



Cecilia Szalkowicz
Sin título, 2015
 Fotografía. Impresión giclée sobre
 papel de algodón y marco. Serie: 3/5
 43 x 71 cm

LA INVENCIÓN DE LA IMAGEN (O UNA FOTOGRAFÍA DE MARCO CORTADO)

Por Javier Villa

Sin título (2015) desfasa a la fotografía un microsegundo hacia el futuro. Es una imagen inestable, si se toma en cuenta que el deber ser del medio fotográfico es fijar la luz que moldea un tiempo determinado. En ese sentido, es una antifotografía, pero no por la violencia material e iconoclasta que podría simbolizar el gesto de cortar una imagen en diagonal, sino porque el corte impide que la fotografía cristalice. Compone una imagen que vibra por su estado de constante transitoriedad. Cortar en diagonal el pasado dinamiza al presente en el que se está percibiendo, para apostar toda la potencia de esa percepción a un futuro inmediato. Ya no se trata de invitar a le espectadorx a un momento de contemplación, sino de implicarlx en la constitución de una nueva imagen. Ese es el microsegundo en el futuro, lo que podría tardar una mente que mira en terminar de componer aquello que no está viendo. La obra plantea tanto un problema de visualización como un ejercicio de invención.

Sin título (2015) condensa de forma sintética dos elementos que pone en práctica la obra de Cecilia Szalkowicz (Buenos Aires, 1972), y que se abordarán en este ensayo. Por un lado, desarma el tiempo fotográfico y lo reemplaza por un tiempo performativo; una paradoja formada entre lo que se captura y lo que se fuga, que le ha permitido ubicar su pensamiento más allá del medio. Por el otro, los dispositivos de exhibición o mecanismos de visualización que utiliza –en este caso, el marco– apoyan el desarme temporal previamente mencionado al transformar la imagen fotográfica en un objeto activo.

Es indudable que, al abordar cualquier trabajo de Szalkowicz, la fotografía es un inicio inevitable pero limitado. En este caso, se trata de la captura. Hay mucha captura arriba de tres torsos y tres pares de piernas caminando por la calle; tanto el marco, como el *paspartout* y la fotografía blanco y negro tienen un corte en diagonal. El corte, al ser hecho también sobre el marco, lleva a concebir la imagen como un

objeto antes que como una fotografía. La diagonal refuerza el hecho de que estamos ante una "cosa cortada" y no ante un corte como acto de reencuadre, aunque la obra gire conceptualmente alrededor de esta idea. La cosa cortada opera, entonces, sobre la ausencia, y esta última motoriza un deseo de completitud. El deseo se consume con la experiencia performativa de constituir una imagen nueva. Cómo se constituye, se percibe, se transforma y se escapa la imagen son actos de lo visible que la artista suele inquietar dentro de su práctica, sean impulsados por el objeto, el dispositivo o el tiempo de exhibición, la máquina que lo produce materialmente o el cuerpo de alguien o algo que lo porta. En este caso, es el espectadorx quien ejecuta la puesta en acto del objeto fotográfico. Es decir, quien tracciona el objeto para tener una experiencia fotográfica.

Tiempo capturado y tiempos en fuga

Ciertas relaciones performativas que aparecen en la obra de Szalkowicz son producidas al borrar alternativamente los límites entre el objeto, el dispositivo y el sujeto. Solo para nombrar algunos ejemplos de sus inicios y de la actualidad: en *Copy / Paste: Random Wishes* (2007), el público contaba con máquinas de copiado para producir piezas gráficas a partir de imágenes de treinta y seis artistas, transformando el espacio de exhibición en un taller activo de producción colectiva. En *Todo es posible* (2007), los tiempos de exhibición desbalanceados entre una imagen expuesta por pocos días y su sucesora, presentada por varios meses, empujaban a percibir el proyecto como un gesto duracional; mientras que en *Aproximaciones a una película* (2008) varias máquinas impresoras producían -y a su vez eran- la obra, activando en vivo a la fotografía como una acción en el tiempo. En *Este melón es una rosa* (2018) y *Cosmos* (2019), diversos objetos cotidianos mutaban y formaban una narrativa abierta, gracias a una secuencia de luz y sonido; un juego entre aparición y desaparición -o entre fotografía y *performance*- ayudado por la mano humana o por la dispersión espacial. En *Soy un disfraz de tigre* (2019), el cuerpo humano se convertía en el dispositivo para portar imágenes y en imagen en sí mismo; cuerpo, fotografía y espacio, todo era parte de un dispositivo-obra de características performativas¹.

La fotografía y la *performance* parecieran tener, en general, una relación de opuestos que se complementan. La fotografía es la herramienta de registro, por default, de

¹ *Copy / Paste: Random Wishes, Positions in Context*: 2007 CIFO Grants Program Exhibition, CIFO – Cisneros Fontanals Art Foundation, Miami, EE.UU., 2007. *Todo es posible*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires, 2007-2008. SOS 4.8, *Aproximaciones a una película*, Festival Internacional de Acción Artística Sostenible, Murcia, España, 2008. *Este melón es una rosa*, Ciclo En el nombre del nombre, en el marco de *Les Visitants*, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires, 2018. *Cosmos*, Premio Braque 2019, Muntref Centro de Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 2019. *Soy un disfraz de tigre*, Fotogalería del Teatro General San Martín, 2019.

una acción que se escapa. ¿Pero qué pasa si la fotografía misma adquiere un estado de *performance*? ¿Si se vuelve una herramienta de escape antes que una de captura o preservación?

Partiendo de las ficciones históricas que podría desplegar la obra, *Sin título* (2015) roza dos sucesos fundacionales -y emparentados- que atravesó la historia del arte argentino en relación a la invención y el desarme de la imagen. Por un lado, la pintura de marco recortado de las vanguardias concretas rioplatenses, que influyó en el pensamiento de la abstracción geométrica desde los años 40 a la actualidad. Por el otro, el ataque al tejido material de la imagen que, desde el espacialismo en adelante, se volvió un trauma en la concepción visual del arte local.

La fotografía de marco cortado podría ser lo opuesto a una pintura de marco recortado. Según Roth Rothfuss, "una pintura con un marco regular hace sentir una continuidad del tema" y una pintura de marco recortado "empieza y termina en sí misma"². Más allá de la importancia del fuera de campo para su análisis hermenéutico, una fotografía ortogonal pareciera ser algo que "empieza y termina en sí mismo", ya que el encuadre es el pincel con el que el medio tradicionalmente compone su identidad. La fotografía es, por definición, un recorte. Entonces, cualquier recorte sobre una fotografía ya existente crearía una imagen nueva y "en sí misma". Pero una fotografía de marco cortado hace sentir con mayor claridad que la imagen siempre continúa y nunca se cierra. El corte abre un vacío que, parafraseando a Didi-Huberman, nos mira, nos asedia, nos concierne y, en un sentido, nos constituye³. El no ver se vuelve potencia. Otorga presencia al cuerpo del que mira, lo activa y lo pone en el centro de la experiencia. Las obras de Szalkowicz buscan, en general, no fijar a la fotografía porque de este modo se fija el acto de ver; ofrecen en cambio un objeto escurridizo para inquietar el ver y así implicar al sujeto. Si bien parecieran provocar lo contrario, ambas -pintura y fotografía de marco (re)cortado- rebotan en la invención: la primera, como un objeto nuevo y sin referencias previas creado por la imaginación del artista, un objeto cerrado en sí mismo que habita el mundo y no lo representa; la segunda, como un objeto siempre nuevo al ser completado por la imaginación del espectador, un ejercicio de invención abierto y mutable surgido de una fracción del mundo, que nunca se percibe puro sino fragmentado. Szalkowicz sacude así a la idea de encuadre como totalidad naturalizada y estable, al igual que el arte concreto argentino lo hizo con la pintura ortogonal como ventana al mundo.

Si juntáramos a todas las fotografías que ya fueron hechas, con todas las que se están haciendo en este momento y las que se harán en el futuro, podríamos pensar que la esencia del medio es, justamente, la construcción del mundo como un

² García, M. A. (2011). *El Arte Abstracto*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores, p. 34.

³ Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial, p. 47.

acontecimiento fragmentado, mutable y en fuga. Podría ser una esencia como totalidad abstracta, potencialmente contenida en cada imagen individual que fija un momento de tiempo. Pero *Sin título* (2015) es la fotografía que fue, la que está siendo en el presente y la que será en un futuro. Es una fotografía que no representa nada en particular, solo al mundo como *performance* permanente. Es la fotografía que, con cierto humor elegante, actúa de apéndice mimético de lo que se escapa constantemente. Como objeto portador de vacío, *Sin título* (2015) pasa de la evidencia de la fotografía a la latencia de la *performance*. Al dejar escapar el pasado que había sido capturado, la fotografía ya no es una herramienta de registro sino una *performance* que crea sus propias ficciones. El tema es cómo nos relacionamos con las imágenes. Al ser un acontecimiento que sucede en el sujeto, la obra tiene un resplandor fotográfico expandido, algo así como una luz capturada que sigue emitiendo en un presente siempre fugado. *Sin título* (2015) busca implicar a las personas en lo que están viendo. Insiste en la importancia de constituir nosotros mismos una experiencia fotográfica; conectarnos de otra forma con la disciplina que hoy en día –a través de los medios y las redes sociales– regula lo que vemos y lo que sentimos sobre las cosas. Podría tratarse de una fotografía autogestada, al menos parcialmente, que libera la mirada antes de conducirla. Algo así como una herramienta que estimula a construir y completar el sentido de lo que vemos y componer, con la mirada propia, el mundo que deseamos.

Imagen fotográfica y objeto activo

El ataque al tejido material⁴ que construye una imagen es, en este caso, una acción quirúrgica para crear una fotografía liberada. La importancia ya no está en el instante capturado o en la representación mimética del mundo. Al desarmar la esencia de la fotografía sin remover sus restos materiales, el corte quirúrgico da luz a un hermano desequilibrante: el objeto fotográfico. Se trata de un acto simple pero que permite entender sensiblemente algo complejo, como la potencia que podría tener, en la actualidad digital, la disolución entre fotografía y objeto. Es decir, entender a la experiencia con la fotografía desde un lugar expandido, como una acción siempre de frontera que se construye entre la imagen, el dispositivo y el espacio, entre el autorx y el espectadorx, entre la mimesis y la ficción, la presencia y la ausencia, entre lo dado y la edición, entre esa imagen y otras que le dan contexto.

⁴ Además del espacialismo, se pueden mencionar otros movimientos del arte argentino que aplicaron violencia a la imagen o los soportes para liberar y crear nuevas imágenes, entre ellos el informalismo, el integralismo biocósmico, el arte cosa, la nueva figuración, el arte destructivo y el conceptualismo. Yendo a la actualidad, varios artistas de la generación pos-2001, a la que pertenece Szalkowicz, también aplicaron violencia a la materia o los soportes, sea de forma expresionista o con cortes quirúrgicos, como Diego Bianchi, Luciana Lamothe, Valentina Liernur, Fernanda Laguna y Juan Tessi, entre otros.

La obra analizada surgió acompañada por dos piezas, producidas el mismo año. No son series, Szalkowicz no trabaja de esa manera. Son objetos que, en relación pero sin perder autonomía, arman una exposición, una idea. Una es una fotografía enmarcada que tiene por delante un pedestal de madera de un volumen importante. Esta obra también opera sobre cierta opacidad y sobre la formación de una nueva imagen, tanto porque aquello que tapa y la imagen tapada conforman, en sí, esa nueva imagen, como por el ejercicio de completar la imagen vedada que se activa en el espectador. El pedestal –dispositivo para exhibir– traiciona su funcionalidad al ocultar a la fotografía. Es un juego de relaciones entre imagen y dispositivo, como ocurre entre la fotografía y el marco cortado, cuyo rol es contener y cerrar una imagen pero aquí lo traiciona al dejarla abierta. Si estas dos primeras obras parecieran negar la finalidad típica del dispositivo, la tercera es un biombo que también desarma su funcionalidad. En vez de tapar, se vuelve al mismo tiempo dispositivo de exhibición de una naranja y estructura diáfana, ya que el metal del mueble que dibuja líneas y formas geométricas deja, en su mayor porcentaje, espacios vacíos. Son imágenes en relación a cosas que arman nuevas imágenes-cosas y que, a su vez, se relacionan entre sí para dar fuerza a ideas.

Desde su ficción representativa, *Sin título* (2015) es la imagen de una media imagen, lo que pareciera una paradoja conceptual. En palabras de la artista, "no existe un pedacito de imagen, siempre es una imagen. Un poco como las lombrices, que las cortás y siguen siendo una lombriz, ¿no?". El corte –como el pedestal– es incisivo porque provoca inestabilidad en la sintaxis de la fotografía, pero con el objetivo de componer una nueva imagen. Si bien esta última pareciera, a simple vista, una forma desarticulada, se vuelve una estructura con existencia propia. Mientras que en el terreno simbólico la fotografía de marco cortado hace sentir con mayor claridad que la imagen continúa y no se cierra, en el terreno real la imagen guillotizada no se abre al vacío o el misterio de lo no visto, sino a las múltiples relaciones visuales que el objeto nuevo puede activar.

Sin título (2015) tiene una lógica que actúa dialécticamente. Como imagen-cosa es completa y autónoma, puede expandirse y formar nuevas relaciones con otros objetos que la acompañan, con el espacio y las condiciones de exhibición como la luz o la altura de montaje. Como media imagen es abierta y en fuga, puede expandirse al igual que lo haría la punta de un iceberg: la invención de los rostros de los cuerpos cortados, los edificios que los rodean, el cielo bajo el que caminan esas tres mujeres, los otros mundos en otras galaxias que están más allá de ese cielo; la fotografía como un horizonte de sucesos, como la última frontera de luz visible antes de un agujero negro que podría contenerlo todo, como un nuevo mundo cargado con la elegancia de Szalkowicz, con planetas relacionándose entre sí, desfilando con su propio ritmo alrededor del sol.

DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

LARA MARMOR
LUCRECIA PALACIOS

INVESTIGACIÓN OBRAS

ARIADNA GONZÁLEZ NAYA
VALERIA INTRIERI
BELÉN LEUZZI
CAMILA PAZOS
AYELÉN VÁZQUEZ

COLABORACIÓN TEXTOS

ALEJANDRA AGUADO
FEDA BAEZA
GABRIELA CEPEDA
MARIANA CERVIÑO
BELÉN COLUCCIO
GUADALUPE CRECHE
NICOLÁS CUELLO
SOFÍA DOURRON
LEOPOLDO ESTOL
JIMENA FERREIRO
SANTIAGO GARCÍA NAVARRO
GABRIEL GIORGI
CARLOS GRADIN
CLAUDIO IGLESIAS
MARCOS KRAMER
AIMÉ IGLESIAS LUKIN
FABIOLA ISA
MARTÍN LEGÓN
FRANCISCO LEMUS
MARIANO LÓPEZ SEOANE
FLORENCIA MALBRÁN
MARIANO MAYER
AGUSTINA MUÑOZ
LETICIA OBEID
ALEJO PONCE DE LEÓN
FLORENCIA QUALINA
NANCY ROJAS
GRACIELA SPERANZA
VIVIANA USUBIAGA
JAVIER VILLA
ANA VOGELFANG

EDICIÓN Y CORRECCIÓN

EZEQUIEL ALEMIAN
VALERIA PIRRAGLIA

TRADUCCIÓN

ANA BELLO
ALEJO PONCE DE LEÓN

DISEÑO GRÁFICO
Y DE INFORMACIÓN

VANINA SCOLAVINO
CECILIA SZALKOWICZ

COORDINACIÓN GENERAL

COLECCIÓN OXFORD
ERICA BOHM

TODOS LOS DERECHOS

RESERVADOS A LOS AUTORES,
A LOS TITULARES DE DERECHOS
DE AUTOR Y A COLECCIÓN
OXENFORD