

Entrevista para Juanelear.com, revista digital de arte, por Gabriela Szevach.

Alberto Goldenstein habla de su relación con la fotografía, del lugar personalísimo y casi sagrado que ocupa para él y de cómo se transformó en su forma de abordar las cosas innombrables y desconocidas.

Estudió en Boston a principios de los '80, donde se familiarizó con la técnica y con el lenguaje fotográfico en términos de abstracciones, donde supo entender la distancia que separa la realidad de su fotografía. La fotografía tiene, además, la característica de poder alejarse de las convenciones de las artes visuales para registrar el mundo y funcionar en distintos contextos. Es ahí donde radica, para Goldenstein, la ambigüedad profunda y específica del medio y donde se encuentra la fuente de su infinita riqueza. Sus propias fotos, dice, deberían funcionar como una ventana, donde el observador se sumerge y se transporta.

En su búsqueda, desea liberarse del saber, del artificio y de la construcción del conocimiento para entregarse a la ignorancia. La belleza, dice Goldenstein, es una experiencia. Y pertenece a un terreno incierto, irracional e impersonal, a veces absurdo, ahí donde nada nos pertenece y todo resulta ajeno y extraño.



Gabriela Schevach: Tengo la sensación de que, cuando fotografiás, no te interesa juzgar nada, sino mostrar, como si se tratara de algo simple.

Alberto Goldenstein: Para mí, mostrar es como un acto de honestidad, una práctica que requiere trabajo, un trabajo para mí mismo también. Desarmo mucho mi propia mirada, todas mis intenciones y trato de llevar la cámara al ojo. Mi trabajo consiste en comprender cómo miro y ver cómo puedo hacer con la cámara para registrar esa mirada.

G.S.: ¿Entonces eso te llevó a experimentar con la técnica?

A.G.: Yo tengo una formación técnica bastante sólida. Me formé en escuela de fotografía, manejando cámaras de formatos diferentes, revelando y copiando. Y cada cámara te impone un límite diferente, te da distintas posibilidades. Yo fui cambiando de formatos, aunque algunos son para mí los más naturales. Pero cambié también como una manera de ir desorientando mis propios hábitos. Cuando mi ojo se acostumbraba mucho a un formato, y mi manera de mirar me resultaba como aburrida, cambiaba y me obligaba a replantear mi idea de cómo fotografiar e incluso de qué.

G.S.: ¿El color fue como una liberación? Porque veía tu página...

A.G.: Viste el pasado en blanco y negro.

Tengo un pasado bastante frondoso en blanco y negro en Estados Unidos, son fotos de cuando viví y me formé allá. Para mí era un desafío porque yo no pretendía ser fotógrafo ni fotoperiodista ni nada. Siempre tuve idea de ser artista fotógrafo aunque no tenía idea de qué cuernos era. Hoy se sabe más acerca de eso.

El blanco y negro me obligaba a traducir la visión directa todo el tiempo. Fue algo muy forzado en un momento, y me abrió a algo que fue divino para mí, desde la visión fotográfica, y que fue la forma de hiper sensibilizarme a la luz porque era la única herramienta de diseño que podés tener de una foto. A mí me encanta diseñar con la cámara, me encanta componer. Creo que fotografío porque jamás pude pintar. En esta etapa me volví dependiente de la luz como herramienta, y también me obligó a comprender la naturaleza del lenguaje fotográfico, la idea de que la foto no es la realidad, que es otra cosa.

Para muchos, el blanco y negro era una manera fácil de obtener una fotografía, entre comillas, “artística”, culta. Para mí, nunca fue eso. Para mí, era un desafío, un problema porque yo tenía que contar lo que veía, pero en términos de luz y sombra, y de tonos de grises, de abstracciones. Tenés que hablar de la realidad desde la abstracción. Para mí fue fascinante. Me pasaba horas en el cuarto oscuro, copiando.

Pero, cuando volví a Buenos Aires, no tenía laboratorio y no conseguía los papeles. Iba a tener que derivar todo, lo cual no me convencía, ya que la fotografía blanco y negro es algo completamente artesanal.

Entonces, ahí, empecé a pensar en trabajar en color, que era algo que ya ni siquiera me proponía copiarlo yo. Lo bueno fue que entré al color con la misma actitud que abordé el blanco y negro, entendiendo al color como otra herramienta y fotografiarlo desde la abstracción. En ese sentido, fue una continuación. Yo tenía claro que fotografiar en color no era simplemente meterle un rollo color a la cámara, era otra cosa, como tampoco fotografiar blanco y negro se limitaba a cargar un rollo blanco y negro. Tenía que ver con una transformación.

G.S.: A mí me da la impresión, es fácil decirlo porque hablo retrospectivamente, que te conectó con una mirada más “pop”. Incluso, al empezar a usar los laboratorios automáticos, el proceso mismo te vincula con un uso más masivo desde la perspectiva de la técnica. Y creo que eso influyó también en la manera de fotografiar.

A.G.: Totalmente. Pasar al color me conectó con lo “pop” si querés, pero más que eso. Me

di cuenta que me estaba metiendo en algo que trascendía lo que me había formado, la fotografía, que me vinculaba directamente con el arte clásico sin que yo lo tuviera programado, pero también con la publicidad, con códigos de comunicación, que me abría completamente el campo. Y, al mismo tiempo, me relacionaba más con mi mirada inmediata, no tenía que transformarla. Entonces se produjo un reemplazo. Todo ese esfuerzo en la transformación de la realidad en términos de blanco y negro pasó al pensamiento y a vincular la fotografía con otras formas de generación de imagen que me interesaban. Así pude vincular la fotografía a la pintura, al collage o al video sin dejar de sentirme ligado a la historia de la fotografía.



G.S.: ¿Te interesa la ironía como estrategia? Me refiero en tu obra o en la de otros.

A.G.: La ironía no sé exactamente qué es. El humor me interesa. No me gustan las obras que me explican algo que yo debería saber. Me gustan las obras que trabajan con el humor, con la ignorancia. Supongo que soy un poco irónico... Pero irónica es la vida, no yo. Me gustan las obras que preguntan, no las obras que explican.

G.S.: No te identificás con el fotógrafo profesional, decís a veces. ¿Tiene que ver con esto?

A.G.: A mí me cuesta decir que soy fotógrafo. Siempre es un problema porque te preguntan “¿Y qué fotografías hacés?” Ahí se termina. O “¿Para quién hacés fotos?”

No me siento fotógrafo profesional porque, primero, yo no trabajé como fotógrafo y fue una decisión de entrada. Para mí, la fotografía siempre fue como un territorio sagrado que tenía que ver con cosas, con búsquedas personalísimas que yo mismo desconocía bastante. Entonces no quería hacer de eso otra cosa. Trabajé de miles de cosas, pero nunca (o casi nunca) saqué fotos por pedido.

Me volví profesional como artista fotógrafo. Con el paso del tiempo y del trabajo y de todo

lo que fui desarrollando, fui siendo cada vez más serio y más dependiente de eso, lo cual me obligaba a su vez a ser más serio.

G.S.: Para mí, en la fotografía, están muy marcadas las categorías, más que en otras disciplinas del arte, de lo amateur, lo profesional, lo artesanal, lo industrial. Cuando decís que no sos fotógrafo profesional, pienso un poco que tiene que ver con desarticular esas jerarquías.

A.G.: Sí. Yo podría decir que soy un fotógrafo amateur, pero tampoco lo puedo decir. A su vez, todas esas jerarquías que implican a la fotografía es una de las cosas que a mí siempre me fascinaron. En la década de los '90 se discutía en la Argentina la condición de arte de la fotografía, discusión que ya lleva ciento cincuenta años.

La fotografía, sentía yo, tenía la particularidad de que podía NO ser arte. A mí siempre me gustó eso. Primero porque siempre me gustaron los bordes, los límites y las ambigüedades. Y la fotografía encarna la ambigüedad total, con su multiplicidad de uso, de comprensión, de cómo califica. No sé si hay otro lenguaje en el arte que tenga el mismo nivel de ambigüedad.

G.S.: A la vez es una ambigüedad que todo el tiempo se intenta definir, encasillar, desde el punto de vista industrial, incluso, del que te quiere vender una cámara, se quiere definir el uso y sus códigos.

A.G.: Su condición está todo el tiempo en crisis.



Me acuerdo de los curadores de artes visuales, en los '90, que tenían que incluir la fotografía porque afuera ya se hacía, y no sabían ni por dónde arrancar. Les costaba leerla. Algunos me decían "Yo tengo un problema para curar fotografía porque, para mí, todas las fotos funcionan. Yo no me doy cuenta cuándo una foto sí y una no." Y es verdad, la

fotografía tiene algo, en sí mismo, en su propia técnica, en su propia condición, que la vuelve autónoma, generadora de sentido por se y a su vez genera una crisis de sentido por eso mismo. Cuando te encontrás con una foto en la calle, inmediatamente podés entender lo que estás viendo, pero al mismo tiempo no podés calificarla. En cambio, si te encontrás un cuadrado pintado en la calle, fácilmente lo calificás, sabés que es un hecho de arte, más allá de lo que sea ese cuadrado en sí.

Pero, si te encontrás una foto, no sabés lo que estás viendo. No sabés de dónde viene, no sabés cómo entenderla. Se han hecho muestras con fotos encontradas, con negativos copiados, resignificándolos, recontextualizándolos porque está completamente liberada de sentido. Esto vuelve a la fotografía muy compleja. Antes, los problemas tenían que ver con lo técnico. Ahora, el problema de la fotografía es netamente conceptual.

G.S.: Que tiene que ver también con su forma de funcionar y de circular, además de lo que significa y lo que te muestra.

A.G.: ¡Y más hoy en día!

Las formas de generación de imagen fotográfica están cambiando mucho. Resulta muy difícil producir sentido. ¿Qué se puede hacer en fotografía hoy? Es un gran problema.

A la vez, la pintura hace miles de años que se vuelve a reinventar, pero me parece que es más abierta técnicamente, tenés más posibilidades de intervención. Por hablar de argentinos, (Marcelo) [Pombo](#) pone las gotas adentro de las gotas, con esmalte. O (Juan José) [Cambre](#), que pinta todo de un solo color.

G.S.: También, si un pintor toma una imagen fotográfica y la traslada a sus pinturas, estoy pensando en [Juan Tessi](#), está produciendo otra clase de abstracción, está traduciendo a otro lenguaje, está hablando de otra cosa.

A.G.: Tal cual. Pero en fotografía tenés el límite técnico, que pasa por la película, el lente, punto. ¿Por dónde debería o puede ir la fotografía? ¿Por dónde se puede sumar? Porque hay una abundancia... Si yo fuera un fotógrafo de treinta años, me sentiría en problemas serios. Igual, yo tengo algunas ideas con respecto a lo que se puede hacer, que no lo puedo hacer yo, pero que tal vez lo puede hacer otro. Yo creo que la fotografía sigue siendo un lenguaje muy atractivo y muy potente.

G.S.: La superabundancia de material, de fotografías, también te hace quizás crear un tipo de orden, de clasificación, que, si la encontrás y tiene sentido más allá de las categorías estereotipadas del discurso fotográfico, me da la impresión de que en sí misma es una operación de sentido.

A.G.: También me parece que la salida al problema se puede encontrar en el hecho de que la fuente de la fotografía está en sus aspectos no artísticos, todo lo que la fotografía es y puede hacer que ningún otro lenguaje es ni puede hacer. La solución a este hipotético problema la veo por el lado de volver, si se quiere, a redescubrir lo fotográfico, descansar del arte, descansar de la pirueta del arte contemporáneo, descansar de la foto como cuadro y empezar a pensar en un relato contemporáneo sobre el mundo, pensando en la fotografía como una manera bastante única de registrar el mundo.

G.S.: Con respecto a la fotografía como registro. ¿Tenés alguna idea con respecto a lo

documental? Se puede decir que toda fotografía es documental, pero después hay estilos, el documental clásico tiene más que ver con el ensayo y a su vez con el lenguaje del fotoperiodismo. ¿Sentís que ese tipo de discurso te nutre directamente? ¿Tenés algún tipo de relación con ese género que en Argentina fue tan fuerte en los años '80?

A.G.: Lo documental de la fotografía es ineludible. Para mí, eso es un punto de tensión. Ahí vivo yo. Registro lo que veo, con lo cual soy un documentalista, pero al mismo tiempo, no me interesa ser un relator. En todo caso, tampoco me interesa aludir estrictamente a lo que veo al registrarlo. Se trata, para mí, de un instrumento metafórico de otra cosa, de algo que no puedo fotografiar porque es imposible. Entonces siempre estoy en esa tensión entre el documentalismo y el arte.

A los fotoperiodistas no los llamaría “documentalistas” tampoco. El fotoperiodismo es una cosa y el documentalismo es otra. El fotoperiodismo me parece algo más específico y más intencionado que el documentalismo. Pero, por hablar de “los ‘80” como decís vos, en esa época no había tensión entre lo documental y lo artístico. En las fotos no veo la tensión, sino una entrega al documentalismo y al ensayo documental. No es mi caso, pero tampoco es una instancia a la que yo le reste valor, en absoluto. Incluso, frente al problema de lo contemporáneo, al relato del mundo, yo creo posible hacer algo en el documentalismo. Siempre fue posible y sigue siéndolo.



Por empezar, es un acto. El fotógrafo que se va a documentar una situación, le pone el cuerpo, la vive, la atraviesa con su vida, con su acción. Eso es muy contemporáneo. Depende dónde ponga el cuerpo y hacia dónde lo dirija podemos estar hablando de arte.

G.S.: Sí. De todos modos, a veces me da la sensación de que hay cierto discurso predominante relacionado a lo documental donde se está hablando de otro y se está yendo a documentar determinadas situaciones y no se hace el planteo de quién soy yo, acá, documentando esto, que siempre va a tener que ver con el resultado, con el acercamiento a ese otro.

A.G.: Bueno, en este punto aparece la idea del autor. Yo siempre me resistía a esa palabrita, pero es absolutamente válida en algunas obras, de fotógrafos que se mandan a hacer trabajos documentales con una cierta impronta personal, que tampoco termina siendo tan personal, pero que por lo menos copian las improntas personales de otros. No hay un

borramiento, hay como una idea de presencia, de decisión. El fotógrafo empieza a tener una presencia conceptual, ideológica, si no fotográfica.

G.S.: Pero, en tus fotos, esa presencia se ve más...

A.G.: Y, en un punto, de tanto que me corro, termino apareciendo mucho. De tanto que pretendo no decir ni aparecer ni interferir ni nada, termina siendo todo lo contrario. Como fotógrafo, siempre mi ideal fue que quien mira la foto caiga en una ilusión de que está ahí, que desaparezca hasta la foto misma, no sólo yo, que realmente la foto se transforme en un ojo y que el ojo sea el del espectador, no el mío, como dejarlo sólo frente a lo que ve.

G.S.: Al silencio.

A.G.: Al silencio, a la foto como la ventana, de verdad, que funcione como una ventana, que sea la ventana. Bueno, toda esa desnudez termina siendo como una forma de presencia.

G.S.: Después de que miré todas las imágenes de tu página, que no es lo mismo que ver las copias que vos colgás en una muestra, igual yo tuve la sensación de que te conocía un poco mejor...

A.G.: A mí me pasa algo tremendo con mis fotos y es que yo, cuando las veo, no veo nada. Y en esa misma foto, otro me dice "Esto es re-Goldenstein". Y para mí siempre es un misterio. Entonces, yo no sé qué es "Goldenstein", no tengo la menor idea. Ahora, de tanto no verlo, ya tengo una idea, pero aún así siempre es algo que ven los demás.

G.S.: Pero, ¿si lo llegás a ver, pensás irte de ahí?

A.G.: No, porque uno tiene que entender que cuando uno llega a una imagen, a un modo, a una forma, hay que usarla, no hay que pelearse con ella. Cuando los demás ven algo, hay que usarlo. No hay que pelearse, no hay que cuestionar, hay que valorarlo y ponerse al servicio de eso. Decir bueno, ya que hay algo que se ve, usarlo para mostrar. Ese me parece que es el compromiso. Si no, hablamos de un ejercicio narcisista. Ahora no huyo de lo que soy y de mis formatos. Al contrario.

G.S.: Pero eso tampoco te impide buscar otras cosas...

A.G.: Yo quiero hacer lo que se me ocurra ahora, confiar en eso. Nada más. Y ya sé cómo se hace. Ya sé cómo fotografiar. Total, los otros ven otra cosa.

G.S.: ¿Qué es la belleza? Hay una idea del gusto que los sociólogos analizaron y dijeron que viene como de afuera, que es estereotipada...

A.G.: Una cosa es la belleza y otra cosa es el gusto. El gusto es algo que a mí no me interesa. Ni el mío ni el de los demás. No me importa. No me parece confiable el gusto como medida de las cosas. Al contrario. Cuando alguien me dice "porque me gusta", me parece la peor respuesta posible, la menos importante, la más contaminada, la menos propia, el espejismo mayor es el gusto.

La belleza es una experiencia, una manera de llamar algo, que, para mí, tiene que ver con el asombro, con la ignorancia, con entregarse a la ignorancia, con aceptarla. Me parece que la belleza parte de ahí, tiene que ver con lo que te supera, con lo que te excede, con lo ajeno, con lo extraño, no con lo propio, con lo desconocido, con lo inasible, hasta con lo absurdo. No tiene que ver con lo lindo, tiene que ver con el asombro y el desconcierto.

G.S.: Con lo que no es racional.

A.G.: “Qué belleza”, decís y significa, me supera, me fascina, me alegra que me supere, es verdad, es real.

Para mí la ignorancia es verdadera, digamos. Es el único lugar donde yo me siento seguro. Cuando yo no sé, estoy seguro y estoy tranquilo. Siento que estoy pisando tierra firme. Y eso es lo que busco todo el tiempo en la vida y en la fotografía.

G.S.: ¿Qué sería el Saber para vos, lo contrario de la ignorancia?

A.G.: Es como un edificio, el saber, ¿no? Es algo construido, una construcción, con todo lo buena y sólida que pueda ser, con todo lo antisísmica que pueda ser. Ahora bien..se abre la tierra, ¿y?



G.S.: ¿La imagen te hace olvidarte de la palabra?

A.G.: La fotografía me permite hablar de lo que ignoro, que es de lo único que me interesaría hablar.

G.S.: Cuando decís que tus fotos son para adentro, pero que al mismo tiempo son como una ventana...

A.G.: Sí, para adentro... y para afuera. Sí, adentro / afuera. Yo hice una muestra que se llamaba Adentro. El adentro y el afuera son en realidad una ambigüedad imaginaria, que no existe. Pero cuando digo que las fotos son para adentro me refiero a algo esencialmente físico a la hora de mirarlas. Mis fotos te llevan a un punto interno de ellas. Las recorrés buscando un punto que no sabés exactamente cuál es, pero las recorrés porque hay algo que

te está diciendo que acá adentro hay un punto. Y vos la recorrés y buscás el punto.

Digo esto frente a otro tipo de fotografía donde pasa lo contrario, donde la fotografía se planta como una especie de diseño mural que te conecta con el espacio donde la estás viendo, que te manda hacia fuera, te hace retroceder un paso para poder verla y, en un sentido, es como más superficial. No lo digo en un sentido peyorativo, sino que es algo que sucede más en la superficie, en la trama, en la exterioridad. Es ahí que yo siento que mis fotos son hacia adentro, que me llevan a buscar algo que parecería estar en el interior de la imagen.

G.S.: Algo como minucioso...

A.G.: Sí, como si fuese una caja fuerte y estás buscándole la combinación.

G.S.: Como si fuera un secreto.

A.G.: Como si hubiera un secreto...

G.S.: ...que está igual en la luz...

A.G.: ¡Y el secreto es evidente!