

26

27

#01

EL PESO DE LA IMAGEN EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO. EL CASO DE VIVIAN MAIER

Lic. Alejo Dillor
Universidad del Salvador
Buenos Aires, Argentina
alejodillor@gmail.com

Lic. Andrea Ferrando
Universidad del Salvador
Buenos Aires, Argentina
andreafermarina@gmail.com

42

#02

ESTRATEGIAS PEDAGÓGICAS PARA LA EDUCACIÓN DEL DISEÑO INTERACTIVO

Prof. Camila Afanador-Llach
Florida Atlantic University
Florida, Estados Unidos
cafanadorllach@fau.edu

54

#03

EL FORTALECIMIENTO DEL PROGRAMA EDUCATIVO DEL DISEÑADOR GRÁFICO EN MÉXICO. ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE LA EVALUACIÓN EXTERNA, LA PROMESA FORMATIVA Y EL FUTURO LABORAL

Mtra. Mónica Solórzano Zavala
Universidad Anáhuac México
Ciudad de México, México
monica.solorzano@anahuac.mx

Dra. Carolina Magaña Fajardo
Universidad Anáhuac México
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad de México, México
carolina.maganaf@anahuac.mx

66

#04

LAS CARRERAS DE DISEÑO EN ARGENTINA EN EL SIGLO XXI

D.I Sofia Marozzi
Universidad Nacional de La Plata
jcromerobecerril@gmail.com

78

#05

IDENTIDADES CONTRASTADAS EN EL MANEJO DE LA IMAGEN

Dr. Julio César Romero Becerril
Universidad Autónoma de México
Ciudad de México, México

Dra. Daniela Velazquez
Universidad Autónoma de México
Caracas, Venezuela
danielavelazquezruiz@gmail.com

El peso de la imagen en la construcción del relato. El caso de



Chicago, IL. M19XXW01144 | Maloof Collection

PALABRAS CLAVE: Vivian Maier; imagen; veracidad; documental; legitimación.

Lic. Alejo Dillor

Universidad del Salvador
Buenos Aires, Argentina
alejodillor@gmail.com

Lic. Andrea Ferrando

Universidad del Salvador
Buenos Aires, Argentina
andreafermarina@gmail.com

Fecha de envío: 13/07/2023
Fecha de aceptación: 20/11/2023

ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s23449551/915xmwf9o>

EL PRESENTE TRABAJO SE PROPONE ANALIZAR EL ESTATUTO DE REALIDAD DE LA IMÁGEN FOTOGRAFICA TOMANDO COMO CASO DE ANÁLISIS EL CUERPO DE OBRA DE VIVIAN MAIER Y EL DOCUMENTAL DE JOHN MALOOF “FINDING VIVIAN MAIER” CON EL FIN DE INDAGAR EN LOS DISTINTOS MODOS DE CONSTRUCCIÓN DE RELATOS, LAS DISTINTAS LECTURAS DE SUS IMÁGENES Y SU VERACIDAD A TRAVÉS DE DISTINTOS AUTORES COMO ROLAND BARTHES, SUSAN SONTAG Y PIERRE BOURDIEU, ENTRE OTROS.

The weight of the image in narrative construction: the case of Vivian Maier

KEY WORDS: *Vivian Maier; image; veracity; documentary; legitimation.*

The present work aims to analyze the reality status of the photographic image, using the body of work of Vivian Maier and the documentary by John Maloof “Finding Vivian Maier” as a case study. The goal is to investigate the various modes of narrative construction, different interpretations of her images, and their truthfulness through the perspectives of various authors such as Roland Barthes, Susan Sontag, and Pierre Bourdieu, among others.

INTRODUCCIÓN

En el año 2013 John Maloof estrena un documental que entreteje un fragmento de su vida con la biografía de una fotógrafa anónima cuyo nombre es Vivian Maier. El film narra el descubrimiento azaroso de los negativos fotográficos de la artista, su posterior puesta en circulación, y finalmente su consagración dentro del campo del arte.

Por otra parte, en el año 2017 durante una conferencia realizada en la Fundación Mast en Bolonia, el fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta expuso públicamente que Vivian Maier fue un personaje construido por él (Fontcuberta, 2017). Esta proposición se inscribirá dentro de una extensa genealogía de ficciones inventadas por el crítico.

En ese sentido, nos interesa preguntarnos sobre los mecanismos de inserción y legitimación de las obras de arte en el campo artístico, al mismo tiempo que abordaremos el peso simbólico de la imagen documental dentro de este tejido de relaciones.

Para ello, en la primera parte se narran los pormenores del descubrimiento y recorrido de la obra de Maier a través del documental de John Maloof junto a la cuestión de la legitimación de la imagen en el campo del arte, para luego indagar sobre el peso de la imagen en la aceptación del relato. Para estos estudios se utilizarán conceptos extraídos de diferentes autores tales como Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Susan Sontag, entre otros.

EL DESCUBRIMIENTO DE VIVIAN MAIER

La construcción del fenómeno Vivian Maier comenzó con un encuentro fortuito en una subasta de artículos de segunda mano en los suburbios de Chicago, Estados Unidos. John Maloof, en aquel entonces un historiador en busca de fotografías para ilustrar su escrito sobre la ciudad, fue quien ofició de mediador entre las fotografías de Maier y el público al encontrar en un lote con pertenencias de la artista un cúmulo de negativos fotográficos que no habían sido positivados.

En un primer momento, Maloof no pareció interesarse demasiado en el hallazgo y dejó arrumado en su armario el material hasta que un día decidió escanear los negativos y encontró imágenes que “(...) no sabía si eran muy buenas. Sabía que a mi me parecían buenas.” (Maloof, Siskel, 2014). Sin saber qué hacer con ellas, decidió publicarlas en un *blog* de fotografía con el objetivo de obtener algún tipo de retroalimentación por parte de otros usuarios. Es aquí donde obtiene la primera confirmación del valor artístico y simbólico de la obra de Maier ya que las fotografías reciben una gran cantidad de comentarios de elogio. Es importante señalar que en este primer momento del recorrido de la obra de Maier su legitimación sucede desde los márgenes del campo artístico (Bourdieu, 2002) ya que quienes operan como jueces son los mismos usuarios que participan en él en condición de *amateurs*.

A partir de esta confirmación otorgada por sus pares, Maloof emprendió una búsqueda tanto de los negativos que habían sido comprados por otras personas, como de la figura de Vivian Maier. Esta vez sí, a diferencia del intento anterior, encontró información sobre ella en internet: una necrológica en la que se anunciaba su fallecimiento sucedido pocos días antes de su búsqueda.

Con esta información y material a cuestas, inició una empresa con la que pretendió por todos los medios difundir el trabajo de la fotógrafa. En principio, recurrió al Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMa) y ofreció donar las fotografías, pero la institución se rehusó. En consecuencia, decidió llevar a cabo una muestra autogestionada que fue el puntapié para el despegue de la carrera postmortem de Maier. Nuevamente, había sido el público el agente legitimador que, a través de una desbordante concurrencia, que se vio reflejada en los medios de prensa, realizó un quiebre en la trayectoria de la fotógrafa anónima.

LA FOTÓGRAFA NIÑERA Y SU CONSAGRACIÓN

La exhibición marcó el punto de despegue del fenómeno Vivian Maier en el marco cronológico de su recorrido por el mundo del arte, pero también dentro de la narrativa del documental *Finding Vivian Maier* (Maloof, Siskel. 2014) en el que se narra la historia del descubrimiento, difusión y reconstrucción de la figura de la artista. En este sentido, es preciso subrayar que luego de presentar material audiovisual de la muestra y su repercusión en la prensa, aparecen por primera vez las voces autorizadas de Joel Meyerowitz y Mary Ellen Mark. Ambos son fotógrafos documentalistas y testimonian delante de la cámara de Maloof que, efectivamente, Vivian Maier fue una fotógrafa con talento por lo que su trabajo merece ser difundido. Entre los argumentos destacan aquellos que se fundamentan en cuestiones formales y los que insertan a la artista dentro de una genealogía de la fotografía callejera en la que se establecen afinidades con fotógrafos tales como Robert Frank y Diane Arbus, entre otros. Asimismo, se incluye un tercer elemento que será relevante para nuestro análisis posterior y es el hecho de que nunca haya querido compartir su trabajo con otras personas. La cuestión del anonimato y la relativa autonomía en relación al campo artístico que al parecer pretendió sostener durante su vida, le otorgan a su figura un halo de misterio que se configura como un leitmotiv a lo largo del documental.

Por último, subrayar que, como parte de su proceso consagratorio, sus obras circulan por diferentes instituciones y galerías, al mismo tiempo que sus fotografías son subastadas, cristalizando su posición dentro del campo del arte.

BOURDIEU Y LA TEORÍA DE LOS CAMPOS

Pierre Bourdieu reflexiona sobre el lugar de los mecanismos de reproducción social, haciendo hincapié en la reproducción e importancia del capital simbólico y cultural. En su teoría de los campos nos habla de un campo de lucha, donde diversos agentes ejercen una posición dominante por sobre otros e imponen una producción cultural y simbólica. Este peso funcional del agente regula la importancia que tiene en un campo intelectual o artístico, así como sus relaciones y la creación de un inconsciente colectivo (Bourdieu, 2002).

En este ámbito, la obra de arte comienza a ser afectada por un sistema de relaciones sociales, a tal punto que la creación se convierte en un acto de comunicación que depende de la posición del creador en el campo artístico, la cual ganará mayor autonomía.

Esta obra comienza a ser sometida a nuevos mecanismos de aceptación-rechazo por parte de un nuevo agente que hasta ese entonces no participaba del campo, el público, quienes fomentan el culto a la obra de arte, estrechando o intensificando las relaciones entre los miembros del campo y juzgando la pureza de la intención del artista. Cosa que puede traer un mayor peso funcional y

por lo tanto una mayor autonomía (Bourdieu, 2002).

Las diversas exhibiciones que se hicieron a partir del descubrimiento de la obra de Vivian Maier, hicieron que sea una fotografía conocida a nivel internacional, aceptada por el público y por las instituciones que veían en sus fotografías un registro de la vida histórica y cotidiana de Chicago.

En este punto, volviendo a la teoría de Bourdieu, las obras de Vivian Maier se veían afectadas por un sistema de relaciones sociales, su peso funcional dentro del campo habían logrado que las obras ganen su autonomía, haciendo que el mismo campo las acepte al igual que el público y se conviertan en objetos culturales. El culto a la obra de arte y a la forma estética, introdujeron a la fotografía en un inconsciente cultural llevándola a ser parte de un imaginario colectivo acerca de la vida en Estados Unidos así como también en el campo de la fotografía documental.

JOAN FONTCUBERTA Y LA SOMBRA DE LA DUDA

Fontcuberta es un artista y teórico español que aborda en su trabajo temas vinculados al cambio de paradigma que sufrió la imagen fotográfica, y tangencialmente los medios de comunicación, con la llegada de la era digital. Gran parte de su obra pretende hacer visibles los mecanismos y creencias sobre las que se construye nuestra realidad poniendo en jaque la pretensión de objetividad que acarrea consigo la fotografía. Desde este posicionamiento busca desmantelar a través de *fake news* que él mismo crea la supuesta credulidad y ausencia de crítica con la que se consumen las noticias.

Sin pretender echar por tierra todo lo dicho sobre Maier, Fontcuberta habilita la posibilidad de leer todo el suceso como un gran invento. De esta manera, los elementos implicados en la historia de Maloof son vistos desde otra perspectiva que no niega la existencia y descubrimiento de Maier, pero sí abre un gran interrogante en torno a su figura.

EL DOCUMENTAL COMO LEGITIMADOR DE LA HISTORIA DE MAIER

Si bien las fotografías de Maier comenzaron a ser exhibidas antes de que el documental sea finalizado, es esta pieza la que exporta la historia de la niñera fotógrafa por fuera del ámbito local. La que termina por otorgar el halo de misterio y espectacularidad que envuelve al suceso y que desplaza el foco, aunque sea momentáneamente, de Maier a Maloof que se convierte en protagonista y héroe del hallazgo, además de promotor de la obra ajena.

Se sostiene que la elección del medio documental para testimoniar el recorrido de Maloof no es accidental sino que es otra manera de reforzar la credibilidad de la historia. Al igual que la imagen fotográfica, el cine carga con el peso

de ser documento, pero, a diferencia de ésta, trae consigo otros componentes tales como el montaje que lo separan de la idea de imagen aislada. El montaje permite hilar y brindar la sensación al espectador de que lo proyectado es un “tejido orgánico” (Comolli, 2009, p. 78) en donde existe una continuidad de tiempo, aunque en realidad haya sucedido todo lo contrario. De hecho, muchas de las tomas en las que se ve a Maloof en la casa de subastas o clasificando negativos, por ejemplo, son reconstrucciones de hechos pasados.

En este sentido, en un análisis de la forma en la que se construye el relato podría desprenderse que Maloof ha transitado por muchos de los estadios que Joseph Campbell señala en su libro *El héroe de las mil caras* (1972). En un primer momento, el promotor de Maier niega haber encontrado algo de utilidad para luego volver la mirada sobre el material y dar comienzo a su hazaña. Posteriormente, con la intención de dar a conocer las valiosas imágenes tropieza con dificultades que, lejos de desanimarlo, lo impulsan a continuar en soledad su recorrido hasta obtener finalmente su cometido que es divulgar la obra de Maier, no sin antes erigirse como pieza fundamental de la hazaña.

En resumen, el documental de Maloof genera una simbiosis perfecta para con la imagen fotográfica a través de la cual ambos salen beneficiados.

John Maloof, Charlie Siskel.
Finding Vivian Maier.
Ravine Pictures LLC.



LA FOTOGRAFÍA COMO GARANTÍA DE VERACIDAD DE LA EXISTENCIA DE MAIER

Para iniciar la argumentación se pone en primer plano el soporte material sobre el que Maier trabajaba. Todas las imágenes que se conocen fueron tomadas con película fotográfica. Este no es un dato menor. De hecho, se sostiene que gran parte de la ausencia de cuestionamientos acerca de la veracidad de su existencia se fundamenta en el hecho de que media la imagen fotográfica dentro de un cuerpo de obra que, además, incluye autorretratos de la artista, sobre este punto se volverá más adelante.

La fotografía es inventada en la Modernidad y, en consecuencia, su nacimiento se encuentra vinculado a campos de conocimiento, funciones y creencias específicas que le fueron otorgadas: la de ser una herramienta para el conocimiento científico y funcionar como espejo de la realidad. Esta última se apoya sobre dos cuestiones fundamentales. La primera tiene relación con el discurso sobre la mímesis y la segunda con el carácter indicial de la imagen que la une indefectiblemente con su referente.

En *El acto fotográfico* (2015) Dubois desglosa tres abordajes teóricos acerca del efecto de lo real a lo largo de los años. En una primera instancia, se vincula con la fotografía como espejo de lo real dada la impronta mimética inherente al medio. Los años posteriores a la invención del dispositivo son los que se caracterizarían por la creencia en la equivalencia entre la imagen y su referente. Desde esta perspectiva, ver una fotografía equivaldría a observar algo que ha sucedido tal y cómo se presentó ante los ojos de quien lo fotografió. El segundo abordaje guarda relación con las lecturas que fueron realizadas sobre la fotografía a lo largo del siglo XX en las que se hace notar que ésta es un artefacto codificado capaz de manipular y construir realidad. Es decir, la imagen no es un espejo fidedigno sino un recorte subjetivo que cobra diferentes sentidos de acuerdo a la intención primigenia y la lectura que ejecuta quien la observa. Por último, se encuentra el hecho insoslayable del carácter indicial de la imagen fotográfica que la dota de una característica singular que la separa de disciplinas artísticas que requieren un ejercicio manual para ser llevadas a cabo como es el caso de la pintura, por ejemplo. Tampoco se puede pasar por alto que en el acto fotográfico analógico la luz que refleja el referente entra en contacto directo con la emulsión fotosensible.

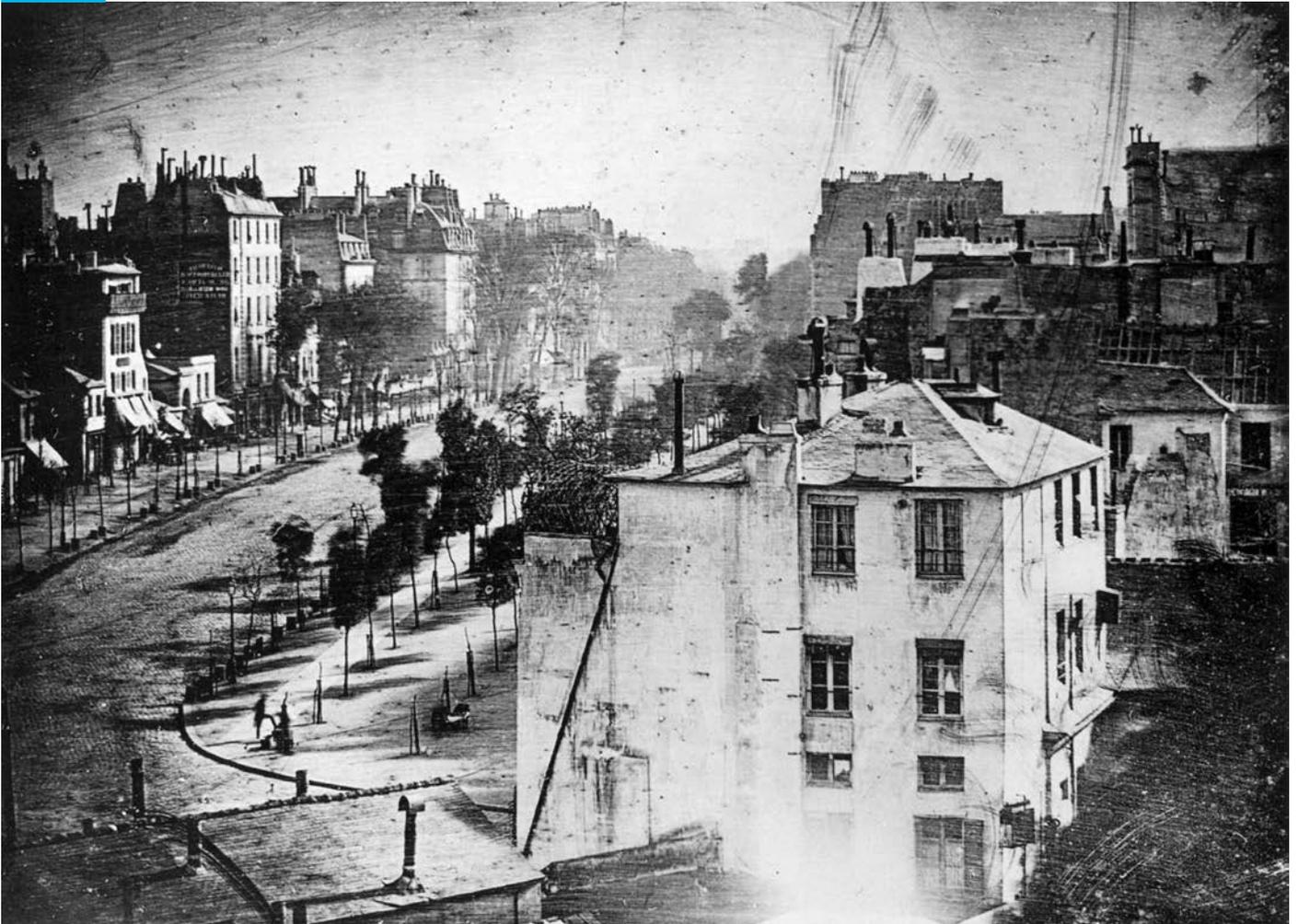
Teniendo en cuenta estas reflexiones y la posibilidad de que Maier sea un personaje creado por Fontcuberta, se puede indagar en el peso simbólico que tiene el medio al momento de creer en su existencia. Cómo dudar de imágenes que enseñan “algo” que estuvo ahí si ese “algo” mantuvo una estrecha relación con una cámara. De ahí a que esa cámara haya sido la de Maier es otra cuestión. Sin ir más lejos, la venta de imágenes antiguas es una práctica común y corriente, cualquier persona puede adquirir fotografías de la Buenos Aires del 1900 o de Chicago, por qué no. Sin embargo, hasta la conferencia de Fontcuberta nadie puso en duda a

la niñera fotógrafa y, mientras tanto, todo el cuerpo de obra continúa siendo leído como una prolongación de la cámara de la artista. Se cree, entonces, que gran parte de la ausencia de cuestionamiento sobre este hallazgo artístico reposa en el hecho de que lo que Maloof encontró fueron imágenes cuya característica indicial les otorga la presunción de veracidad

Por otra parte y como consecuencia de su carácter indicial, debemos precisar que Maier se inserta en la tradición de la fotografía documental que es un género ligado estrechamente a la noción de documento como prueba. Sin embargo, desde su primera imagen, este género no ha hecho más que confirmar su carácter ficcional. Se puede tomar como ejemplo la fotografía tomada por Daguerre (inventor junto a Niepce del primer dispositivo fotográfico de imagen positiva denominado Daguerrotipo) del *Boulevard du Temple* en 1838. Esta muestra un vista a vuelo de pájaro del Boulevard en la que se observa una calle vacía con excepción de dos hombres, un lustrabotas y su cliente. No obstante, lo que parece ser una imagen capturada de manera directa es en realidad un montaje impulsado por el propio Daguerre que buscaba enunciar mediante imágenes las capacidades del invento. Debido a las limitaciones técnicas que exigían tiempos de exposición muy prolongados, era imposible conseguir una fotografía que diera cuenta de las plenas capacidades para captar la realidad, por lo que decidió montar la escena a fin de incluir personas dentro de la vista. Es decir, a fin de conseguir una imagen que ejemplifique las capacidades miméticas del medio, Daguerre construye una ficción (Fontcuberta, 2019). Con este ejemplo se busca subrayar la complejidad y ambigüedad inherente al medio desde sus inicios para, en consecuencia, plantear la naturaleza inasible de la fotografía como medio de conocimiento de una realidad o suceso.

A diferencia de Daguerre, cuyo objetivo era ni más ni menos que dar a conocer las bondades de su invento, existieron a lo largo de la historia otras ficciones que recurrieron deliberadamente a la fotografía como estrategia para legitimar un engaño. Tal es el caso de la tribu filipina de los tasaday, quienes fueron “descubiertos” en el año 1966. Este suceso narrado por Fontcuberta (2018) expone un hecho real en el que una tribu, que supuestamente se encontraba viviendo en el mismo estadio que los humanos que habitaron el mundo en la Edad de Piedra, capturó la atención mediática. Con este marco como motivación, se creó una reserva natural para protegerlos y se realizaron coberturas fotográficas con fines científicos y de divulgación. Sintetizando el hecho, la tribu como tal jamás existió y todo fue un invento con tintes políticos que buscaban contener, a través de una desviación mediática, los problemas coyunturales que aquejaban al país en aquel entonces. Dejando a un lado las motivaciones, lo que vuelve a salir a la luz es la credulidad con la que se abordan las imágenes en general y las documentales en particular aún cuando sabemos que la fotografía es un mensaje que necesita ser cargado de sentido y lecturas por quien la observa ya que por sí misma no dice nada. Si se piensa, entonces, en Vivian Maier, no se puede más que desconfiar del hallazgo y del desarrollo que tomaron los acontecimientos.

Louis Daguerre, Boulevard du Temple, 1838



Podemos definir a la fotografía documental como “el uso de la imagen para dar a conocer una determinada situación” (Guerrero González-Valerio, 2018) mostrando no solo un compromiso con la realidad sino como confianza en la imagen fotográfica. Desde sus inicios, la fotografía documental, debate entre dos polos, la verdad y la belleza, problematizando a este tipo de fotografía y sus alcances. Alonso Martínez dice que “Toda imagen fotográfica por su condición de huella lumínica, es documental” (Alonso Martínez) pensando en que toda imagen es posible de usar como registro de un hecho. Así mismo, esta imagen sería portadora de verdad, la fotografía presenta una verdad observable y verificable (Guerrero González-Valerio, 2018) llevando a pensar que se trata de un testimonio auténtico beneficiándose de su credibilidad ligada a la imagen.

Roland Barthes en *La Cámara Lúcida* analiza la diferencia entre la imagen fotográfica y la pintura en cuanto a su verosimilitud, llegando a la conclusión de que la fotografía es el duplicado de algo o alguien que ha impactado en el negativo fotográfico, siendo este un objeto que certifica su existencia, a diferencia de la pintura la cual no certifica que necesariamente el modelo del pintor haya sido a quien se retrata (1989). En cuanto al contenido, una fotografía cuyo soporte es el celuloide, duplica y documenta lo que está frente a la cámara sin importar que lo que está adelante haya sido ambientado o escenificado, es aquello a lo que él llama *studium*. Esto aplicaría únicamente al medio o soporte de la fotografía la cuál según Barthes es tomada como real en caso de ser analógica y existir en el negativo (Pérez Tort, 2009). La cuestión del contenido una vez más nos lleva a pensar en lo documental y la intención del artista.

La fotografía documental toma como base los hechos, es decir, su punto de partida son sujetos o situaciones reales, las cuales son presentadas con un alto grado de iconicidad o verosimilitud al referente real por lo que su lectura es fácil. Sin embargo, este hecho no implica que aquello que se muestra no haya sido alterado, como ya fue mencionado en el caso de Daguerre. Desde el inicio, tenemos la mirada del autor como principal regente de la fotografía, ya que su estética y estilo son subjetivos, esto implica un primer recorte de aquel hecho. Barthes habla de una transformación que ocurre en la imagen donde el fotógrafo se dispone de cierta manera ante el objetivo a ser fotografiado, buscando la interpretación de aquel hecho y haciendo que la situación pase a tener un sentido propio. Esta interpretación será transmitida al resultado final, dando lugar a una mirada subjetiva frente a un hecho real, que si bien sigue trabajando con un alto grado de verosimilitud e iconicidad, pierde el estatuto de objetividad.

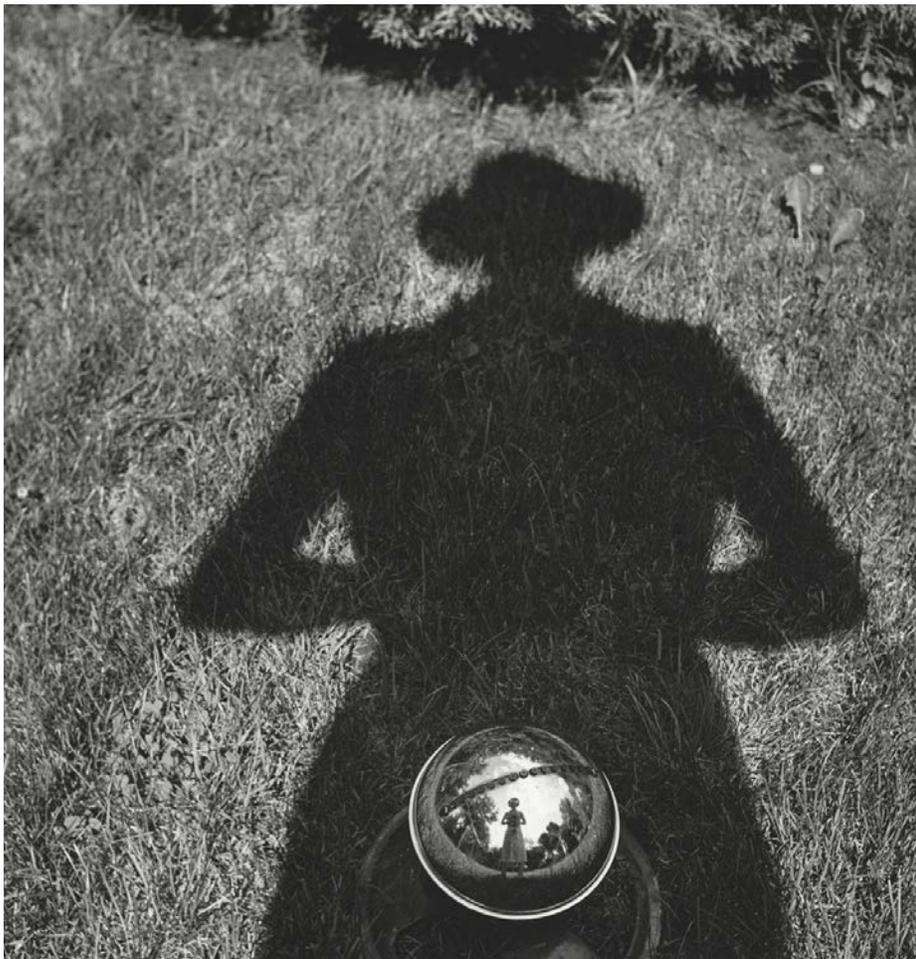
Tampoco se puede desconocer una pieza fundamental que tiene un peso significativo en la construcción de la leyenda de Maier: las imágenes de su rostro. Y aquí vale una distinción ya que no es lo mismo un retrato tomado por una segunda persona que un autorretrato. En el primero, la persona es mirada por un otro que tiene la potestad de decidir la forma en que el retratado será inmortalizado. Como señala Susan Sontag “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente”. (2012, p. 24). En el segundo, los autorretratos de Maier pueden leerse como un acto de autoafirmación no solo de su existencia sino también de su condición de fotógrafa y artista en tanto no son imágenes tomadas al azar. Por el contrario, presentan un cuidado formal (encuadre, organización de la imagen, peso compositivo, etc) que evidencia cierta sensibilidad y preocupación por el resultado que se obtendrá.

Así también en un segundo momento, el público será otro factor que determine la realidad de la imagen, creando una segunda mirada subjetiva sobre el

mismo hecho basado en ciertos conocimientos previos acerca de aquel hecho, artista o imagen. En este mecanismo es posible ver cómo entra en juego la teoría determinada por Bourdieu, el arte determinado por un inconsciente cultural basado en un sistema de relaciones sociales y en la comunicación. Este sistema de relaciones sociales a su vez determinan aquella aceptación de la obra artística, o por lo menos su apreciación sin imponer ninguna duda respecto a su naturaleza. Esta creencia, a veces engañosa, fue descrita por diversos autores y se la conoce como *Doxa*. Platón elabora el concepto de *doxa* como una “sugestión subjetiva y de engañosa apariencia” (Marzo, 2017 p. 1) que está presente en el imaginario colectivo. Esta sugestión es asociada a la idea de *phantasma*, una sombra aparente que es semejante a algo sin serlo. Es decir, una copia que quiere ocupar el lugar del original y que corrompe el reflejo de lo real (Marzo, 2017).

La esencia engañosa de la imagen ha sido un tema de estudio en la historia del arte y la estética, Platón explica la existencia de dos mundos, el mundo sensible de los sentidos y el mundo inteligible, un mundo que es materia de puro conocimiento, sin intervención de los sentidos. En el Libro VI de La República, nos presenta el paradigma o símil de la línea, donde distingue distintos grados de realidad que van desde la Idea del Bien como idea superior e inmutable hasta el no-ente o la ignorancia absoluta, atravesando distintos mundos: el inteligible y el sensible. En este último encontramos a las cosas sensibles, la creencia, las imágenes y la imaginación. Siendo estas no-entes o parte de la *dóxa*. (Oliveras, 2004). Parte de esta teoría la encontramos ejemplificada en la alegoría de la caverna donde encontramos un grupo de prisioneros encadenados en una pared permitiéndoles mirar la parte interior de la caverna donde se proyectan sombras realizadas por objetos portados por hombres del otro lado del muro. Estos hombres encadenados, toman por ciertas cada una de las sombras proyectadas, sin poder conocer nada de lo que acontece a sus espaldas. Si uno de estos prisioneros fuese liberado y obligado a ver qué hay del otro lado del muro, sería capaz de experimentar una nueva realidad, que encarnaría la idea del bien. Aquellos prisioneros encadenados, se burlan de su compañero conocedor de la idea de la verdad, diciendo que está engeguecido por la luz exterior y negando lo que vió. Estos prisioneros se encuentran atados al mundo sensible o de la *doxa* ya que solo conocen aquellas formas engañosas que se proyectaban en la pared (Platón, 1992).

En el Libro X de la República, Platón hace referencia a la imagen como una mera apariencia, la mimesis era la imitación de la apariencia exterior de los objetos, un simple reflejo en un espejo (Platón, 1872). Los distintos grados de realidad dependen de su acercamiento con la idea del bien o su inmutabilidad, en el caso de la imagen que pertenece al mundo sensible, sería altamente engañosa y un simple reflejo.



Vivian Maier, *Autorretrato sin fecha*, 40 x 50 cm
Vivian Maier Maloof Collection.

Podríamos pensar en la fotografía como una extensión de este espejo y la imagen fotográfica como un reflejo engañoso de la realidad. La idea platónica está fundamentada en un contexto donde se pretendía que el arte sea un medio de recuperación de los valores de la idea del bien y su completa objetividad. Lo cierto es que a posteriori, incluso el mismo discípulo de Platón, Aristóteles, estuvo en contra de este modo de ver la imagen y la mimesis, diciendo que este *mundo de la idea* no existía y que la mimesis era la conjunción del saber con el conocimiento (Oliveras, 2004).

Para finalizar, se podrían trasladar estas nociones al hallazgo de Maloof, por un lado y a la construcción posterior de la figura de Vivian Maier donde entran en juego distintas cuestiones mencionadas, la subjetividad del artista, del curador y del público que le otorgan a la imagen una lectura cargada de significados previos fundamentados en un inconsciente cultural.

CONCLUSIÓN

Este trabajo pretendió indagar en la imagen y en multiplicidad de lecturas y significaciones posibles que conllevan su recepción. El personaje de Vivian Maier puede ser analizado desde múltiples puntos de vista, desde la construcción de un personaje donde se pone en juego una serie de mecanismos validantes que entran en juego en un inconsciente cultural hasta la veracidad de la imagen, problematizando las distintas lecturas posibles y los significados ocultos que encontramos en ellas, a su vez atravesadas por este inconsciente y por un juego entre la realidad documental y la subjetividad del lector.

Sin pretender llegar a una resolución final se buscó poner en tensión la liviandad con la que son recepcionadas las imágenes en general, y las documentales en particular. Pensando en el poder de las imágenes y en su capacidad de persuadir y construir mundos, cediendo en ocasiones la pretensión de objetividad a la subjetividad del autor y público.

Vivian Maier, Autorretrato, Nueva York, 1954, 40 x 50 cm
Vivian Maier Maloof Collection.



BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MARTINEZ, F. (2000). "La Fotografía como Documento". En *Imatge i recerca ponències, experiències i comunicacions*, VI Jornades Antoni Varés, Ayuntamiento de Gerona.

BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.

BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor.

CAMPBELL, J. (1972). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.

COMOLLI, J.-L. (2009). "Malas Compañías: Documento y Espectáculo". En *Cuadernos De Cine Documental*. pp. 76-89. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i3.3978>

DUBOIS, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La marca editora.

FONTCUBERTA, J. (2018). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gilli.

FONTCUBERTA, J. (2019). *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Editorial Gustavo Gilli.

FONTCUBERTA, J. PROGETTO X.B. [[lalululaTV](#)] (8 de septiembre de 2021). *Joan Fontcuberta: Vivian Maier es fake news*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=JooBncDbh64&t=7s>

GUERRERO GONZÁLEZ-VALERIO, B. (2018). "La Fotografía Documental y la Utopía". En *Miguel Hernández communication Journal*, N°9. pp. 139-168. Universidad Miguel Hernández.

MALOOF, J., SISKEL, CH. (2014). *Finding Vivian Maier*. Ravine Pictures, LLC.

MARZO, J. L. (2017). "Tres apuntes para una discusión sobre la estetización política mediante la figura del fantasma". En *Tentativas Críticas #2*. pp. 27. GCAC.

OLIVERAS, E. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Planeta.

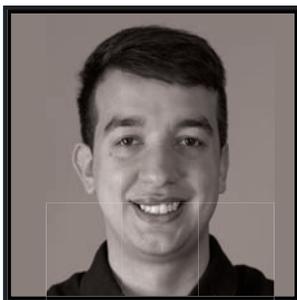
PLATÓN. (1872). *Obras completas Tomo VIII*. Patricio de Azcárate.

PLATÓN. (1992). *República, Libro VII*. Gredos.

PÉREZ TORT, S. (2009). "Estatuto de Veracidad de la imagen digital, cultura visual en fotografía y cine". En *Iconofacto* Vol 5, No. 6. pp. 41-50.

SONTAG, S. (2012). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.

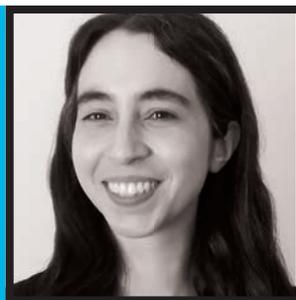
LOS AUTORES



Alejo Dillor

Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina

Licenciado y Profesor en Gestión de Historia de las Artes por la Universidad del Salvador. Actualmente realiza la Maestría en Gestión de la Cultura en la Universidad de San Andrés. Se desempeña como docente de Estética, Fotografía e Historia del Arte en la carrera de Diseño y Comunicación de la UCES y se ha desempeñado como ayudante de cátedra en FADU, UBA. Desde 2019 dirige Punto Rosa Zines, un proyecto editorial de gestión independiente que reúne la obra de artistas emergentes. En 2019 fue premiado con el Premio Estímulo Joven del VII Premio ArtexArte.



Andrea Ferrando

Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina

Maestranda en Gestión Cultural (UDESA), Licenciada en Gestión e Historia de las Artes (USAL), Profesora en Educación Primaria (ENS N°2), Fotógrafa Profesional (EFC). Se desempeña como docente en diferentes instituciones y niveles educativos. Co-coordina el espacio cultural Panorama, dedicado al arte sonoro y a la música experimental. Forma parte del colectivo de Experiencias Pedagógicas de Educación a Través del Arte (EPEA).