

ESPACIOS DE ACCIÓN PARA LA FOTOGRAFÍA

ENTREVISTA A VERÓNICA TELL

Natalia Giglietti

Elena Sedán

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Reconocida por sus investigaciones sobre fotografía argentina, al abordar el siglo XIX Verónica Tell se ha dedicado al análisis de la imagen con relación a sus articulaciones con la cultura y con la sociedad. Sus estudios se caracterizan por el privilegio otorgado a los modos de configuración y de circulación de las imágenes fotográficas y por propiciar un cruce con aquellas producciones que se hallan por fuera del campo artístico. Los modos de restituirlle densidad histórica a la imagen fotográfica y a las perspectivas teóricas desde las que comprende a este dispositivo son un gran aporte en el marco de los estudios visuales en la Argentina y en la revisión disciplinar de la historia del arte.

El recorrido por los textos de la autora expone la importancia de estos temas en la actualidad, además de ofrecer una lectura enriquecedora que revisa, cuestiona y pone en discusión categorías, problemáticas y metodologías, y que propone renovadas preguntas acerca de la fotografía y de toda imagen en su especificidad.

Verónica Tell es Doctora en Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires. En la actualidad, se desempeña allí como docente de Historia de las Artes Plásticas del siglo XIX. Es investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), curadora de fotografía en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y coeditora de la revista independiente de artes visuales *Blanco sobre blanco*.

Al leer tu trabajo, una de las primeras cuestiones que nos intrigan y que funcionan como disparadores para iniciar este encuentro fueron los modos en los que interpelás a la fotografía, es decir, cómo configurás ese singular abordaje conceptual frente a un objeto de estudio que ha desplegado tantos usos y que ha transitado por variados campos de conocimiento.

Es algo común para quienes se enfrentan a la imagen fotográfica no saber cómo acercarse, cómo ir más allá de lo que representa visualmente. La fotografía

aparece en muchísimas publicaciones, pero, en muchos casos, a título ilustrativo. Pienso en un caso más o menos reciente de un artículo académico sobre agricultura que hablaba de un aumento del tanto por ciento en la producción de trigo en algún momento de inicios del siglo pasado y se acompañaba con la foto de una trilladora. No había ninguna referencia a la foto. Pero hay preguntas fundamentales para hacerse, por ejemplo: ¿por qué esa foto existe?, ¿quién la sacó? Estos interrogantes son imprescindibles para un primer abordaje. Más allá del operador concreto, hay que saber quién hizo sacar esa fotografía. ¿Fue un plan gubernamental o fue alguien de la región? ¿O era el mismo productor quien la encargó?

Luego, viene la pregunta por los espacios de circulación de esa imagen. Para mí, estas preguntas, que no apuntan a la imagen sino a su contexto, son fundamentales. Pienso en los abordajes de John Tagg (2005) o de Rosalind Krauss (2002). Cada uno desde su lugar, Tagg desde el archivo estatal y Krauss desde el campo artístico, afirma que a las imágenes hay que situarlas en el contexto en el que funcionaron. Entonces, formularse estas preguntas sobre lo que existió por fuera de la imagen es, creo, la forma más efectiva de abordarla y de no desviar sus sentidos.

En el artículo «Los espacios discursivos de la fotografía» (2002), Krauss pone en discusión cuestiones centrales, como la estructura interna de la fotografía y el espacio de exhibición. A partir de una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), la autora analiza los ámbitos en los que operaron en su origen algunas de las fotografías exhibidas, para diferenciarlas de las categorías derivadas de la estética. De ahí que la discusión se concentre en analizar el muro como parte del dispositivo museístico. En cambio, las fotografías estereoscópicas del siglo XIX que analiza fueron creadas para ser observadas de otro modo, distanciado de la planimetría, con la intención de conferirle profundidad a la imagen. Entonces, ahí hace hincapié en la importancia del archivo, afirmando, justamente, que esas fotografías no son propias del espacio expositivo del museo, sino del archivo.

De modo semejante trabaja Tagg al sostener que el archivo es el contrapunto de la fotografía. Si uno quiere analizarla históricamente lo tiene que hacer desde el archivo en el cual existió, desde quien la produjo, desde los usuarios-espectadores que tuvo, etcétera. Esta cuestión, en principio, parece obvia; sin embargo, muchas veces la imagen se presenta sola. En este caso es necesario desmenuzar el archivo, comprender sus partes, sus colecciones, cómo fue concebido, etcétera.

Krauss piensa en una cuestión interna de la fotografía, más bien, interna y externa. Analiza no solamente la condición de quien la produjo o para qué institución –como en el caso de las vistas estereoscópicas que fueron realizadas para un relevamiento

topográfico-, sino también su estructura interna: el hecho de que sean estereoscópicas es indicador de ciertos fines y éstos son ajenos a los del museo. Exponerlas en un muro plano atenta contra esa forma de visión y, por ende, contra la finalidad original de esas imágenes. Ahí está el tema o el problema que tienen todas las imágenes, pero mucho más la fotografía, que es muy proclive a que se la lleve en una dirección u otra, en algún punto, es muy maleable.

Por ejemplo, la conocida foto de Marcelo Ranea en la que una madre de Plaza de Mayo está apoyada sobre el pecho de un policía que parece abrazarla [Figura 1]. Esta, como toda fotografía, es un corte espacial y temporal. Es una de las varias fotografías que hizo el fotógrafo en una escena que, vista completa, es bien distinta: la mujer, la madre de Plaza de Mayo, estaba golpeando o empujando al policía y él la retenía para frenarla. En realidad, no es un abrazo, sino una contención física para evitar la descarga de angustia y la exasperación de esa madre. Aquí la pregunta recae sobre la selección de determinadas fotos para su difusión: ¿por qué el fotógrafo o el editor fotográfico optaron por una fotografía que dice algo de la policía que la serie entera no dice? Hay una intencionalidad muy notoria y si uno ve sólo esa foto llegará a una idea errada de ese momento, que en verdad, se trataba de una escena de conflicto; no de reconciliación o de entendimiento. Ese es el problema de todas las imágenes, pero, particularmente, de la fotografía por su relación con la realidad visible y con el tiempo.



Figura 1. *Marcha por la vida* (1982), Marcelo Ranea

Estas dificultades que señalás se observan en varios escritos al momento de analizar las imágenes. Sin embargo, también sucede que cuando uno pone en contexto a la imagen, este la supera y la imagen queda subordinada a él.

Creo que para lograr un equilibrio hay que preguntarse por la información y por los sentidos que tiene la imagen, en particular, y que no tiene ningún otro enunciado. Hay cosas que sólo se encuentran en la imagen y que no son sustituibles. Pongamos el caso de las fotografías históricas del siglo XIX, por ejemplo, una foto de Christiano Junior de un vendedor ambulante [Figura 2]. Esta imagen forma parte de dos álbumes de tipos y de costumbres de 24 fotos que están acompañadas por un texto escrito en cuatro idiomas. Es decir, eran álbumes pensados para distribuirse aquí y también en el exterior del país y para difundir el progreso de la Argentina. El texto de la fotografía del naranjero dice: «El naranjero de la ciudad de Buenos Aires es un hijo del progreso. Tipo sin precedente, ha surgido y tomado formas acabadas en medio del movimiento regenerador que en la República Argentina sucede á las viejas costumbres de la colonia».



Figura 2. *Vendedor ambulante. Frutero* (1876), Christiano Junior. Archivo General de la Nación

Este fragmento señala una situación urbana. Sin embargo, el vendedor está sentado delante de un paisaje muy bucólico pintado por detrás: el telón de fondo del estudio. En consecuencia, si se realiza una contraposición entre el texto y la imagen, uno puede decir que el texto es más prometedor, está vendiendo una Argentina más moderna y pujante, y que la imagen es más retardataria. Técnicamente, tomar una fotografía en el exterior era más difícil, retratar al hombre gritando en la calle y captar el movimiento en lo inmediato resultaba más trabajoso. Pero Junior hubiera podido hacerla en la calle como lo hizo con otros oficios ambulantes. No obstante, eligió hacerla en el estudio y así, puesta en relación con el texto, la imagen retrasa. Se podría pensar en una cuestión temporal, en un progreso que está retrasándose a pesar de emplearse una técnica de producción moderna como la fotografía.

Si pienso en las imágenes que más me interesan del siglo XIX, son esas que tienen una densidad de información o en las que algo parece dislocado, desajustado. Me acuerdo de un trabajo de Luis Priamo sobre una fotografía de Ernesto Schlie, *Casa israelita* [Figura 3]. En ella se observan unos inmigrantes recién llegados, vestidos de gauchos. La pregunta es: ¿de qué habla esta imagen sola con este epígrafe? Habla de la necesidad de adecuarse, de instalarse y de asimilarse en este lugar. Eso de asimilar la nueva realidad que les toca vivir está en la imagen y no por fuera de ella. Luego, el contexto proveerá más claves de lectura o apoyará este primer acercamiento.

Claro que uno se encuentra con un álbum o con un conjunto de fotografías y ocurre que siempre hay una imagen que tiene mucha más información y riqueza que otras, esto es un hecho. No a todas las imágenes se les puede hacer las mismas preguntas.



Figura 3. *Casa israelita* (1889), Ernesto Schlie

Estos interrogantes nos conducen al particular abordaje que realizás de la fotografía de Antonio Pozzo, sobre todo, con relación a la construcción fotográfica. En esta construcción, ¿cómo son los cruces entre la imagen, la historia y la noción de representación?

La imagen *Puán. Coraceros en el cuartel* (1879), de Pozzo, es muy clara, la fotografía misma está hablando sobre ella [Figura 4]. Se observa cómo funciona el dispositivo, la sombra es claramente autorreferencial. Además, el sello del estudio referencia a lo comercial, porque también la fotografía es eso: no sólo sus fines históricos, sino su perfil comercial. En el siglo XIX, los fotógrafos tenían conciencia de que fotografiaban con una herramienta moderna, eran conscientes de que tenían en sus manos una tecnología relativamente nueva. A medida que la usaban configuraban no sólo lo que iban a registrar, sino el propio manejo fotográfico. Por ejemplo, si volvemos a la imagen de Junior [Figura 2], ese telón de fondo señala una incongruencia, porque él se encuentra experimentando y las respuestas no están dadas. Es en un momento bisagra entre, por un lado, los estudios de pose y la tradición litográfica, y, por otro, algo que denota una intención de lo que luego será el reportaje gráfico.



Figura 4. *Puán. Coraceros en el cuartel* (1879), Antonio Pozzo. Museo del Bicentenario

Hay una cuestión de experimentación que no es únicamente técnica, sino que se relaciona con lo que se puede hacer con la fotografía, lo que es fotografiable y cómo. Para el caso de Pozzo, esto ocurre sin contar con imágenes previas del lugar. Él se encuentra con ese paisaje, por primera vez, y con un dispositivo que tiene todas estas urgencias. Aquí es donde radica lo importante de analizar estas cuestiones, los aspectos técnicos concretos y el imaginario visual con que los fotógrafos están lidiando, porque las respuestas no están dadas. Por todo esto, en este caso el análisis se centra, en particular, en la técnica fotográfica como

parte de ese proceso de modernización. Otras veces también depende de las fotografías, algunas son muy pobres o como cualquier imagen o cualquier texto pueden ser reiterativos o responder demasiado a un canon. Pero en aquellas imágenes en las que se experimenta un poco más con el dispositivo, con el espacio o con lo que se fotografía, ahí, quizás, aparece una pequeña fisura, una pequeña extrañeza que permite colarte.

Pienso en la imagen de Pozzo, en ella, la extrañeza o ese algo no deseado permiten despuntar otro tipo de análisis. Desde luego, existen otras fotografías que están más establecidas. En el retrato, por ejemplo, que se establece más tempranamente. Quizás sea más notorio en este género al estar tan pautado. No obstante, existen muchísimos casos en los que las pautas se escapan. Cuauhtémoc Medina analiza los registros de prostitutas en México. Los primeros registros policiales llevan fotografías de las señoritas como si fueran de salón, no desde un perfil de delincuente como sucederá posteriormente. En estos primeros tiempos, el canon aun no ha entrado en funcionamiento. Estos retratos son interesantísimos porque, justamente, son retratos posados de «señoritas bien». Resulta llamativo que como todavía no está homologado el sistema Bertillon,¹ estas fotografías se hallan en el archivo policial como prostitutas, pero sus imágenes tienen la «rareza» de parecerse a señoritas burguesas. Nuevamente, aparece una incongruencia de gran riqueza.

¹ Desarrollado por Alphonse Louis Bertillon, en 1880, este sistema se utilizó para la identificación y la clasificación de criminales.

Me interesa cuando algunos códigos se fijan y cuando, de alguna manera, esas formas se escabullen. Y pienso, nuevamente, en la fotografía de Pozzo que él decide no cortar. De hacerlo, modificaría el tamaño y ya no tendría el mismo formato que las otras fotografías del álbum. Pero si piensa que es un error y decide dejarlo de todas formas, hay lugar para una rareza que él busca mantener y surge, entonces, la pregunta por el valor documental, por una ecuación que sería: corrección fotográfica versus valor histórico-documental. Las fotografías son huella de la realidad que está –que estuvo– frente a la cámara tanto como de aquello que estuvo detrás de ella (el fotógrafo con todo el bagaje visual, institucional, ideológico, comercial, etcétera, con que enfoca y recorta esa realidad). Creo que la tarea es intentar trazar el puente entre ambas.

A partir de estos cruces que establecés al analizar las imágenes, podríamos pensar que tus investigaciones se enmarcan en la historia cultural y en los estudios visuales.

Totalmente. La fotografía había quedado por fuera de los contenidos curriculares de mi carrera de grado (Licenciatura en Artes, cursada en la década del

noventa). Extraño, porque cuando irrumpe la fotografía, en el siglo XIX, repercute sobre todo el campo artístico. Sin embargo, había excepciones. Recuerdo que Laura Malosetti Costa, docente, entonces, en Historiografía del Arte, presentó en un congreso de fotografía un trabajo sobre Prilidiano Pueyrredón, en el que establecía un vínculo entre ambas disciplinas. En ese mismo congreso, presenté, luego, un trabajo sobre el fotógrafo Gastón Bourquin, mi abuelo materno. Este fue el inicio para indagar, intensamente, sobre la fotografía y resultó, en cierto modo, natural que Laura dirigiera mi investigación.

Cuando hacía mi tesis, en algún momento, me di cuenta de que prácticamente estaba escribiendo una tesis sobre historia, pero –y creo que fue la riqueza– con herramientas de historiadora del arte. Este lugar me permitió un acercamiento distinto a la imagen y a la fotografía. De hecho, fue la primera tesis de la Facultad centrada, específicamente, en la fotografía; es decir, que no la usaba como una fuente adicional, sino que las preguntas giraban en torno a ella. En respuesta a la pregunta sobre la vinculación entre las disciplinas y los marcos teóricos de referencia –como historiadora del arte y debido a mi objeto de estudio–, necesariamente, había que ampliar los objetos y las preguntas de la disciplina. La cultura visual es una respuesta o un campo que permite incluir a la fotografía dentro de una trama amplia y apostar al conocimiento histórico a partir de las imágenes.

Por cierto, tanto en mi tesis como en mis trabajos en general, la fotografía está siempre en vinculación con otras imágenes. Vuelvo a Pozzo con otro ejemplo que me parece oportuno para esta cuestión. En *Paso Alsina* (1879) se visualizan pocas carretas y un par de sujetos que cruzan lo que parece poco más que un charco [Figura 5 y 6]. La escena es discreta. La fotografía de Pozzo se puede contraponer con un grabado de la misma época realizado por el Coronel Manuel Olascoaga que, al ser parte del Ejército de Julio Argentino Roca, representa el Paso Alsina de una manera heroica: el cielo que se abre, el Río Colorado con una anchura descomunal y Roca que se ubica sobre un pico mucho más alto que el resto de su tropa. Recuerda a *Napoleón cruzando los Alpes*, de Jacques-Louis David. Este caso resulta interesante al confrontar una imagen con otra absolutamente diferente, hecha con otras herramientas, con otras técnicas, con otras formas de producción y capaz de otra retórica. Pozzo tuvo que lidiar con la realidad y esta, visualmente, no devolvía una imagen heroica.



Figura 5. *Paso Alsina* (1879), Antonio Pozzo. Museo Bicentenario. Instituto de Investigaciones Históricas



Figura 6. *Paso Alsina*, Manuel Olascoaga. En Olascoaga, M. (1880). *Estudio Topográfico de La Pampa y Río Negro*. Buenos Aires: Ostwald y Martínez.

En algún punto, un fotógrafo está atrapado por lo que tiene enfrente, por esa realidad visual. Considero que este tipo de comparaciones son de lo más ricas porque permiten ver, en este caso de fotografía y de grabado, cómo conforman un universo visual. No soy yo como investigadora quien hace este lazo, sino que existía en la época: es lo que unos y otros veían, y lo que necesariamente tenían en mente al grabar, al pintar o al fotografiar. Este es el campo de la cultura visual: analizar la imagen en relación con otras representaciones, pues se están vinculando. Es importante porque nos tenemos que preguntar por los antecedentes de esas fotografías, por sus usos y por sus prácticas. Entonces, hay que ampliar los marcos teóricos, hay que reclamarle a la formación para incluir otras disciplinas, otros medios y otras producciones que constituyen el universo visual.

En mi trabajo docente organizo las clases para trabajar siempre en articulación con diferentes tipos de imágenes. El artista es el que más mira, está atento,

replica y trabaja en el contexto de una cultura visual. El libro de Lía Munilla Lacasa, que reseñaron en el número anterior de la revista, puede ser un claro ejemplo de la visualidad y de su importancia vinculada a la totalidad de la sociedad.² Ciertamente, hay que ampliar los objetos y creo vamos en ese camino. La fotografía está ocupando un lugar cada vez más importante y, lentamente, está dejando de pensarse como una ilustración. Esto es fundamental y es algo que con una pintura, por ejemplo, no sucede. En ella es evidente que alguien la hizo, mientras que la foto parece estar ahí, hecha por nadie y para la cual no hay preguntas porque es un objeto que está dado entero. Aunque no se encuentre al autor de la foto, la pregunta se mantiene, es decir, qué recursos se movilizaron y para qué se hizo.

Como se percibe, existe una cuestión que para mí es muy importante y que retoma la pregunta del inicio: ¿por qué esa foto existe? Aquí podemos traer a Louis Marin que lo plantea desde su lúcida perspectiva: toda imagen es una imagen que se presenta a sí misma representando algo, es un nuevo objeto, un nuevo ente. Y alguien lo produjo. El que hace la fotografía tiene una intención de que ese objeto nuevo exista. ¿Para quien tiene interés ese registro?

² Verónica Tell se refiere al libro *Celebrar y gobernar. Un estudio de las fiestas cívicas en Buenos Aires (1810-1835)*, de Lía Munilla Lacasa, publicado en el año 2013 (N. del E.).

¿Cómo configurarás tu corpus de fotografías con relación al trabajo con los archivos?

Vuelvo al caso de la tesis doctoral, que fue mi trabajo de más largo aliento. Cuando comencé a elaborarla tenía una pregunta: ¿cómo intervino la fotografía en el proceso de construcción de relatos sobre la modernización argentina a fin del siglo XIX? Para eso, y al considerar que este imaginario modernizador fue construido sobre la base de un proyecto político, debía indagar en los archivos públicos más que en el ámbito privado, porque de nuevo surgía la pregunta sobre para quién fue importante encargar y atesorar esas imágenes.

Me dediqué, básicamente, a estudiar los archivos de Buenos Aires por proximidad física, pero, sobre todo, teniendo en cuenta el lugar desde el que se pensaba y se configuraba la nación a fines del siglo XIX. A partir de esta premisa sobre la construcción de un relato o de un imaginario, tenía que corroborar no sólo la existencia, sino, también, la circulación y la visibilización de imágenes.

Otra decisión, de carácter más conceptual, fue resultado de pensar qué es la fotografía, cómo funciona esta imagen que es documento, qué valores tenía asociados entonces y cómo estaba siendo jalonada por un montón de campos o de usos distintos, pues es muy dúctil. Esto llevó a una decisión de tipo estructural y organicé la tesis en apartados que vincularan a la fotografía

con distintos espacios o ámbitos: el territorio nacional, la propaganda política, la ciudad, las exposiciones, la prensa ilustrada y, por supuesto, el arte.

¿Cómo ves este furor de archivo y que pensás, por ejemplo, cuando se museifican los documentos?

Creo, y es una opinión personal, que un archivo debe funcionar como archivo. En ocasiones existe un falseamiento respecto del origen del material de archivo al exponerlo museísticamente, a lo cual hay que estar atento. Esto no quiere decir que no se puedan hacer distintas propuestas o permitirse licencias, siempre y cuando se establezca una referencia a ese documento, sin traicionar ni al objeto ni al espectador en lo que respecta al origen de lo que se está mostrando. Las muestras de un archivo como archivo me parecen magníficas, lo que encuentro peligroso es hacer funcionar imágenes que no fueron concebidas con ese propósito sin aclararlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Madrid: Gustavo Gili.

Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Madrid: Gustavo Gili.