

La fotografía informalista de Jorge Roiger (1959-1962)

Juliana Robles De La Pava

Boletín de Arte (N.º 16), pp. 43-49, septiembre 2016. ISSN 1853-0710

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA FOTOGRAFÍA INFORMALISTA DE JORGE ROIGER (1959-1962)

THE INFORMALIST PHOTOGRAPHS OF JORGE ROIGER (1959-1962)

Juliana Robles De La Pava

robles.juliana@gmail.com

Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad de Buenos Aires. Argentina

Recibido 11/04/2016 | Aceptado 16/07/2016

RESUMEN

Jorge Roiger participó del grupo informalista argentino con una propuesta ampliamente diferente a la conocida pintura del grupo encabezado por Alberto Greco. De acuerdo con las coordenadas de la pintura de posguerra en Europa, en cierta medida, el grupo de artistas que participó en las muestras de 1959 y de 1961 estableció las coordenadas del nuevo internacionalismo del arte argentino. Roiger expuso en estas ocasiones un conjunto de fotografías que fueron calificadas de informalistas, lo que apuntó una contradicción categorial. Este trabajo busca postular una posible aproximación a la *obra informalista* de Roiger, cuestiona los alcances de aquella denominación y propone una primera aproximación desde una perspectiva que reivindica la especificidad del medio fotográfico.

PALABRAS CLAVE

Informalismo; fotografía argentina; fotografía abstracta

ABSTRACT

Jorge Roiger participated in the Argentine informalist group with a proposal widely different from the known group headed by the painter Alberto Greco. Following the coordinates of post-war Europe painting to some extent, the group of artists that participated in 1959 and 1961 exhibitions established the basis of the new internationalism in Argentine art. Roiger exhibited at these occasions certain photographs that were described as informalists, settling with this a categorical contradiction. This paper seeks to postulate a possible approach to the *informalist work* of Jorge Roiger, questioning the scope of that denomination and proposing a first approximation, from some perspective, which asserts the specificity of the photographic medium.

KEYWORDS

Informalism; Argentine photography; abstract photography



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

La similitud visual de las fotografías hechas por Jorge Roiger durante 1959 y 1961 justificó su incorporación al grupo informalista. Superficies gastadas, imágenes con poco cromatismo en una preponderancia del blanco y negro, relevancia de la textura como estímulo visual, alejamiento de un referente icónico y tendencia a una abstracción expresiva fueron las características principales que definieron la obra fotográfica informalista de este personaje de la historia del arte argentino en la década de los sesenta.

Más que una tendencia completamente definible, el informalismo comprendió una actitud y una concepción del arte que, a pesar de estar fijada en términos abstractos, proponía otra alternativa de abstracción que no tenía que ver con aquella de carácter abstracto-geométrico, predominante en el panorama argentino con el caso del arte concreto. El apogeo informalista europeo se estableció entre 1947 y 1956 y se extendió hasta los años sesenta. El término *informalismo* encontró su primera referencia para el arte en los lenguajes de la crítica parisina hacia 1951 con la figura de Michel Tapié. Esta expresión derivó del título de una muestra, *Signifiants de l'Informel* (1951), realizada el mismo año, en donde se presentaron obras de Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Henri Michaux, entre otros (López Anaya, 2003). Dentro de esta tendencia desarrollada en Europa se sucedieron diversas corrientes, como la abstracción lírica¹ y la pintura matérica, que tuvieron como paralelo el desarrollo del expresionismo abstracto en los Estados Unidos. La materialidad informalista europea se diferenciaba en gran medida de la del expresionismo abstracto norteamericano y tenía importantes antecedentes, anteriores a la guerra, en algunas obras de Jean Dubuffet, como *Fond de rivière* (1927) [Figura 1].

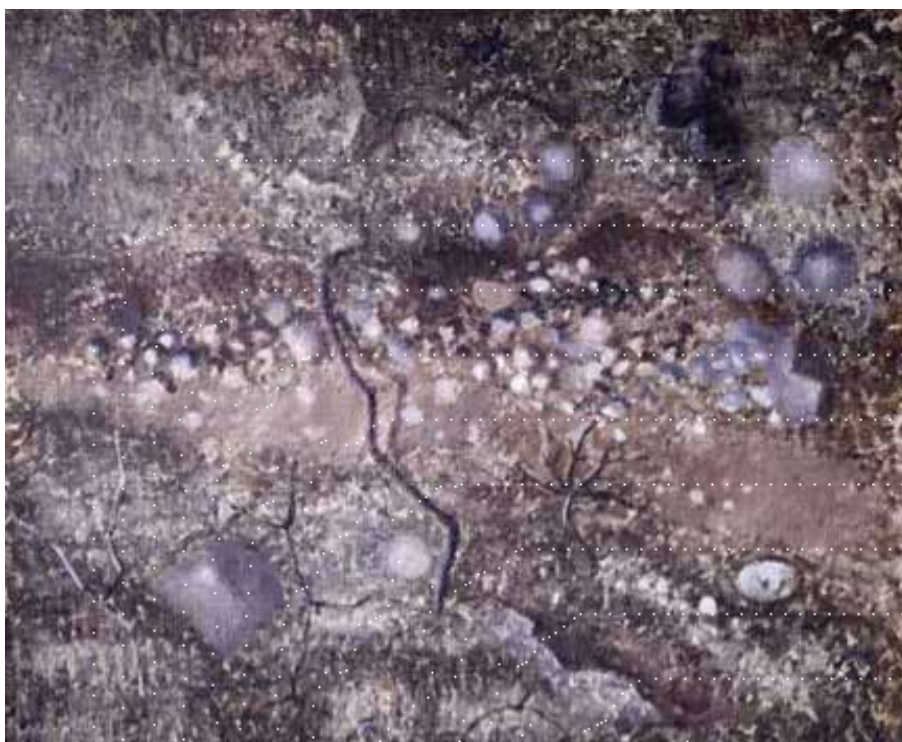


Figura 1. *Fond de rivière* (1927), Jean Dubuffet

Sin embargo, los trabajos de este artista, al igual que los de Jean Fautrier, por solo nombrar dos casos paradigmáticos, tienen su eclosión informalista posterior a 1945. Fue con esta tendencia de la abstracción europea con la que el arte argentino de los años cincuenta se relacionó de manera particular.

Los trabajos sobre textura, en una suerte de experimentación sobre la materia, se daban sin una voluntad de estructuración formal, pero involucraban la articulación de un espacio pictórico a partir de una intención de ruptura con los mismos problemas plásticos. Estas son algunas de las premisas que plantea Jorge López Anaya respecto de la propuesta informalista argentina, posicionada desde un lugar en donde, como menciona el autor, ser informalista significaba «ignorar lo que el otro afirma para crear a partir de un estado primario sin voluntad de estructuración formal» (López Anaya, 1969: 3).

Aclaremos nosotros que esa voluntad a la que se refiere el autor puntualiza el otro polo de la alternativa abstracta u e era la geométrica, en contraposición a la reivindicación de la opción gestual y espontánea que fue, precisamente, la que siguió la línea informalista.

Jorge Roiger nació en Buenos Aires en 1934 y entró en la escena de la historiografía a partir de su incorporación al movimiento informalista en la segunda muestra de 1959, realizada en el Museo Eduardo Sívori con el auspicio del Museo de Arte Moderno. Sus procedimientos fotográficos fueron interpretados como una relectura de la poética informalista de la pintura contemporánea y esto fue lo que llevó a Alberto Greco a incorporar a este artista en dicha muestra.

El vínculo de la obra de Roiger con el movimiento se erigía a partir de un pensamiento particular respecto de los procedimientos de la pintura. De esta manera, reflexionar sobre un dispositivo diferente de producción de sentido marca tensiones en cuanto a su propia materialidad.² Resulta interesante vincular nuestro análisis sobre el trabajo de Jorge Roiger con la concepción del acto fotográfico que establece Philippe Dubois cuando menciona que la foto, como materialidad, no es solo una imagen producida por un acto, sino que es, ante todo, un verdadero acto icónico «en-sí» una «imagen-acto» (Dubois, 2010: 17) que se entiende como producto y como proceso al mismo tiempo. Esta definición del procedimiento fotográfico permite esclarecer los fuertes vínculos que se construyeron con los trabajos de este fotógrafo argentino y el grupo informalista.

Si bien las fuentes y los libros de historia del arte argentino mencionan a Roiger como perteneciente a este grupo de fines de los años cincuenta, son pocos los que aclaran por qué la pertenencia de este artista a un grupo que tiene aparentemente sus fundamentos en una reflexión al respecto de la pintura, técnica que difiere, en cuanto a su constitución, al propio procedimiento fotográfico. Es cierto que autores como López Anaya o el propio Rafael Squirru –importante promotor del movimiento hacia los años cincuenta– afirmaron que los trabajos de Roiger se vinculaban con los de Alberto Greco, Kenneth Kemble o Mario Pucciarelli por la semejanza visual con la estética informal del momento, pero no ahondan en cómo se hace posible que un trabajo definido a partir de una materialidad y una técnica diferentes se inserte dentro de esta categoría.

La producción de estas *fotos informalistas* demanda una desnaturalización de su categorización y una necesaria reflexión al respecto de su propia constitución para poder comprender cómo es que se insertan dentro de esta poética del informalismo.³ Las maneras de obtener una imagen con una similitud visual a las pinturas de artistas como Greco responden a procedimientos de producción que exigen ser revisados con el fin de contrastar la pertinencia de su clasificación dentro de esta tendencia estética. Para realizar este trabajo resulta necesario revisar algunas premisas del informalismo pictórico que anotaron importantes investigadores. Es el caso, por ejemplo, de Juan Eduardo Cirlot (1957), para quien los descubrimientos del informalismo se trazaron más específicamente en cuatro cuestiones: en primer lugar, en el poder emergente de la materia en extensión, la mancha; en segundo lugar, en el poder emergente de la materia en profundidad, la textura; en tercer lugar, en la modificación del espacio sobre el que tales texturas se producen; y por último, en la disolución absoluta o casi total de la imagen de cualquier orden, imitada o inventada, figurativa o geométrica, que conduce, en cambio, a establecer una relación esencial entre textura y estructura.

Las obras que presenta Roiger en la muestra de 1959 permiten involucrarnos en su producción siguiendo las pautas propuestas por Cirlot. En fotografías, como *Sin título* [Figura 2], Roiger se acerca a la idea de una materia en profundidad desde la perspectiva informalista, pero lo hace a partir de la configuración de una textura visual que es, en definitiva, la condición impuesta por el soporte y por la configuración misma del procedimiento fotográfico. La toma de superficies manchadas y deterioradas, como una constante de la producción del artista en esos años, es el rasgo de mayor relevancia si se piensa su trabajo en vínculo con el movimiento. La multiplicación de las tácticas de materialización de la pintura se instaura, en este caso, como hecho fundante de la conformación de la superficie de la imagen.

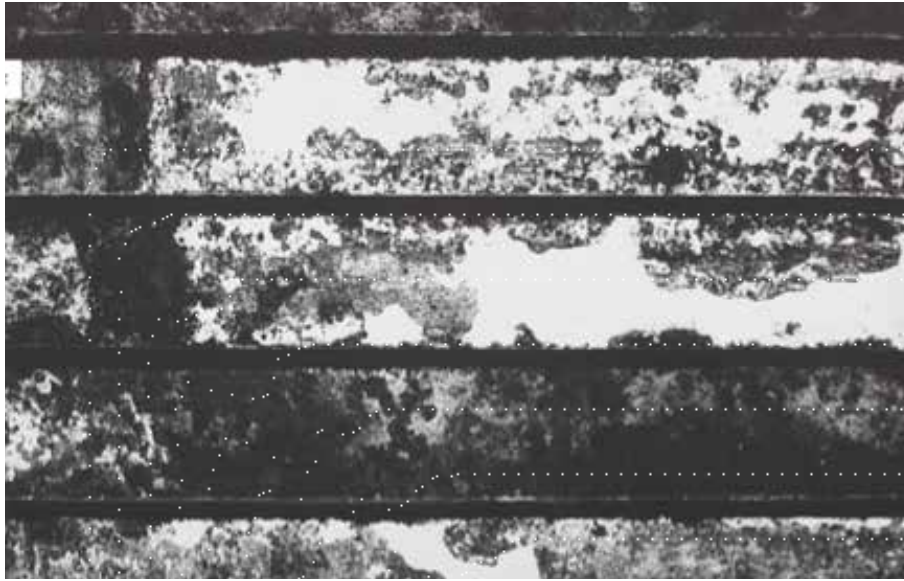


Figura 2. *Sin título* (1961), Jorge Roiger

Al reivindicar las observaciones de Jacques Aumont (1992) respecto de la reflexión formal de la imagen, tomamos dos cualidades que este autor define en torno a las mismas y que sería posible recuperar de las fotografías de Jorge Roiger. Estas cualidades son, por un lado, la expresividad *intrínseca* de las formas que aparecen en el registro fotográfico y que por ejemplo en la foto *Sin título* [Figura 3] correspondería a esa especie de forma orgánica que se genera por el desgaste de la superficie fotografiada.

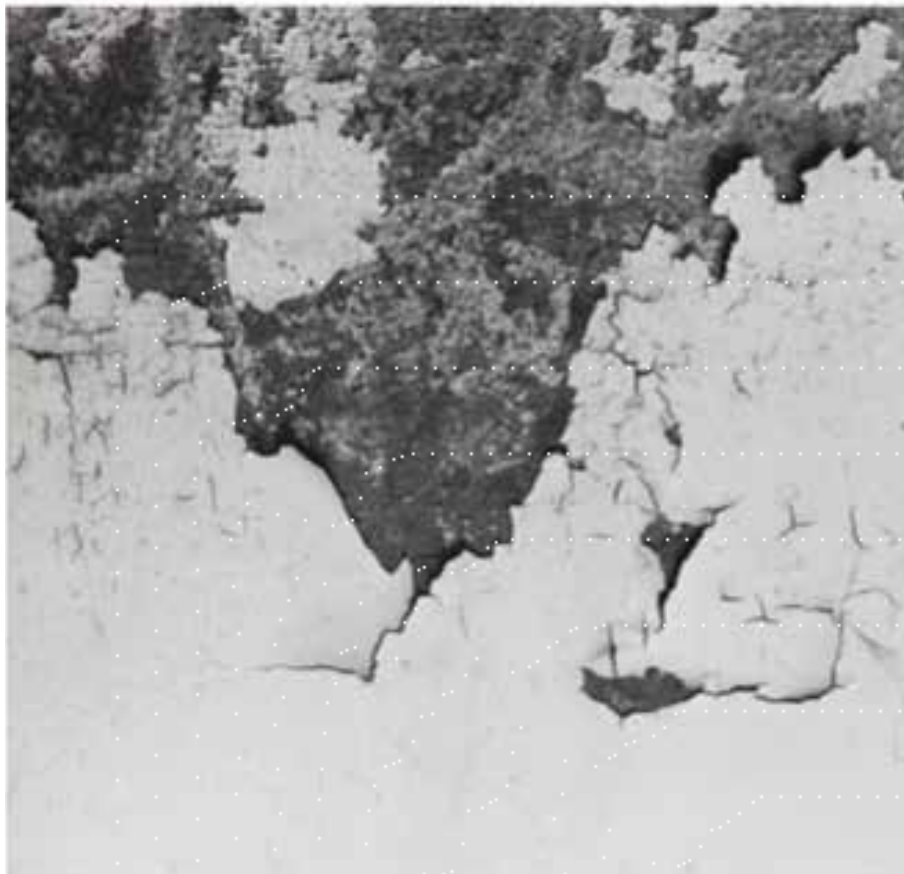


Figura 3. *Sin título* (1959), Jorge Roiger

Por otro, la expresividad *extrínseca*, que también resultaría una condición tanto de esta imagen como de las otras producciones del artista, se referiría a su «carácter de huella de un gesto»⁴ (Aumont, 1992: 302), que en el proceso de la fotografía estaría dado por el rastro dejado sobre un soporte bidimensional en el instante de la toma. Aquí, el carácter de la conexión física con el referente se funda como inevitable y la noción de *índex* aparece en el sentido planteado por Charles Sanders Peirce como «signo determinado por su objeto dinámico en virtud de la relación real que mantiene con él» (1958: 361). Esta afirmación sobre el carácter *indexical* de la imagen producida en el acto fotográfico nos permite determinar una posible alternativa expresiva o gestual que migra a la impresión sobre el material fotosensible.

Un elemento fundamental que se rescata en algunas obras de los artistas del grupo informalista en general, y en el caso de las fotos de Roiger en particular, es la difusión de la idea de economía de medios. Esta permite analizar en detalle los aspectos principales de la visión plástica, los cuales, en la obra de Roiger, están vinculados a la predominancia de fotografías en blanco y negro con una ausencia total de color. Esta apropiación de la fotografía acromática dialoga no solo con las tradiciones de usos documentales del dispositivo, sino, también, con una concepción de la propia naturaleza de la imagen fotográfica que, desde sus antecedentes con la cámara oscura, se planteaba de acuerdo con los problemas de la luz y con su incidencia en el material fotosensible. Una fotografía como *Sin Título* [Figura 4] es un buen ejemplo para pensar en términos de valores. La relación entre zonas claras y zonas oscuras en la imagen se plantea de acuerdo con la incidencia de la luz que, debido al desgaste de la superficie real fotografiada, solo refleja sobre el plano anterior en contraposición a la zona desgastada que permanece en oscuridad. Esta manera de trabajar la iluminación es lo que en un lenguaje técnico se denomina *luz dura*. Lo anterior demuestra que la concepción informalista de textura como único medio de expresión, según lo plantea López Anaya, se logra, en estas obras, a partir del contraste de valores.



Figura 4. *Sin título* (1962), Jorge Roiger

La desmitificación de las técnicas tradicionales que sustentaron las nociones academicistas a favor de nuevas técnicas mixtas o de nuevos medios de expresión fue una característica de todo el proceso modernista que se venía fijando desde inicios de siglo. Las alternativas experimentales en la historia de la fotografía argentina habían tenido unos pocos –pero importantes– antecedentes que, sin embargo, no fueron lo suficientemente consistentes en su obra debido a que se producían en diferentes modalidades de géneros fotográficos. Algunas figuras independientes mencionadas más adelante, como el Grupo Forum y La Carpeta de Los Diez, tuvieron representantes que aún esperan ser destacados en una historia del medio fotográfico en la Argentina.

En esta línea, pensamos las obras de nuestro artista en diálogo con el auge de estas alternativas abstractas y renovadoras en el panorama nacional. Fueron, sin duda, la primera propuesta acorde con la tendencia de una fotografía abstracta en la Argentina hasta ese momento.

La fotografía en la Argentina hasta los años cincuenta había estado atravesada por los lenguajes conservadores del medio en donde predominaban los géneros tradicionales de carácter retratístico y documental. En este sentido, fue solamente a partir de los años treinta cuando se introdujeron en el país formas de producción que evidenciaban una tendencia fotográfica moderna (Tell, 2006). La presencia de Horacio Coppola y de Grete Stern fue decisiva en el desarrollo de nuevos criterios renovadores respecto de la técnica fotográfica que estaban en relación con los principios del arte y del diseño de vanguardia. La producción de Annemarie Heinrich, con sus sobreimpresiones y autorreferencias al medio, fue también determinante en el plano renovador de la producción fotográfica argentina y puso de manifiesto lo que Verónica Tell establece como nuevas maneras y perspectivas no completamente delimitables en definiciones estancas. La composición misma de las fotografías de Roiger, en ausencia de cualquier referencia a la figura humana o a la de un objeto identificable en la realidad concreta, edificaba un panorama de ambigüedad y de extensión de los límites de la interpretación que anteriormente se fijaba desde los parámetros de la claridad y de la unidireccionalidad ante la lectura de estas obras. Este hecho, que se hace evidente a través de la propia materialidad de las fotos, entra en diálogo con el panorama histórico-social en donde se cuestionan, ya de manera contundente, los límites del proyecto moderno y en donde se erige la incertidumbre de las condiciones históricas del sujeto.

Silvia Dolinko (2007) se refiere a esta cuestión en relación con la obra del propio Jorge Roiger como el impulso antiformalista propio de la modernidad, en donde no hay un referente completamente definible sino una idea de transformación que, en el caso del arte, cuestiona las premisas canónicas y fundantes. La revisión del concepto de belleza, antes basado en la referencia al cuerpo humano; así como el de los géneros tradicionales del paisaje y de la naturaleza muerta que ignoraron en su momento la concepción expresiva de lo feo, fueron evidentemente puestas en crisis. Por su parte, estos pensamientos también se hicieron presentes en los lenguajes históricos de la fotografía desde sus inicios en el siglo XIX, y en la Argentina la propuesta de Roiger se estableció como fundante en cuanto a la redefinición de un sinnúmero de prácticas que se hicieron también presentes con los usos efectuados por pop en el contexto del Instituto Torcuato Di Tella (González, 2011a y 2011b). Por último, si retomamos el planteo de Marcelo Pacheco (2007) pensamos el informalismo como una matriz originaria que, hacia los años sesenta, presionó sobre el campo artístico local al rechazar la idea de una concepción única de la comunicación estética y al transformar, de esta manera, la obra en un lugar con cabida a múltiples interpretaciones. Como establece López Anaya, «el informalismo, más allá de sus procedimientos técnicos y de sus resultados pictóricos, dio conciencia al artista de la posibilidad de franquear sus propios límites» (1969: 5). Los trabajos de Roiger insertos dentro de este movimiento contribuyeron a una extensión que se planteaba como transgresora a nivel de las prácticas fotográficas en el escenario local. Todas estas búsquedas desembocaron en el proyecto de Arte Destructivo del cual Roiger hizo parte y, en gran medida, documentó a través del obturador de su cámara. Las posibilidades de reescribir una historia que especifique su pertenencia a la tendencia informalista queda aún abierta a una perspectiva que hunda su mirada en la propia materialidad fotográfica, sus procedimientos y sus discursos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1957). *El arte otro*. Barcelona: Seix Barral.
- DOLINKO, Silvia (2007). *Jorge Roiger. El Tiempo Encontrado* [Ficha del Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones]. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- DUBOIS, Philippe (2010). *El acto fotográfico*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ, Valeria (2010a). «Los usos de la imagen fotográfica en la argentina, 1945-2001». En *Travesías de la imagen. Historia de las artes visuales en la Argentina* (pp. 119-139). Buenos Aires: Eduntref.
- GONZÁLEZ, Valeria (2010b). *Fotografía en la Argentina 1840-2010*. Buenos Aires: ArteXArte de la Fundación Alfonso Luz Castillo.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge (2003). *Informalismo: la vanguardia informalista Buenos Aires 1957-1965*. Buenos Aires: Alberto Sendrós.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge (1969). «El informalismo: la gran ruptura». En López Anaya, Jorge y Kenneth, Kemble. *Textos de la Exposición Galería Fausto. El informalismo*. Buenos Aires: Galería Fausto.
- PACHECO, Marcelo (2007). «De lo moderno a lo contemporáneo. Tránsitos del arte argentino 1958-1965». En Inés Katzenstein (ed.). *Escritos de Vanguardia. Arte argentino de los años 60* (pp. 16-27). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- PEIRCE, Charles Sanders (1958). *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press.
- TELL, Verónica (2006). «Latitud-Sur: Coordenadas estético-políticas de la fotografía moderna en la Argentina». En AAVV. *Territorios de diálogo 1930-1945*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.

NOTAS

- 1 «La abstracción lírica adquirió las características de un movimiento en 1947 con la exposición L'imaginaire, organizada por Mathieu en la Galería du Luxembourg. [...] J.J. Marchand, en el prólogo, proponía la abstracción lírica como una oposición a la abstracción cezanniana, constructivista o neoplasticista. Se trataba de una poética fundada en lo irracional, en la improvisación, donde el gesto y el signo carentes de significado reemplazaban a la forma y a la figura. Las obras eran las expresiones de una actividad vital, de una creación instintiva, de una espontaneidad indeterminada» (López Anaya, 2003: 13)
- 2 Cuando mencionamos tensiones nos referimos a que hablar de fotografía no es igual a deliberar sobre la técnica pictórica, sino que involucra adentrarnos a una manera de hacer que responde a una lógica de reflexión con unas características propias.
- 3 Aceptar el trabajo de Roiger como obra que dialoga con las nuevas formas de arte supone la superación de la idea de la foto como registro y su posterior incorporación dentro del estatuto artístico. Sus usos a partir de los años cuarenta en la Argentina, como plantea Valeria González (2010a) presumen un ir más allá de las categorías y los modos de circulación del arte que incorporan otro tipo de prácticas y construcciones de sentido en torno a la imagen.
- 4 Jacques Aumont en su análisis de la materia y la forma de la imagen plantea este carácter de huella de un gesto de la siguiente manera: «[...] la misma línea sinuosa puede haber sido meticulosamente dibujada (en Kandinsky) o, por el contrario, lanzada furiosamente sobre la tela (en Masson), y su expresividad relativa quedará con ello evidentemente transformada» (1992: 162).