vivos gracias a los cambios de moda en la iluminación. En la fotografía lo creativo es su sumisión a la moda (...) [la misma] no busca el encanto y la sugestión sino el experimento y la didáctica”¹⁶.

Con el fin de desentrañar el sentido histórico del surgimiento y desarrollo de la fotografía a la par de la expansión capitalista y el consecuente incremento social y económico de las masas urbanas, Benjamin cuestiona ciertas concepciones tradicionales del arte y el uso de ciertos conceptos operativos a su análisis (creación, genialidad, perennidad) en una época en la que su producción y recepción sufren alteraciones estéticas e históricas importantes. Es en este sentido que plantea que “para la mirada que no puede saciarse en un cuadro, la fotografía significa más bien lo que la comida para el hambriento o la bebida para el que tiene sed. La crisis de la reproducción artística se perfila así como parte integrante de una crisis de la percepción misma.”¹⁷

Las consecuencias que Benjamin extrae de una realidad tecnificada podrían resumirse en cuatro puntos: 1) la técnica fija –mediante procedimientos específicos– imágenes fugaces de la realidad; 2) esta fijación amplía el espectro de receptores a los que se acerca con mayor facilidad; 3) esta cercanía invalida la experiencia aurática, anula la lejanía; 4) al estar cada vez más cerca *no* de la obra de arte sino de su réplica vertiginosamente diseminada, quien la consume, abandona su extasiada contemplación¹⁸.

Una vez asumida esta situación, el hecho de reflexionar sobre la fotografía etnográfica es en cierta medida, inseparable de una reflexión sobre la historia social y

¹⁶ Ibid., pp. 50, 51.

¹⁷ Benjamin, Walter, Op.Cit., 1994 [1936], pág. 147.

¹⁸ Interesante resulta en este sentido la distinción de Benjamin entre “la fotografía en cuanto arte” y “el arte como fotografía”, aludiendo con esta última referencia a la reproducción de obras artísticas por medio del registro fotográfico: “la reproducción de obras de arte ha repercutido mucho más sobre la función del arte mismo que la configuración más o menos artística de una fotografía (...) si algo caracteriza en la actualidad las relaciones entre el arte y la fotografía es la tensión sin resolver suscitada entre ambos por la fotografía de obras de arte”. Benjamin, Walter, Op. Cit, 2005 [1931], pp. 48-49.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

política del contexto en el que surge y de aquellos por los cuales circula. En consecuencia, la misma no pueda ser pensada únicamente en función de la historia de una técnica, sino también de la tradición académica, artística, social y cultural en que se inscribe y por medio de la cual ha ocupado distintos espacios y ha sido apropiada y resignificada de diferentes maneras.

“El mundo (del ‘otro’) es bello”. La fotografía etnográfica

En forma semejante a otros países latinoamericanos que han atravesado similares experiencias de colonización y dominio europeo, la imagen fotográfica de pueblos originarios de Argentina obtenida desde fines del siglo XIX, ha servido a diversos fines (exploratorios, periodísticos, científicos, antropológicos, sociológicos, turísticos, políticos, etc.), y en consecuencia ha cumplido diferentes usos/funciones en la historia cultural del país.

Calificada comúnmente de “etnográfica”, en sus orígenes proveyó lo que para entonces era un registro fidedigno de la realidad, y permitió a los sectores hegemónicos de la sociedad, satisfacer sus ansias de poder y control¹⁹. No sólo los acontecimientos, hechos y sujetos que la imagen lograba captar, sino también y especialmente la forma en que llegaba a dichas capturas estaban supeditadas a estrictos principios ideológicos, dando cuenta de ellos explícita o implícitamente²⁰.

Fiel a las doctrinas de las clases dominantes, la fotografía se convirtió en instrumento de vigilancia y explotación; o en otros términos, en derivación rotunda del

¹⁹ El calificativo *etnográfica* suele comprenderse como una subcategoría de la fotografía documental, considerada generalmente como categoría contrapuesta a la “artística” con la cual se alude a imágenes “de autor” o “artificiales”. Scherer habla de fotografía etnográfica para referirse al *uso* de fotos para la comprensión de culturas, tanto la de los sujetos fotografiados como la de los fotógrafos; “lo que convierte una foto en etnográfica no es necesariamente la intención de su producción, sino cómo se usa para informar etnográficamente a sus espectadores”. Citado en Brisset, Demetrio, “Fotografía etnográfica”. En: Gaceta Antropológica N° 15, Universidad de Málaga, 1999, 8. http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html (consultado en agosto de 2005). En tal sentido, las imágenes de grupos indígenas chaqueños a las que aludimos con la expresión “fotografía etnográfica chaqueña”, pueden ubicarse dentro de esta clasificación en la medida que independientemente –o no– de la intención de los fotógrafos, todas aportan información acerca de su contexto de producción, los condicionantes sociales, políticos, ideológicos y técnicos bajo los cuales fueron originadas, así como las circunstancias espacio-temporales y materiales del mundo de los sujetos y grupos representados.

²⁰ Si bien la conquista de los países industrializados sobre otros territorios había precedido al surgimiento de fotografía, fue con el desarrollo capitalista, el adelanto de la maquinaria y el avance imperialista que se revelaron otras perspectivas y oportunidades de implementación: “nacida del progreso industrial y la avanzada colonialista, la fotografía no podía sino ilustrar esa misma avanzada e indirectamente hacer su apología” Sorlin, Pierre, El ‘siglo’ de la imagen analógica. Los hijos de Nadar. La Marca, Buenos Aires, 2004, pág. 166.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

ejercicio de poder sobre los grupos nativos, cuya imagen fue cosificándose hasta transformarse en pieza de colección y exposición. Testimonio de veracidad irrefutable, botín ideológico, la imagen del *otro* perennizada en el papel no daba lugar a incertidumbres, sino por el contrario, facilitaba lo que se suponía era un conocimiento “directo” y efectivo de “lo indígena”²¹.

Es en el marco de esta lógica que la imagen fotográfica del *otro* (considerado salvaje, exótico o primitivo), se difunde ampliamente por varios canales y en distintos contextos, llegando a nuestros días a ser admitida como vehículo de “invocación” de los pueblos originarios. Su presencia en textos académicos, catálogos de exposiciones artísticas, afiches publicitarios, etc. no sólo la continúa posicionando como referente visual “auténtico” de grupos nativos, sino que la erige como “representativa” de cada uno de los grupos que integran la diversidad de etnias indígenas de la Argentina. La imagen misma de cada registro fotográfico como la descripción lingüística que la suele acompañar ha servido y sirve para atribuir identidades que poco o nada se ajustan a la realidad; las pertenencias étnicas asignadas a los fotografiados mediante los epígrafes no se condicen frecuentemente con la adscripción personal o colectiva con la que ellos mismos se identifican.

Interesante resulta en este sentido la apreciación de Benjamin acerca del pie de página o leyenda que acompaña a las fotografías “y sin los cuales cualquier fotografía se quedaría necesariamente en una mera aproximación”²².

A esta urgencia por delimitar los sentidos de la imagen mediante su descripción verbal se suma, en el caso de las fotos etnográficas, el hecho de que desde la segunda mitad del siglo XX muchas de ellas forman parte del caudal de apropiaciones materiales e ideológicas de los pueblos nativos que desde la cultura dominante hemos pergeñado sistemáticamente sobre ellos, llegando a ser valoradas y evaluadas como objetos estéticos dignos de ser exhibidos en museos de arte nacionales y extranjeros.

Reconocida inicialmente como documento testimonial (objetivo e irrefutable) la fotografía etnográfica parece saturar actualmente ese cúmulo de información que originalmente traía consigo, redefiniendo sus sentidos y funciones en el campo cultural argentino. Hoy, el *otro* indígena alcanza un nuevo paradigma representacional, o dicho

²¹ Edwards, Elizabeth (ed.). *Anthropology & Photography 1860-1920*. London, New Haven and London, 1992, pág. 70-90.

²² Benjamin, Walter, *Op. Cit.*, 2005 [1931], pág. 52.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

en otros términos, la imagen de la alteridad indígena pareciera haber alcanzado el nivel de “objeto estético”²³.

En este escenario, la representación fotográfica de la región chaqueña y su fuerte tradición de culturas originarias, resulta el foco de atención privilegiado del mundo del arte actual, el cual se estructura alrededor de la fuerza del mercado que discretamente tutela la práctica fotográfica.

Esta conversión de la fotografía etnográfica chaqueña en objeto de arte en la cultura contemporánea argentina suscita transformaciones sociales y culturales importantes, provoca efectos y contrariedades éticas y políticas; retos y desafíos – desencadenados por su inclusión en ámbitos antes reservados a la práctica artística como museos, galerías y espacios alternativos de arte–. Lo que implica no sólo que el mercado del arte y los discursos críticos y curatoriales se ocupen de ella y reconozcan su posibilidad artística, sino también que el hacerlo, descuiden su articulación con procesos de alterización (construcciones identidades y diferencias culturales). Es precisamente este descuido el que –a mi criterio– demanda atención y discusión; tanto para los casos que toman como pieza de exhibición a la fotografía decimonónica, como aquellos que eligen a las producciones fotográficas contemporáneas sobre el indígena, las cuales muchas veces reafirman las herencias visuales perfiladas tradicionalmente sobre determinados patrones ideológicos, y apoyados en ellos confirman su condición de “objeto estético” en la esfera del arte actual.

Hoy la fotografía etnográfica chaqueña es valorada como una posesión o un atributo cultural que desacredita a los retratados como actores reales involucrados objetivamente en las prácticas de visualización. En tanto sujetos implicados en una política de lo visible, los indígenas están generalmente excluidos de evaluar tales prácticas y de decidir sobre su valor y pertenencia²⁴.

De esta manera, el contexto actual de crisis no sólo de las legitimidades estéticas, sino también sociales y políticas, hace que se vuelva necesario replantear la

²³ Green y otros plantean que fue a partir de los años noventa del siglo XX que la fotografía se ha vuelto omnipresente en galerías y museos de arte, en formas tan diversas y variadas que su identidad se vio radicalmente reconfigurada. Green, David (ed.) ¿Qué ha sido de la fotografía? Gustavo Gili, Barcelona, pág. 7.

²⁴ La visibilidad de los considerados “otros” sin su participación podría entenderse como una carencia de las propuestas artísticas de los últimos tiempos, pero muchas producciones visuales contemporáneas han incorporado su mirada mediante la fotografía y el video, en ocasiones incentivados por los intereses de las mismas comunidades. Giordano, Mariana, “Visualidad y sentidos de pertenencia. La fotografía etnográfica desde un emisor *qolla*”. Revista chilena de Antropología Visual. N° 14, Santiago, 2009, (2), <http://www.antropologiavisual.cl/> pp. 109–132 (Consultado en noviembre de 2009).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

relación entre las prácticas culturales de visibilidad administradas por los grupos sociales de poder y la construcción, transmisión y reivindicación de memorias e identidades subalternas. O en otros términos, repensar el lugar y función de la fotografía etnográfica en el marco actual de las políticas identitarias²⁵. Haciendo hincapié en el hecho de que estas imágenes hayan estado tradicionalmente en manos de fotógrafos, historiadores, antropólogos, coleccionistas, archivos, museos, etc. determinando una suerte de apropiación de una memoria visual ajena²⁶.

Heterogéneos son los campos culturales por los cuales la fotografía etnográfica chaqueña transita en la actualidad, diversas las experiencias en las que es utilizada como material de producción y exhibición estética en Argentina y en el extranjero, pero en términos generales, ella continúa apoyando esa tan cuestionada y repelida hiperconstrucción del “ser indígena”²⁷ de antaño; pese a que los intereses sociales, los modelos epistémicos y estéticos ya no siguen aquellos estrictos patrones ideológicos de fines del siglo XIX y principios del XX.

Aunque se muestran en el marco de discursos reivindicatorios, que intentan asumir y superar los abusos del pasado, muchas de las mismas imágenes históricas que circularon inicialmente en pleno auge de exploración y conquista de territorios desconocidos junto a otras producidas más recientemente, parecen seguir confiando en esa propiedad “objetiva” y “ecuánimemente testimonial” de la fotografía: archivos, centros culturales, museos de arte (sumados a aquellos otros circuitos científicamente legitimados: muros históricos, etnográficos y antropológicos) contienen y exhiben imágenes de los *otros* en nombre de un pseudo-reconocimiento de la diferencia. Esto último cobra una relevancia mayor sobre todo en determinados contextos académicos (como universidades, centros de investigación y sus respectivos medios de difusión

²⁵ Entendemos dicha noción –siguiendo a Ramírez, Mari Carmen– como el movimiento de reivindicación por sus derechos democráticos que los grupos minoritarios promueven en la cultura contemporánea. Ramírez, Mari Carmen, “Mediación identitaria: los curadores de arte y las políticas de representación cultural”. En: *Ramona*. Revista de Artes Visuales N° 86, Noviembre de 2008. Buenos Aires, Fundación START, pp. 9-23.

²⁶ La posibilidad de discernir en qué medida estas imágenes pertenecen a los sujetos representados y/o sus descendientes y deben ser “devueltas” a ellos, ha incentivado proyectos personales sobre “restitución” de fotografías a comunidades indígenas chaqueñas. Tales estudios se insertaron dentro de dos proyectos mayores dirigidos por Mariana Giordano, uno de los cuales se halla actualmente en curso: *Memoria e imaginario del Nordeste argentino. Escritura, oralidad e imagen* (PCTO – UNNE 130). Parte de los resultados de las investigaciones aparecen en Da Silva Catela, Ludmila, Giordano, Mariana y Jelin, Elizabeth (ed.), *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria*. Ed. Trilce, Buenos Aires, 2010.

²⁷ Báez, Christian y Mason, Peter, *Zoológicos humanos. Fotografía de fueguinos y mapuches en el Jardín d’ Acclimatation de Paris, siglo XIX*. Pehuén, Santiago, 2006, pág. 58.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

como revistas especializadas, congresos, seminarios, etc.), donde bajo el afán de saldar una “deuda histórica” se recae nuevamente a la misma mirada estereotipada decimonónica sobre el indígena.

Es cierto no obstante, que en muchas de las producciones contemporáneas de fotografía etnográfica han desaparecido las estrategias explícitas de intervención ideológica tan común a fines del siglo XIX y principios del XX²⁸, así como también se ha transformado –en parte o por completo– la concepción de registro mimético de la realidad, de “emanación perfecta del referente,”²⁹ y en tal sentido, lejanos se perciben aquellos incipientes usos de la cámara fotográfica.

Si asumimos –siguiendo a Arthur Danto– que el momento actual corresponde a la instancia pos-histórica del arte, o como él lo explica, gozamos de un “arte posthistórico” propio de un “periodo de información desordenada” que admite una profusa producción experimental de las artes “sin ninguna directriz especial que permita establecer exclusiones”³⁰, nos vemos obligados a replantear el abordaje de la compleja y efímera presencia de la fotografía etnográfica en distintos contextos, preguntándonos si resulta aun eficaz utilizar el concepto de género en su acepción clásica para contraponer las llamadas fotografías etnográficas de las denominadas “artísticas” y si resulta aun útil seguir creyendo que la fotografía etnográfica posee un valor documental-informativo estricto y acotado cuando por el contrario, lo que parece mostrarnos es más bien la imagen de una realidad susceptible de ser infinitamente representada y accesible a todos por más lejana geográfica y culturalmente que pueda hallarse. En medio de este proceso de transformación de las condiciones de producción de las artes visuales en que la fotografía etnográfica se inmiscuye, ¿no parece indudable

²⁸ Incorrecta adscripción étnica, yuxtaposición de contextos, montaje de situaciones y “cirugías” o “mutilaciones icnográficas” sobre el soporte fotográfico: recortes de personajes de la escena para implantarlo en otra distinta, cambio de decorado, incorporación de elementos ambientadores de escena y fondos naturales, etc. Giordano, Mariana, Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño. Al Margen, La Plata, 2004.

²⁹ Barthes, Roland, La cámara lúcida: nota sobre la fotografía, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 2003, pág. 137.

³⁰ Danto utiliza la expresión “arte posthistórico” para referirse a “lo que sucede después” de terminado el discurso legitimador del arte de los años setenta y ochenta y que según él no es ni un estilo artístico definido, ni un modo de utilizar estilos diversos. Equiparable a un estado de “perfecta libertad” en el que todo está permitido, es posible “hacer arte en cualquier sentido, con cualquier propósito o sin ninguno”. Esto es lo que define el arte posthistórico en contraste con el moderno que ha llegado a designar un estilo (representación no mimética) y un periodo aproximado (1880-1960). Danto, Arthur, Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia, Paidós, Buenos Aires, 2006, pág. 38.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

que el arte ha sido definitivamente absorbido por la técnica y los límites entre uno y otra se han anulado al punto de lograrse un grado de “estetización de la vida”?

Esta idea ya había sido augurada en 1930 por Walter Benjamin, cuando advirtió que con el apogeo de la técnica, el último reducto de lo real, el más recóndito e íntimo recinto de la vida alcanzan el nivel de “lo estético”; o tal como lo sentencia un pensador de la posmodernidad, Gianni Vattimo, se produce “el fin del arte”, en tanto éste deja de existir como fenómeno específico y la existencia alcanza un grado de estetización general, una “explosión de la estética, fuera de los límites institucionales fijados por la tradición”³¹.

De este modo, la fotografía etnográfica en general y la chaqueña en particular, no sólo se inmiscuye en el campo difuso del arte actual, sino que –al hacerlo– complejiza su propio estatuto o definición: ella puede alcanzar el rango de objeto estético e ingresar a los espacios legitimadores de arte como museos y galerías y ser expuesta allí junto a un sinfín de otros artefactos igualmente dignos de “reconocimiento estético”, pero también puede continuar siendo valorada desde criterios estrictamente documentales e informativos que tradicionalmente se le atribuyeron desde el ámbito de la historiografía, la antropología, la sociología, etc. como mero medio o vehículo de conocimiento del pasado, ideológicamente condicionado y construido.

Si pensamos por ejemplo en algunas producciones fotográficas realizadas en Argentina desde los años noventa, particularmente en la región del Gran Chaco, se advierte que los registros fotográficos se proponen –a veces consciente y otras inconscientemente– romper con los patrones exotizantes que históricamente han guiado la conformación de imágenes visuales sobre la alteridad indígena, poniendo de manifiesto un mayor control e intervención por parte de los retratados.

Para ello los fotógrafos –provenientes de ámbitos y experiencias diversas: con formación en artes visuales, fotógrafos profesionales, aficionados, etc.– recurren a estrategias diferenciales con la intención de evidenciar la espontaneidad y naturalidad tan frecuentemente descuidada entre los registros fotográficos tradicionales³². Una

³¹ La belleza se enreda y confunde con la vida y los objetos más cotidianos –tales como la fotografía etnográfica– se destinan al consumo; los *mass media* se ocupan de difundir belleza en forma de información, cultura y entretenimiento y de poner en discusión pública aquello susceptible de ser considerado “bello”. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2004, 34.

³² Tal es el caso de fotógrafos como María Zorzón, Guadalupe Miles, Patrick Liotta, Florencia Blanco, Rubén Romano, entre otros, quienes han centrado su mirada en los pueblos originarios de la región



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

naturalidad que se expresa en las poses espontáneas de los retratados, quienes parecen olvidarse de la incómoda presencia de la cámara y del fotógrafo que interrumpe su cotidianeidad. Muchas imágenes muestran esto de una forma explícita y literal, otras sin embargo se solapan en los discursos curatoriales, académicos y científicos que intentan atenuar viejos patrones de percepción del *otro*³³.

No obstante, muchos de los principios e propósitos de los curadores, críticos y fotógrafos, no traspasa justamente ese nivel o plano de mera intencionalidad proyectual y los registros se parecen más a repeticiones iconográficas que a reelaboraciones o intentos de superación de esquemas de representación anteriores.

Si bien los espacios de producción y circulación son diversos, confluyen en ámbitos de recepción similares: museos, galerías o espacios alternativos de arte³⁴, en los que la figura del curador adopta el rol de árbitro cultural estableciendo el sentido y el estatus estético de la fotografía etnográfica, sea a través de la selección y organización expositiva de las imágenes, como a través de los artículos, catálogos, notas y apuntes interpretativos³⁵.

chaqueña, en especial del Chaco salteño. Todos han tenido una presencia importante en el ámbito curatorial metropolitano de los últimos tiempos.

³³ Las estrategias de producción varían entre la elección del blanco y negro, los recortes y puntos de vista sugestivos que denotan una suerte de “acuerdo” sobre los fotografiados y nos muestran a sujetos apacibles en gestos de familiaridad para con la cámara. No obstante, si a pesar de esta lectura inocente anclada en los aspectos obvios de las imágenes, nos movemos hacia zonas obtusas de sentido que las enmarcan en proyectos curatoriales, críticos y editoriales particulares, advertimos huellas de viejos estereotipos. Uno de los más evidentes es la percepción idealizada y romántica de los espacios de vida de los pueblos originarios, en la que re-emerge la vieja noción de la belleza ligada a lo exótico y lo “primitivo”, construida sobre la idea de “el salvaje unido a la naturaleza”. Giordano, Mariana y Reyero, Alejandra, “La estetización del indígena argentino en la fotografía contemporánea. Actualizaciones de viejas percepciones”. En: *Ramona*. Revista de Artes Visuales N° 94, Buenos Aires, Fundación START, 2009, pp. 9-36.

³⁴ Dos casos paradigmáticos son la producción fotográfica de Guido Boggiani realizada entre 1896-1901 en el Chaco paraguayo y la de Grete Stern realizada entre 1958-1964 en el Chaco argentino. Ambas colecciones fueron exhibidas en museos de arte y centros culturales nacionales (Buenos Aires, La Plata, Tucumán, Salta, etc.) y extranjeros (Uruguay, Paraguay, Brasil, Berlín, Praga, Viena, etc.). Reyero, Alejandra “Fotografías etnográficas en espacios de arte. Notas a partir de las colecciones de Guido Boggiani y Grete Stern”. Actas del IV Congreso Interoceánico de Estudios Latinoamericanos, X Seminario argentino- chileno y IV Seminario Cono Sur de Ciencias Sociales, Humanidades y Relaciones Internacionales “La Travesía De la libertad ante el Bicentenario”. Universidad Nacional de Cuyo, 2010. Versión CD: ISBN: 978-987-9441-40-4.

³⁵ Sirva de ejemplo el comentario del curador Rodrigo Alonso, quien –desconociendo la realidad de miseria y marginación de las comunidades indígenas argentinas– construye un concepto de belleza para las fotografías de Guadalupe Miles realizadas en el Chaco Salteño en 2001 y exhibidas Buenos Aires en 2009: “[sobre el espectador] se vuelca, enigmático y fascinante, este universo alejado pero no ajeno, poblado por seres desconocidos, impregnados de seducción y sensualidad (...) Todo en ellas es belleza, goce y vitalidad”. Las imágenes de Miles fueron expuestas en la muestra “Norte, allá arriba”, en el espacio Ernesto Catena Fotografía Contemporánea, junto a la producción de los fotógrafos Jonathan Delacroix y Florencia Blanco. Alonso, Rodrigo “Guadalupe Miles”. En: Quince x Quince. Fotógrafos x



Fotografía, memoria e identidad

Llegados a este punto, ¿es posible reconocer la asimilación de la fotografía etnográfica al mundo del arte y con ella, su conversión en objeto apto para una recepción estética?

Hasta cierto punto, es cierto que la contemplación de la denominada fotografía etnográfica pareciera permitir –a pesar de su determinación espacio-temporal, técnica e industrial– una nueva experiencia del arte con todo lo fugaz y banal que esta nueva experiencia pueda suponer. La misma se aleja de lo que se entendía y entiende por “experiencia del arte” pero ¿no actúa como un límite a ese “acceso directo” con el cual suele identificarse la recepción de la fotografía en general y de la etnográfica en particular?

Retomando algunos de los planteamientos más incisivos de Benjamin, podemos sostener que hay “algo” de la fotografía etnográfica producida desde la segunda mitad del siglo XIX en adelante, que no llega a descubrirse, a revelarse por completo cuando se la observa distraídamente en la página de un libro, en un catálogo de arte, en una revista de consumo masivo o en la sala de un museo. Existe en todas y cada una de estas modalidades de recepción, una dimensión que el espectador desconoce y que pareciera escapársele justo cuando cree arribar al sentido de una fotografía³⁶.

Contrariamente a lo que comúnmente pensamos, más que acercar realidades, cosmovisiones, sujetos, espacios, situaciones, ¿no abre la fotografía en general y la etnográfica en particular, un hiato jamás salvado?, ¿no acentúa una distancia nunca eliminada plenamente? El siguiente planteo de Benjamin pareciera responder negativamente esta cuestión: “Ahora bien: traer más cerca de nosotros las cosas (...) es una inclinación actual tan apasionada como la superar lo irrepetible en cualquier situación, reproduciéndolo. Cada día sea hace más acuciante la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen, o mas bien de la copia. Y la copia (...) se distingue de la imagen sin ningún género de dudas. La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en esta última como la fugacidad la posibilidad

Críticos (catálogo), Fundación Praxis, Buenos Aires, 2005. También en http://www.roalonso.net/es/pdf/artes_cont/Miles.pdf (Consultado en abril de 2009).

³⁶ Reyer, Alejandra “¿La fotografía etnográfica puede ser un objeto estético?” En: Boletín de Estética, Programa de Estudios en Filosofía del Arte del Centro de Investigaciones Filosóficas. <http://www.boletindeestetica.com.ar/monografias.html>.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

de repetición en aquella. Quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción”³⁷.

Si nos quedamos en este planteo, las posibilidades de encontrar en las imágenes fotográficas actuales, o al menos el uso actual de fotografías etnográficas históricas cierto resabio de singularidad, parecerían mínimas, pero considerando otros argumentos de Benjamin, tal vez podamos sostener que –pese a que en la actualidad miramos fotografías sin transitar por ese estado de recogimiento y contemplación que el arte de culto demandaba para el autor, es posible entrever algunas instancias en las que una imagen en particular nos demanda una atención especial, mucho más atenta que otras veces, y que tal vez ello marque una suerte de resistencia de la fotografía a ingresar definitivamente al mundo del arte, y a perder con dicho ingreso todo espesor político. Porque, como lo afirma el propio Benjamin, la singularidad de la fotografía no se agota en la acción y decisión del fotógrafo, así como tampoco en los resultados que él obtiene, sino que toma la forma de algo que “se resiste a ser silenciado y reclama, sin contemplaciones, el nombre del que la vivió y está aquí todavía realmente, si querer entrar nunca en el ‘arte’ del todo.”³⁸

Y a diferencia de los primeros retratos pictóricos conservados en un ámbito privado-familiar, en el cual “surgía de vez en cuando la pregunta por la identidad del retratado; pero después de dos o tres generaciones enmudecía ese interés”; las imágenes fotográficas de la alteridad indígena parecen desafiarnos permanentemente con esa pregunta, porque ellas no perduran únicamente como testimonio de quien las obtuvo, tal como ocurría –según Benjamin– con la pintura, sino por ese halo de mudez intrínseca que las acompaña y que el filósofo supo reconocer en las primeras personas reproducidas por la cámara oscura, [quienes] “penetraron en el campo visual de la fotografía sin ser afectadas, o mejor dicho sin que se las identificase [y en las que] el rostro humano tenía a su alrededor un silencio en el que reposaba la vista”.

Pero esos rasgos que Benjamin advertía en los primores retratos dependían de que aun no se hubiera producido –según él– “el contacto entre la actualidad y la fotografía”³⁹.

³⁷ Benjamin, Walter, Op.Cit, 2005 [1931], pág. 42.

³⁸ Ibid., pág. 24.

³⁹ Ibid., pág. 29.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Por desgracia o quizás por fortuna, ese contacto se produjo, la fotografía y la actualidad tecnificada se unieron, pero el “efecto penetrante y duradero” que las primeras imágenes provocaban en el espectador y que “inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro del instante”, todavía se percibe tímidamente en nuestros días.

¿Quién es o quiénes son, en el caso de la fotografía etnográfica, los que se resisten a ser silenciados y absorbidos definitivamente por el arte? Las mismas comunidades indígenas históricamente retratadas, que cada vez con mayor intensidad y en el marco de políticas identitarias concretas, se involucran no sólo en la recepción de fotografías sino también en la producción fotográfica misma; así como los descendientes directos –o no– de algunos de los sujetos retratados.

De objeto aurático a mercancía, de mercancía a objeto estético, la fotografía etnográfica pendula actualmente en medio de experiencias diversas que involucran a objetos-imágenes y a sujetos e instituciones concretas, y es en este contexto que debemos entender tal vez la especificidad de las fotografías consideradas objetos estéticos; y ello porque dicha “omnipresencia”, no implica necesariamente un logro para la representación fotográfica que históricamente ha disputado con la pintura su estatuto artístico. Dicha presencia –efímera y circunstancial en tales espacios– supone tal vez una ilusoria legitimación ampliamente compartida con cualquier otro objeto de la cultura contemporánea y no una victoria propia de la fotografía etnográfica.

Es indudable que –como otras situaciones y relaciones socioculturales actuales– la experiencia de otredad también es vivida estéticamente. La experiencia del *otro* a través de una fotografía es –parafraseando de Michaud– tan borrosa y flotante como la experiencia misma del llamado arte contemporáneo: “sin concentración sobre los objetos, ni sujeción a un programa”; ver el rostro de *otro* en la pared de un museo o en la página de una revista, en ficheros numerados o en la red de internet supone apenas –y nuevamente en palabras del filósofo francés– “la estancia en una relación distraída”⁴⁰.

En tal contexto de proliferación y recepción casual esperamos ver rostros consternados y capturados involuntariamente y nos encontramos con imágenes que a pesar de escenificar lo cotidiano, la cultura, la identidad y hasta la propia historia de los sujetos retratados, o dicho de otro modo, de estetizar fotográficamente su realidad, decepcionan nuestro “deseo del estereotipo”, o en términos de Baudrillard, nos

⁴⁰ Michaud, Yves, El arte en estado gaseoso, traducción de Laurence Le Bouchellec Guyomar, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 91.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

enfrentamos con “objetos que funcionan como espejos de nuestra desilusión.”⁴¹ Si bien el semblante que vemos se ha fijado en la imagen para la posteridad, absorbiendo en cierto modo la identidad del retratado, éste puede ser expuesto y encubierto casi infinitamente cada vez que es visto por un espectador determinado, en un momento determinado, según variados intereses⁴². Ello quizás obedezca a que “en la fotografía – como sostiene Benjamin– aunque el valor de exhibición empieza a hacer retroceder al máximo el valor de culto, éste no cede sin resistencias, ocupa una última trinchera en el rostro humano (...) [por ello] el medio ambiente y el paisaje sólo se abren a los fotógrafos que son capaces de captarlos en la apariencia inexpresable que cobran en un rostro”.⁴³

A esto se suma, a mi entender, la doble dimensión de presencia/ausencia propia de toda fotografía: la *presencia* de lo registrado y la *ausencia* de lo que irremediamente queda fuera de foco. Entre estos dos polos la fotografía hallaría uno de sus sentidos: otorgar verdad no sólo a aquello que aísla, presenta y preserva, sino también a *lo que queda* de este recorte (lo infotografiable, lo irrepresentable), que en el caso de la fotografía etnográfica se muestra y paradójicamente se oculta detrás de la identidad del retratado, que continúa sin poder dejar de hacerlo, siempre secreta (disimulada, enmascarada).

No es posible por lo tanto, creer inocentemente que la fotografía devuelve al retratado tal y como fue captado, sino tal y como fue visibilizado por todo aquello que intervino en el momento de la toma y que se escapa en la instancia de recepción: la compleja e inasible intimidad del retratado, del fotógrafo y el entorno social y cultural que los incluye a ambos⁴⁴.

Tal como afirma Baudrillard, “atrapar a alguien en su singularidad es captar lo que se el escapa a él y por ese motivo se nos escapa”⁴⁵. En este sentido, la foto etnográfica no sólo adopta la forma secreta del “otro”, sino que ella misma en tanto

⁴¹ Baudrillard, Jean, La ilusión y la desilusión estéticas. Monte Ávila Editores, Caracas, 1998, pág. 25.

⁴² Reyero, Alejandra, “Rostros, máscaras y espejos. El retrato fotográfico como posibilidad de olvido”. En: IV Congreso Internacional de teoría e historia del arte y XII Jornadas del CAIA / Gabriela Siracusano [et al.]. Buenos Aires, CAIA, 2007, pp. 97-110.

⁴³ Benjamin, Walter, Op. Cit., 2005[1931], pág. 31, 44.

⁴⁴ Reyero, Alejandra, Op. Cit., pág. 101.

⁴⁵ Baudrillard, Jean, El paroxista indiferente. Conversaciones con Philippe Petit, traducción de Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1998, pág.146.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

imagen posee una identidad profunda, cuya fuerza la vuelve la “forma secreta de una ausencia”⁴⁶.

A partir de dicha afirmación, es posible intuir que la lejanía –que en palabras de Benjamin– otorgaba autenticidad a la obra de arte en el tiempo de su culto volviéndola inaproximable, puede –vaciada de su contenido místico– experimentarse en la época de su reproducción técnica. En consecuencia la posibilidad de evocación subsistiría en la reproducción serial. Reproducción que paradójicamente fuera entendida por Benjamin como el principal factor de destrucción de la singularidad e irrepetibilidad de la imagen como acontecimiento operador de memoria y experiencia.

Dicha evocación no pasaría sin embargo por un acceso directo al pasado contenido en una imagen fotográfica, sino por su *ad-venimiento*, su acaecimiento en el presente de su contemplación. Momento en el que –tal como lo plantea Benjamin– “la imagen del pasado pasa como un relámpago” y quien la contempla, llega a advertir que “no se puede retener el pasado más que como una imagen que surge y se desvanece para siempre en el instante mismo en el que se ofrece al conocimiento”⁴⁷.

Este advenimiento del pasado obedecería a esa “oscilación en la percepción” que Benjamin advertía entre un primer modo de recepción artística (ligada a un principio mágico-religioso) y un segundo modo de recepción “ocasional” determinante del curso histórico de la imagen una vez que tiene lugar su reproducción técnica. Oscilación que según creo se extendería hasta la actualidad.

Esto pareciera movernos hacia el terreno vago de la memoria y el olvido. ¿En qué medida es posible que la evocación subsista en la reproducción serial?; ¿es posible plantear la posibilidad de que inmersos en un contexto de estetización de la existencia, en el que se borran los límites entre el arte y la vida, en la contemplación de la denominada fotografía etnográfica –tomando la expresión de Benjamin– “nos salga al encuentro algo nuevo y especial”. Algo que tal vez puede alejarse de lo que filósofo alemán entendía por “experiencia del arte”, pero que quizás pueda intuirse como una nueva relación con la fotografía del *otro*.

Evitando las discusiones acerca del estatuto de la fotografía, basadas en un intento de dilucidar si la fotografía *es* o no un arte, ¿cómo abordarla cuando los criterios para definirla ya no son ni el recogimiento, ni la contemplación, aspectos que la definían

⁴⁶ Ibid., pág. 147.

⁴⁷ Benjamin, Walter, “Sobre el concepto de historia”. En: La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia. Arcis/Lom, Santiago, 1995.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

como arte en el tiempo de su culto? En tal sentido, el hecho de distinguir a las manifestaciones visuales consideradas artísticas de aquellas meras fotografías de reportaje o testimonio (términos con los cuales suele calificarse la fotografía etnográfica), ¿no pasaría simplemente por el lugar desde el cual observamos, evaluamos y valoramos tales imágenes?; ¿no se trataría –tomando una terminología del procedimiento fotográfico mismo– de una cuestión de foco, de maneras de ver las cosas desde puntos muy lejanos o demasiado cercanos? ¿De pretender explicar a partir de la imagen (producto histórico y específico de cierta sociedad) lo que ésta puede o debe generar en sus receptores?

Retomando las ideas de Benjamin, vistas desde un ángulo, aquellas fotos clasificadas de etnográficas “darían cuenta” del valor expositivo inherente –según el autor– a la fotografía que desde la segunda mitad del siglo XIX viene desplazando al valor de culto en pos de su mera exposición. Y en la que “lo que importa es que la obra sea vista y no que esté presente”. Esto es, que sea expuesta inmediatamente a la mirada de la mayor cantidad de ojos posibles.

Vistas desde otra perspectiva, estas mismas imágenes parecieran remitir a ese “resto de magia” que se resiste a desaparecer del todo y que aun envuelve a la fotografía cuando sus modos de exposición se incrementan.

El primer ángulo centrado en lo que la fotografía es capaz de mostrar, tendría como trasfondo la concepción de imagen fotográfica como réplica exacta de lo real y en virtud de ella la vería como un fragmento cabal de la realidad. El segundo postularía la posibilidad de que lo capturado por la cámara no sea ni prueba ni testimonio de lo real, sino un artificio y hallaría su máxima expresión en el género del retrato al que Benjamin reconoce una nostálgica belleza.

Aceptar esta idea supone reconocer que hay *algo* en la fotografía que se niega a entrar en el dominio del arte. El arte en la época en que Benjamin piensa y escribe sobre la fotografía (la época de su reproducción técnica). Esto es, el arte caracterizado por un abandono de la experiencia única a favor de una experiencia multitudinaria y que en cierta medida –con mayor o menor grado de impregnación y dependiente de cada caso concreto– pareciera subsistir.

Aunque producida y recibida unas cuantas décadas después de que Benjamin escribiera su texto, la fotografía guarda aun un resto de ilusión y ausencia, una suerte de *lejanía* que se manifiesta cada vez que la contemplamos, o en términos de Benjamin un



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

aura que le impide “entrar del todo” en la esfera de la técnica o el arte tal como lo transitamos hoy, independientemente de que podamos o no definirlo.

Si bien el arte del que la fotografía no forma parte completamente, no pertenece del todo, de modo total y acabado es el arte con mayúsculas, el “gran arte” que demanda la atención y el recogimiento del culto, subiste hoy, es aún posible, un sentimiento de extrañeza, que pareciera actuar como resabio del *aura* benjaminiana.

Al mirar estas imágenes la distancia que irremediamente nos separa de la representación fotográfica parece persistir insalvable y a través de ella la experiencia de la lejanía, su “irrepetible aparición por cercana que pueda estar” pareciera hallar su efímero lugar. Las miradas que sobre ellas podemos arrojar devienen así –en palabras de Benjamin– “tanto más subyugadoras cuanto más honda es la ausencia, salvada gracias a ellas, del que mira”⁴⁸.

“¿No debe el fotógrafo –descendiente del augur y del arúspice– descubrir la culpa en sus imágenes y señalar al culpable?”. Con éste y otros interrogantes concluye Benjamin su “Pequeña historia de la fotografía” y como todas las suspicaces inquietudes de este autor, la misma suscita a su vez nuevos y variados enigmas: si es la tarea de quien utiliza una cámara fotográfica hallar culpas e identificar culpables, ¿de qué culpa se trata?; ¿de qué delito?; ¿de la promesa incumplida?; ¿de las expectativas falladas frente a lo que esperaba capturar y lo que definitivamente aparece en la imagen obtenida?; ¿de la insalvable distancia que lo separa de lo fotografiado?

Quizá la respuesta fugaz y transitoria sea aquella que haga del criminal (el fotógrafo) el responsable de un peligro que acecha al principio estético decimonónico de “creación original”; principio que ve amenazada su posibilidad de establecerse como uno de los valores primordiales y perennes de las artes visuales.

Si como sostiene Benjamín gracias a los avances de los procedimientos técnicos la fotografía se acerca a su espectador al punto de volver inseguro su encuentro con ella, de impedirle su contextualización y evocación y hacer desvanecer las asociaciones libres a las que otrora el arte de culto lo invitaba, ¿cómo y qué ver en imágenes de las que sólo se posee una ínfima referencia a un lugar y un momento pero de ninguna manera se cuenta con algo que la especifique y la defina en su singularidad? *Algo* que en algún punto nos acerque a ella, por lejana que pueda estar?

⁴⁸ Benjamin, Walter, “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En: Sobre la fotografía, edición y traducción de José Muñoz Millanes. Pre-Textos, Valencia, 2005, pp.145-153.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

¿Cómo contemplar por ejemplo una foto de Guido Boggiani tomada entre fines del siglo XIX y principios del XX a los grupos chamacocos del Chaco paraguayo, o un retrato de las comunidades tobas que Grete Stern realiza en 1958 en Resistencia, Chaco; o una imagen del Chaco salteño lograda por María Zorzón en 1998 o por Guadalupe Miles en 2001? Si bien es cierto que todas estas imágenes pierden –en el mismo momento de su reproducción, exhibición y apropiación ilimitada– su *aura*, adoptando una presencia plena en todos los ámbitos culturales actuales y moviéndose –en palabras de Didi Huberman– con una “fuerza epidémica”⁴⁹ tal que las propaga a una velocidad incontenible ¿no hay acaso algo difícil de definir, algo indeterminado, que se mueve entre la representación, el pasado, la memoria, el olvido y que se resiste a aparecer, pero sin embargo amenaza siempre con hacerlo?; ¿no se lo presiente siempre vacilante, siempre a punto de mostrarse cuando atravesamos la experiencia de su mirada, enfrentándonos con la incertidumbre propia de toda *re-presentación*?

Cuando miramos una foto de tales características quizá tenga lugar ese enigma del *¿sucede?* que según Lyotard, hace que no se disipe ni está perimida la tarea de mostrar que “*hay algo que no es determinable, el hay mismo*”⁵⁰.

Estas notas pretendieron ser un ejercicio de reflexión sobre el lugar y función de la imagen fotográfica en el contexto de “estetización global de la vida” a partir de la lectura de Benjamin. A través de ellas intenté sugerir que en la tentativa de explicar la actual “polución visual” existe cierta tendencia a considerar a la fotografía como uno de sus principales, sino decisivos “agentes responsables”. Como uno de los más importantes factores del desajuste de la noción de original y la erosión de la ontología del arte en el proceso de experimentación que va desde principios del siglo XX en adelante.

Si bien en gran medida ello es cierto, opino sin embargo que la fotografía, no puede ser pensada sólo a partir de lo que cancela e impide (el *aura*, la experiencia única e irrepetible de la obra de arte), sino también a partir de lo que permite en el dominio del arte u otros posibles. Eso que admite puede tomar quizás varias formas y ser nombrado de varias maneras. Posiblemente no se vincule con una experiencia mágica o mística, como tal vez Benjamin pensó la experiencia del arte en el tiempo de su culto,

⁴⁹ Didi Huberman, Georges, Ante el dolor de los demás. Memoria Visual del Holocausto. Paidós, Barcelona, 2004.

⁵⁰ Lyotard, Jean-François, “Lo sublime y la vanguardia”, en *Lo inhumano: charlas sobre el tiempo*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Editorial Manantial, 1998, pág. 110.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

pero sí con algo que –tomando las palabras de Lyotard– “no se destina a nosotros (...) nos toca pero sólo lo sabremos después (y al creer saberlo nos engañaremos respecto a ese ‘toque’)”⁵¹.

Las fotografías etnográficas expuestas en galerías, museos y espacios alternativos de arte pueden en tal sentido, ser leídas en función de aquel valor o rasgo que Adorno supo destinar a las obras de arte: “jamás son lo que uno querría que fueran y a cada instante desmienten lo que ellas querrían ser.”⁵²

⁵¹ Lyotard, Jean-François, “Algo así como comunicación... sin comunicación”. En Op.Cit., 1998, pp. 96..

⁵² Citado en Lemagny, Jean Claude, La sombra y el tiempo. La fotografía como arte. Buenos Aires, Gustavo Gili, 2008, pág. 157.