

SOMBRA TEMIBLE DE LA IMAGEN IMAGEN Y ESTÉTICA A PARTIR DE LA OBRA DEL FOTÓ- GRAFO GUSTAVO FRITTEGOTTO

Jesús Antuña

Universidad Nacional de Rosario

(Argentina)

jesuantunia@gmail.com

Resumen: En el siguiente trabajo analizaremos la concepción filosófica de la imagen a partir de la obra artística del fotógrafo Gustavo Frittegotto. La obra del artista nos permitirá realizar un acercamiento a la imagen fotográfica que, partiendo de indagaciones sobre la fotografía y las imágenes técnicas que hiciera Walter Benjamin, se acerque a sus usos actuales. Proponemos pensar el trabajo de Frittegotto en la frontera entre aquellas prácticas contemporáneas que consideran la imagen en su especificidad material y aquellas otras que proponen un arte "fuera de sí. De esta manera, el acercamiento a su obra posibilitará una mirada sobre las derivas actuales del pensamiento sobre la imagen.

Palabras clave: Imagen, Estética, Fotografía, Naturaleza

Abstract: In the following paper we will investigate about the philosophical conception of the image through the photographic work by Gustavo Frittegotto. The artworks will allow us to dig into the photographic image problem, since the inquiries about technical images made by Walter Benjamin to its current uses. We propose to think Frittegotto's work in the boundaries between those contemporary practices that consider the image in its material specificity and those others that propose an art "out of itself". Therefore, the approach to his work will enable a look at the current drifts of thought about the image.

Keywords: Image, Nature, Photography, Aesthetics

Benjamin utiliza en “Pequeña historia de la fotografía” una frase que es tanto una apuesta a futuro como una invitación a revisar la historia de la imagen: «No el que ignore la escritura, sino el que ignore la fotografía, se ha dicho, será el analfabeto del futuro» (Benjamin 2007, p. 200). La frase, como apuesta a futuro, es la clave que nos permite comprender cómo la irrupción de la fotografía y de las imágenes técnicas trastoca para siempre el arte. De esta manera, Benjamin toma un camino opuesto a aquellos que, como Baudelaire, sostenían que la fotografía era una amenaza para la libre creación del individuo al oponer un mecanismo técnico a las grandes aspiraciones del espíritu libre y creador, demasiado cargado, quizás todavía, de la concepción del genio romántico. Frente a esto, la posterior deriva de las prácticas artísticas parece haberle dado la razón a Benjamin, ya que especialmente a partir de 1960 el arte cambia, quizás para siempre, y este cambio mucho le debe a la introducción de las imágenes técnicas.

Como mencionábamos anteriormente, la frase de Benjamin es tanto una apuesta a futuro como hacia el pasado, ya que señala la intencionalidad de revisar la historia de la imagen. Esta última será posible si consideramos el proyecto de rehabilitar una lectura filosófica de la imagen que vaya más allá de su concepción tradicional como representación, pero que además la desligue de aquellos aspectos negativos que traía consigo en el ámbito del conocimiento al menos desde Platón. Este proyecto ha sido retomado por el filósofo e historiador del arte francés Didi Huberman, sin embargo, como este mismo sostiene, es algo que lo atraviesa desde antes: “Jean-Luc Nancy escribió más recientemente que el pensamiento filosófico vivirá el viraje más decisivo cuando ‘la imagen en tanto mentira’ de la tradición platónica sufra una alteración capaz de promover ‘la verdad como imagen.’” (Didi Huberman 2013, p. 12)

Esta rehabilitación del pensamiento sobre la imagen, entendida ahora no ya como doble de una cosa, sino como ligada a la verdad, cobra más importancia con la invención de la fotografía, debido en gran medida a la creciente circulación de imágenes. En este sentido, desde finales del siglo XIX hay una creciente circulación de proyectos cuyo propósito es una indagación por la problemática de la imagen, proyectos que serán transversales a varias disciplinas, ya que tanto la filosofía como la historia del arte se ocuparán de

esto, pero también, y en un ámbito de aplicación diferente, serán los propios artistas quienes lleven a cabo una indagación sobre la especificidad de la imagen¹.

En lo que respecta a esto último, creemos que es posible separar al menos dos derivas en cuanto a los usos artísticos de la imagen. Por un lado, cobran relevancia aquellas prácticas en donde la imagen, en tanto es sometida a nuevos usos, no suele tener un papel primordial. Podríamos entrever dentro de estos usos prácticas como la performance o la instalación, prácticas que adquieren relevancia durante el siglo XX, y donde la imagen, cuando es utilizada, sale de los contextos habituales a los que había estado sometida en el ámbito tradicional del arte y donde la importancia del arte parece radicar más en las improntas corporales y espaciales que en lo que hace a la imagen misma. Por otra parte, aparecen aquellas prácticas artísticas, especialmente las ligadas a la fotografía, en donde la indagación pasa por un retorno sobre la imagen misma, vinculada a una investigación-experimentación sobre la especificidad de lo fotográfico.

Dentro de los artistas que se sitúan dentro de este último campo está la obra del artista y fotógrafo santafesino Gustavo Frittegotto. En diversas series, el artista trabaja sobre distintos aspectos de la fotografía, tanto sobre aquellos aspectos que hacen a la materialidad de la imagen fotográfica, como a su dispositivo y a la conformación de archivo fotográfico. En la obra de Frittegotto, esto último es relevante ya que el artista cuenta con un archivo familiar que está conformado tanto por sus propias fotografías como por las de su padre y de su tío abuelo, ambos fotógrafos, en un archivo fotográfico que cuenta con una cantidad de aproximadamente ciento cuarenta mil negativos. Sin embargo, este recurso al archivo no debe entenderse en clave nostálgica sino que forma parte, en gran medida, por una preocupación por el lenguaje fotográfico, desde sus inicios químicos hasta su actualidad digital.

Frittegotto construye, durante buena parte de los años `90, gran parte de su obra a partir del archivo, en la clave que mencionamos anteriormente. En una de sus imágenes, vemos que una huella rompe la imagen en el lugar preciso donde se encuentra el rostro, la estrategia de montaje diluye la individualidad al entrar en contacto con otras imágenes. La obra (imagen 1) de Frittegotto de la serie *Trípticos* realizada entre 1994 y 1997, nos sitúa en una doble problemática: Por un lado vuelve sobre la imagen, específicamente sobre el archivo fotográfico, pero por el otro remite esta imagen a aspectos sensoriales,

¹ En este sentido, puede enmarcarse el proyecto del historiador del arte Aby Warburg que, interrumpido por el nazismo, encuentra en la actualidad nuevas líneas de desarrollo, especialmente con la producción tanto teórico como artística de Georges Didi-Huberman.

como si este aspecto fuese la constitución misma de la imagen. En toda la obra del artista parece operar continuamente esta dialéctica entre imagen (especialmente a través del dispositivo fotográfico) y estos aspectos sensoriales que están íntimamente ligados a un espacio natural. La imagen esta rasgada, las manchas que la cruzan denuncian un uso intencional, una violencia de la imagen, por la imagen. El tríptico que la conforma no logra unir a los sujetos fotografiados, sin embargo, al parecer ese sujeto, que es un sujeto colectivo, ha existido en un momento previo, dado no sólo el recurso de archivo sino también su uso como imagen-memoria. Como en un movimiento holístico, la imagen se descubre para en ese mismo movimiento volver a ocultarse, en un movimiento en el cual cuando creemos ver algo, esto mismo se ha ocultado detrás de aquello que lo impulsa hacia arriba, en un acto de emergencia de esas imágenes. La dificultad de poder reconocer plenamente estas imágenes, es debido a que Frittegotto parece construir su imagen a partir de una arqueología en el pleno sentido en que la identifica Didi Huberman: “Intentar hacer una analogía siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas, y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas.”

Como señalamos anteriormente, este proyecto de indagación de la imagen fotográfica en la obra de Frittegotto, adquiere sentido por la dialéctica que establece entre imagen y naturaleza. En la serie arriba señalada, la naturaleza aparece como ese espacio sensorial en el que la imagen emerge ya que es primordialmente el espacio sensorial en el que se da la aparición de la imagen, es decir, es la posibilidad de su emergencia. Por esto mismo es que la serie parece vivir dentro de la imagen, no sólo dentro de la especificidad del archivo familiar sino de la totalidad de los archivos, y también de aquello que hace tanto a su materialidad como a la posibilidad de su existencia. Esto nos recuerda la mirada para soñar, mirada que Afrodita Anadiomene le otorga al crítico de arte (conocido como agrimensor de lo visible), por lo que este está ahora en esa posibilidad de no estar ya ante la imagen como ante algo externo sino de estar dentro de la imagen misma. “El agrimensor ya no está, pues, ante la imagen, sino en ella, como en un medio de blancuras vivas. Olas, mareas, vapores, auras o torbellinos, cualquier cosa puesto que aquí todo existe metamorfoseándose. El ojo del protagonista ya no tiene ningún objeto que ‘captar’, en el sentido de lo visible” (Didi Huberman 1987, p. 118).

En otra serie, *Foto Carnet Retocada*” del año 2000 (imagen 2) Frittegotto vuelve sobre los usos de la imagen fotográfica al centrarse en un procedimiento utilizado por su padre en el proceso habitual de realizar las típicas fotografías ‘foto-carnet’ (utilizadas

para documentos, carnets, etc.) en el negocio fotográfico que llevaba adelante en la localidad de Arequito, Provincia de Santa Fe. En esta serie, Frittegotto explora las intervenciones realizadas por su padre sobre las fotografías, intervenciones que eran utilizadas para eliminar todo tipo de imperfecciones, ya sean arrugas, cicatrices o simplemente detalles que el sujeto fotografiado no deseaba que aparecieran. Estas intervenciones, realizadas en lápiz, y que nada le deben al moderno photoshop, son rescatadas por Frittegotto, quien logra fotografiarlas, denunciando este procedimiento. En la serie, los rostros aparecen como si estuviesen dibujados, pero el dibujo denuncia también una brutalidad, como si el fotógrafo en verdad hubiese sido un cirujano, que habría actuado con el propósito de transformar el rostro de la persona. Esta última imagen nos recuerda aquellos procedimientos de la época primitiva de la fotografía que quizás merecerían un lugar más apropiado en el ámbito de la tortura que en el del arte, y que eran utilizados para que los sujetos fotografiados posen durante un periodo prolongado de tiempo, periodo durante el cual se obtenía la fotografía. Estos procedimientos le recordaban a Benjamin una fotografía del joven Kafka: “A medio camino entre la ejecución y la representación, entre la cámara de tortura y el salón del trono, de los cuales aporta un testimonio conmovedor una foto temprana de Kafka” (Benjamin 2007, p. 190).

El archivo personal y familiar le sirve a Frittegotto como ensayo, como escenario de sucesos que tiene una especificidad propia pero que también responde a las derivas estéticas que han operado dentro del campo fotográfico desde su invención. Así, cuando rescata el trazo del lápiz en el retoque efectuado por su padre, el artista no está denunciando un abuso, un criterio o un valor de gusto que no comparte y que habría sido efectuado por su padre, sino que su énfasis está ligado a cuestionar a la fotografía como elemento constructor de identidad. Estas obras del artista nos dicen menos sobre esas personas que sobre el procedimiento fotográfico mismo ya que no hay nada allí que nos permita reconocerlas y probablemente ni siquiera los sujetos fotografiados puedan reconocerse en esas imágenes.

La última serie que consideraremos es sobre la cual opera, a nuestro entender, un desplazamiento en la obra del artista. La serie *Luz en el fuelle* (imagen 3), del 2010, revela una práctica en que la materialidad de la imagen sigue estando presente, pero en que la imagen parece no volver sobre sí misma, sino expandirse hacia afuera. El fuelle es parte del dispositivo fotográfico, es parte de la cámara de placa de gran formato con la cual el fotógrafo realiza su serie. El fuelle revela que por él se filtra luz, que está roto, por lo que la oscuridad del dispositivo no es la adecuada y por lo cual la fotografía sufrirá estas

consecuencias. Sin embargo, Frittegotto es consciente de esto, sabe que esto influirá en la imagen, y es por esto mismo que decide utilizarlo. Efectivamente, las fotografías de esta serie del artista tienen un elemento extraño, ya que la luz no es como en todas las fotografías, sino que desborda sobre la imagen, se filtra por lugares inadecuados, forma manchas donde no debería hacerlo, como si lo caótico, un elemento que no puede ser controlado, se apoderara de la imagen.

La idea que lleva a Frittegotto a construir su serie de esta manera determina su técnica, por ello necesita del fuelle roto. Para Frittegotto la naturaleza, en su nueva concepción, es un elemento desbordante, y lo es en el sentido kuscheano del término, es decir, en el sentido de que no puede ser controlada, y que por ello se impone sobre los elementos técnicos que podamos imponerle. Es la dialéctica que señalábamos anteriormente entre imagen y naturaleza, pero que ahora repercute en un ideal en el que la naturaleza está ligada a una concepción específica del paisaje, especialmente atravesada por un ideal estético latinoamericano, y que va más allá de aquellos elementos sensoriales que posibilitaban la emergencia de la imagen, como si el fotógrafo se acercase a esa estética de lo tenebroso, tal como la postulaba Kusch: “lo americano excluye forma y placer y supone, sí lo amorfo y lo tenebroso” (Kusch, 2007, p. 782).

En *Luz en el fuelle* al artista no le interesa ya el archivo fotográfico, sino más bien la materialidad de la imagen fotográfica, especialmente aquellos aspectos ligados a su concepción como imagen-luz. Pero esta materialidad, que se hace patente en las filtraciones de luz a través del fuelle fotográfico, remite tanto a la imagen misma como a algo externo, a algo fuera de la imagen. Si la relación que establecíamos anteriormente entre imagen y naturaleza estaba dada por un aspecto sensorial de esta última, que permitía la irrupción de una imagen que se oculta y des-oculta constantemente, como si los aspectos espaciales guardaran fantasmas que van a manifestarse al caer el día, para desaparecer en el mismo momento en que son vistos, ahora ese aspecto parece haber desaparecido, la naturaleza no se ofrece como espacio sensorial, espacio de emergencia de la imagen, sino como expansión de la imagen hacia un fuera de sí.

Lo que cambió es la relación entre imagen y naturaleza, una naturaleza que ahora se nos ofrece como espacio que desborda, que produce temor, en el sentido en que lo marcábamos más arriba. La naturaleza ha perdido su rasgo armónico, la relación entre imagen y naturaleza se parece bastante a esa relación entre hombre y naturaleza tal como la piensa Martínez Estrada a propósito del asentamiento del europeo en América, donde los aspectos técnicos, las creaciones libres de la humanidad, ceden ante la potencia del

paisaje natural: “Era la victoria de la tierra, el triunfo de la pre-historia; la derrota de un sueño irracional traído al seno de una naturaleza en toda la fuerza del pleistoceno” (Martínez Estrada 2011, p. 40).

Me interesa remarcar este uso de la materialidad de la imagen que remite a elementos externos, ya que si bien podemos entenderlo como un devenir en la trayectoria del autor, también se sitúa en la frontera entre un arte que vuelve sobre la imagen y un arte que sale de sí, un arte fuera de sí, entre esos dos usos de la imagen que mencionamos al comenzar el texto. El postulado de un arte fuera de sí ha sido desarrollado por el investigador y curador paraguayo Ticio Escobar para referirse a prácticas artísticas contemporáneas que se escapan de los usos tradicionales, y que no sólo van más allá de usos determinados de la imagen y de la representación tradicional, sino que también responde a un contexto de circulación que ha sido ampliamente expandido al abandonar museos y galerías de arte así como también un público específico, para encontrarse en manifestaciones callejeras, rurales, etc. Para Escobar, el arte está en la tarea de “imaginar juegos que burlen en cerco trazado por el círculo del rito o la vitrina, la pared del museo o la galería, la superficie de la pantalla. Que salten por encima de él, hacia dentro o hacia fuera” (Escobar 2015, p. 35). Pero hay otras prácticas que parecerían seguir el camino opuesto, ya que en lugar de lograr un fuera de sí, se concentran sobre la especificidad de la imagen. Sobre esto se ha referido especialmente Paola Cortes Roca en su artículo sobre el fotógrafo colombiano Oscar Muñoz. Cortes Roca opone las prácticas que sitúan al arte fuera de sí a aquellas que buscan la especificidad de la imagen, especialmente de la imagen y el soporte fotográfico. De esta manera, señala “El vocabulario crítico sobre la cultura visual está fascinado por la errancia de la imagen, con la porosidad de los soportes, la inespecificidad de los lenguajes y los objetos en fuga transdisciplinaria. Sin embargo, algunas prácticas estéticas contemporáneas parecen abocarse a una tarea casi opuesta: la reflexión sobre la peculiar naturaleza de lo fotográfico” (Cortes Roca 2015, p. 1).

Como señalamos anteriormente, la obra de Fritegotto pareciera haber operado un desplazamiento entre estas dos esferas de las prácticas artísticas contemporáneas. Sin embargo, este desplazamiento nunca llega a ser total, ya que si bien hay un abandono progresivo por los usos de imágenes de archivo, no así de la reflexión sobre la materialidad de la imagen fotográfica. La originalidad de esto reside en que la materialidad remite hacia afuera. Frente a las prácticas artísticas en donde la materialidad remite hacia un adentro de la imagen, en *La Luz en el fuelle* hay una huida de la imagen hacia afuera, un

desplazamiento, pero que sin embargo conserva esa reflexión sobre el medio fotográfico mismo.

Esta tensión generada entre un repliegue de la imagen sobre sí misma y su huida hacia afuera en el campo del arte, puede ser comprendida si tenemos en cuenta la especificidad de la imagen fotográfica. La irrupción de la fotografía produjo, como marcábamos al comienzo, un fuerte debate en el ámbito artístico que, a la larga, determinó un fuerte cambio en las prácticas artísticas. La reproducción técnica de la imagen cambio el ámbito artístico, es la piedra fundamental para poder comprender esta huida del arte hacia fuera, para romper con los modelos tradicionales, tanto en lo que hace a su producción como a su circulación. Pero, a la vez que la fotografía produce esta huida, también hace patente una necesaria indagación de la imagen, indagación como quizás nunca en otro momento histórico fue llevada a cabo. “Nunca la imagen ha mostrado verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentido tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción” (Didi Huberman 2013, p. 12). Esto, como señala Didi Huberman, se hizo especialmente necesario con la excesiva proliferación de imágenes que posibilitó la irrupción de la fotografía y es por ello que los artistas-fotógrafos vuelven sobre la indagación de la especificidad de la imagen fotográfica.

Es que la relación entre arte y fotografía sigue sin ser análoga y es por esto que algunos de sus planteos muchas veces parecen ir por caminos opuestos. Rancière, tomando el caso específico de la fotografía, señala la existencia de una “zona de indeterminación entre esos dos tipos de imágenes. Es hablar de una zona de indeterminación entre pensado y no pensado, entre actividad y pasividad, pero también entre arte y no-arte” (Rancière 2010, p. 105). Esta zona de indeterminación entre arte y no arte sitúa a determinadas prácticas artísticas, especialmente a aquellas ligadas a los usos de lo fotográfico, en una especificidad en la indagación por la imagen y el dispositivo fotográfico que quizás no comparta con ninguna otra disciplina artística. La obra de Frittegotto opera siempre en un desplazamiento entre los usos de lo fotográfico y su huida hacia un afuera de la imagen. En estos desplazamientos radica también la dialéctica que tiene lugar en su obra entre imagen y naturaleza, ya que los aspectos sensoriales toman más fuerza cuando realiza una indagación sobre la imagen misma mientras que estos aspectos sensoriales parecen transformarse en un momento posteriores, para que la naturaleza actúe ahora con violencia sobre la imagen y para que finalmente termine por salirse fuera de sí.

Así, la relación entre imagen y naturaleza en Frittegotto se explica por esta zona de indeterminación de la imagen, en la que la fotografía se sitúa entre arte y no arte, y

determina tanto sus repliegues como sus huidas. La fotografía es siempre imagen, y es por esto que nunca termina por salirse de sí misma, el repliegue de lo fotográfico enuncia su campo de producción y en esta especificidad radica también su originalidad, en tanto ámbito en continua contradicción con el arte.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2007). *Conceptos de filosofía de la historia*. La Plata, Argentina: Terra-mar.
- Cortes Rocca, P (2015). “La imagen dentro de sí. Sobre tres obras de Oscar Muñoz”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 7, 2do. Semestre 2015. pp. 14-28.
- Didi Huberman, G. et al. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Didi Huberman, G. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander, España: Shangrila Textos aparte.
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en los tiempos del mercado total*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Kusch, R. (2007). *Obras completas*, tomo IV. Rosario, Argentina: Editorial Fundación Ross.
- Martínez Estrada, E. (2001). *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3