

**cal**

arte  
expresiones culturales

**3**

1979

LA CRITICA DE ARTE



AMERICA= TOPO/GRAFIA FOTO/GRAFICA

(EFECTO DE LAS PRIMERAS INTERVENCIONES FOTOGRAFICAS EN EL NUEVO MUNDO)



Bild 96. Bemalung der Frauen beim Kowanix Spiel



Las notas aquí expuestas no tratan, ni con mucho, cubrir el terreno por delimitar. Tan sólo señalan vestigios de algún cataclismo o cierta discontinuidad en sus capas geológicas, en los que se condensan simultáneamente múltiples momentos distantes, que al salir a flor de tierra descubren y distinguen, en lo que en ellos irrumpe, parte de lo sumergido. Por rápido y bosquejado que sea lo entrevisto, circunstancialmente la evidencia de lo observado alcanza en el apunte fuerza concluyente, por lo que se elevaría a modelo para varios fragmentos de este mapa mental por trazar.

LA FOTOGRAFIA EN LOS MOMENTOS DE SU APARICION EN EL VIEJO MUNDO

Su relación con la técnica en general:

Durante el siglo XIX, en la época de su invención, la cámara transcribe, sea en París o en Londres, a su placa sensible, objetividades que pertenecen al mismo grado de desarrollo tecnológico que el propio proceso de intervención, registro y reproducción. Lo fotografiado —una estación de ferrocarril o la torre Eiffel— está ubicado en el mismo estrato técnico y temporal, que la formalización efectuada por el lente. Mediante el registro mecánico, la técnica participa y reenvía su propia imagen automática (1) verificando la distancia reflexiva que proyecta respecto a sí misma. Debido a esta continuidad entre el exterior industrializado y su mediación visual mecánica, debido a esta especie de homología entre el significante y el significado, se puede decir que la foto coincide consigo misma.

Su relación con la visualidad anterior: la pintura.

El procedimiento documental choca violentamente con la gran tradición cultural de la pintura, la que es convertida en pasado (ahora revelado en sus fundamentos, por mostrar la fotografía en qué sentido piensa la pintura a diferencia de ella, la foto) y desautorizada por la virtud documental en varios aspectos decisivos como por ej. la originalidad, la autenticidad, el aquí y ahora, revolucionando la espacialidad y temporalidad colectiva. Pintura y fotografía empiezan a definir (a) un campo resueltamente diverso en la articulación de lo visual. La divergencia de sus respectivos sistemas de enunciacón va determinando tanto para el uno como para el otro funciones inéditas para la captura de imágenes de lo socialmente invisible. Pese a ser sistemas de codificación diferenciados e independientes, se constituye cada uno respecto al otro en su correspondiente exterioridad, sin salirse del campo visivo (2). Cada sistema en vista del otro se constituye en la exterioridad cópica de su propia visualidad, lo que le permite a cada cual verse por el otro desde afuera y traducirse ópticamente por medio del otro, lo que le posibilita a ambos reflexionarse y redefinirse frente a la crítica material que cada sistema propone automáticamente respecto al otro por su diferencia específica (la fotografía, por ej., al reproducir mecánicamente y en forma masiva todas las obras de arte; y la pintura por ej. al reinvertir y regresar la foto a la tela en el hiperrealismo).

LA INTERVENCION FOTOGRAFICA EN EL NUEVO MUNDO (s. XIX)

En ausencia de la revolución industrial.

Inmediatamente después de su invención la cámara penetra (por 1850) en el espacio americano, donde incorpora a sus negativos sujetos y objetos, en comparación con su ultramodernidad técnica y perceptiva, anacrónicos, descolocados, fantásticos, exóticos, prefotográficos. Por consiguiente, el medio de registro que es el lente, marca y traduce, como heterogéneo a él, aquello que hace ingresar a su documental de la escena americana: poblados incipientes en cuasipaisajes indomados e inconclusos abruptamente actuales, trasportables y ubiucos (los desarraigados fotográficos), bajo la especie de lo exótico, presas y trofeos de la cacería fotográfica. Por su calidad documental, o sea, por la congruencia material, bajo la forma de huella óptica del significante (el dispositivo mecánico-químico) y del significado (lo "real" en cada caso improntado por la traducción luminica en el significante) en una sola imagen (que arranca lo "real" de un espacio-tiempo único y contingente, trasladándolo a (y en) un espacio memoria, plural y múltiplemente citable y anexable: se tocan concretamente en la foto misma y se precipitan sobreimpresos dos tiempos discontinuos en sentido social (varios tiempos y una sola imagen, por tanto, imagen estratificada). El efecto específico de la intervención fotográfica en América: la producción de una unidad significativa, que contiene en cuanto imagen una discontinuidad temporal que la constituye y en la que se citan dos tiempos históricos distantes. Esta ocasión crónica revela lo fotográficamente retenido en cuanto signo. Habrá que encontrar la cualidad teórica de la dimensión contenida en ese abismo temporal.



Bild 107. Vom Kotaix getötet.

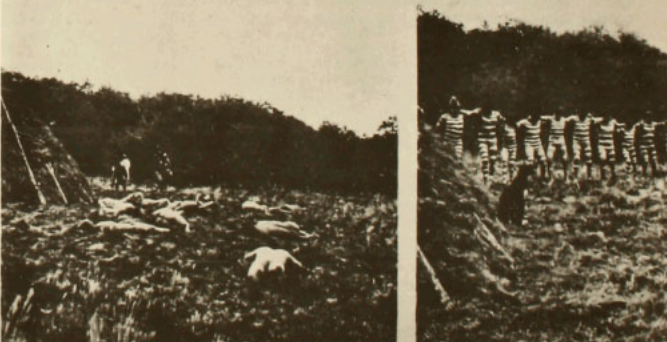


Bild 108. Vom Kotaix getötet.

Bild 109. Kulpu-S



en ausencia de una tradición pictórica,  
en presencia de la visión precolombina censurada:

La acción de los procedimientos fotográficos importados se realiza a la vez en un espacio imaginal infrapictórico, vale decir en la ausencia de una tradición pictórica consolidada. La incipiente pictórica en América Latina, al orientarse privativamente por modelos importados, se constituye en censura de la imaginaria precolombina, denegando la posibilidad de cualquier continuación del espacio abierto por ella. Dicha pulsión imaginal al ser reprimida y castrada se muta en resistencia psíquica, quedando convertida en fantasmagoría obsesional, la que desplazada al inconsciente, sigue operando, restando realidad y coartando los intentos pictóricos, intentos que quedan así marcados en su índole fallida.

La fotografía en el Nuevo Mundo le roba a la pintura desde ya, e inexorablemente, la posibilidad de constituirse en tradición por imponer con fuerza social masiva dimensiones espaciotemporales propias de ella, como la fugacidad y la repetición, las que condicionan prácticas antagónicas y desconstruitoras de la noción misma de tradición, en oposición a las de singularidad y perduración de la pintura, que son precisamente los cimientos de la tradición (Walter Benjamín). En un mundo donde lo que funda la posibilidad de pintura ya se encuentra previamente desautorizado y sustraído, necesariamente deben ser otras las coordenadas en donde la visibilidad se organice.

La fotografía se instala antes que la pintura en América. Retrospectivamente la pintura pierde su virtualidad de desarrollarse independientemente del handicap de los mecanismos de reproducción mecánica. Por ello se puede afirmar que no hay un solo cuadro en el Nuevo Mundo que haya orientado y determinado de un modo socialmente vigente y comprometedor un "paisaje" "americano" o un "rostro americano". Sabemos del espacio americano en forma colectiva por una cantidad sucesiva, dispersa, fluida y diseminada de fotos simultáneas y conjuntamente con el stock de fotos del resto del mundo sumados a las fotos del arte del resto del mundo (la intercambiabilidad, la transportabilidad, la anexabilidad y la impropiedad del espacio).

La fotografía y los sucesivos mecanismos de reproducción mecánica (cine, T.V.) condicionan una percepción que se construye en la distracción y no en la concentración y contemplación que son los modos culturales de percepción de la pintura (W. Benjamín).

La disparidad de tramas perceptivas que reticula la espacialidad latinoamericana, la dificultad de distinguir y de medir sus efectos hace imprescindible una praxis visual que las objetive y una teoría que ubique las heterogéneas mediaciones a que está sujeta, ésta, nuestra estratificada percepción.

#### PRIMERAS INSTANTANEAS EN AMERICA

El paisaje pictórico, en cuanto género y tópico constituyente del espacio europeo, es la transferencia visual de la habitación que de un paraje ha hecho una civilización, es la traducción scópica de su prolongada domesticación, es el sedimento óptico de un inverteado intercambio con una extensión dominada. En cambio, las vistas fotográficas del interior de un desierto, los positivos panorámicos de la selva o de los extremos de la Antártida, no son reflejo de su consuetudinaria tenencia, sino implican abruptas irrupciones en el continente desconocido, allanamientos y violaciones visuales de un espacio tramado por mentes otras, aborígenes (3). Esas tomas son señales ópticas de puntos geográficos descubiertos; constituyen piezas de prueba de su real (y no fantástica) existencia; son la noticia documentada de su conquista. A la vez connotan el inventario de lo por dominar, por ocupar, por explotar. Son en cierto modo blancos. Verificándola gráficamente, la toma fotográfica en el Nuevo Mundo efectúa una toma de posesión.

Lo **exótico** es el último resplandor de lo **intocado** de la naturaleza o humanidad autóctona, que se asoma y despidе a la vez en esa, su primera y última instantánea. Y es por eso, quizás, que cada una de esas vistas mecánicamente retenidas tienen ese aire de imborrable melancolía, que la empaña por dentro como lágrimas noctas. De esa cualidad emocional que las permea, estudiar los fundamentos.

Puede que esos mundos desocupados, que esas caras pre-fotogénicas, que esas colectividades impintadas, que esos cuerpos refractarios, por la máxima distancia a la reproducción mecánica que ellos significan, contengan, aun en su doble fotográfico, una resistencia (ya que la cámara no se encuentra en el encuadrado por ella, nada ni nadie en lo reproducido la corrobora, sólo la pura distancia focal lo invade todo, su propia ausencia documenta el lente); una resistencia que logra, aunque sea fugaz y transitoriamente, denunciar su intervención devastadora. Es como si el aparato fotográfico, de hecho invisible en la toma, fuera lo efectivamente grafiado y expuesto, como si emanara de aquellas intemperies sorprendidas, de aquella humanidad descolocada, una materia sensible y efectiva que registra a la cámara incrustándola indescifrada en su aura transparente, como un fósil ignoto.

**CONCURSO**  
INSTITUTO CHILENO  
FRANCES DE CULTURA

FOTOGRAFIA  
PINTURA  
DIBUJO  
GRABADO  
COLLAGE

ABIERTO A TODOS LOS  
ARTISTAS DEL PAIS

época.

GONZALO CIENFUEGOS  
PINTURAS - DIBUJOS

SEPTIEMBRE

ORREGO LUCO 46

INSTITUTO CULTURAL DE  
LAS CONDES

— SEPTIEMBRE —

ARQUITECTOS - PINTORES

MATTA - ANTUNEZ -  
BARREDA  
AGUIRRE - BENDERSKY  
BOLTON - BURCHARD  
DIAZ

INSTITUTO CULTURAL DE  
PROVIDENCIA

28-8-79 / 22-9-79

CARLOS DORLHIAC

25-9-79 / 6-10-79

MATILDE PEREZ

AV. PEDRO DE VALDIVIA

(1) Al constituir lo mecánico mediante el aparato fotográfico su propio ojo y la vista sobre sí mismo, constituye conjuntamente con este reflejo óptico propio — y de manera inmediata — la capacidad de fijar toda otra especie de automatismo latente en el campo óptico. Aquello que perteneciendo a lo visual, tanto en el ámbito social como en el natural (pero sustraído al dominio y al control de una intencionalidad y de una conciencia) (\*), una foto lo que puede sacar sin más y detenidamente para asegurar su imagen y conservarla en la permanencia de lo visible.

(El procedimiento fotográfico eleva el mundo en general a la semejanza mecánica, a su identidad automática).

Todo lo que sucede entre aquello que impronta y aquello que es improntado, todo lo que acontece durante ese lapso íntimo en que dos sustancias se tocan, penetran y traducen por la luz — en ese intercambio desencadenado — es absoluta y estrictamente automático.

(\*) y al revés:

lo propio de una intencionalidad y de una conciencia, al ser mediado fotográficamente, es sustraído de golpe al dominio y control de la conciencia y revelado en lo que de automático tiene (la transposición del mundo al pensamiento fotográfico).

(2) Tal como el lenguaje oral, por la invención de la escritura tuvo representativamente su propia exterioridad lingüística en ella.

Aunque la escritura es un código digital y la foto un código analógico (R. Barthes), se pueden afirmar que la escritura es al lenguaje oral lo que la fotografía es a la pintura.

(3) Esas fotos enfocan, registran y documentan con una nitidez sin igual, la ausencia de pintura en América, que son nada menos que extensos paisajes impintados.

Este texto se presentó como ponencia en el primer Simposio de Críticos Latinoamericanos que se realizó en Buenos Aires en 1978.