



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

ANÁLISIS AL DOCUMENTO FOTOGRÁFICO COMO FORMA DE ARTE

Tesis

Que para obtener el título de :
Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Eduardo Olivares Martínez

Director de tesis:

Ignacio Salazar Arroyo

México, D.F. 2004



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION

ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA

A mi madre por ser mi apoyo incondicional, por su amorosa preocupación,
a la memoria de mi padre, por su amoroso trabajo y su gran ausencia.
A todos los que han estado y los que se han ido, por el instante y la presencia.

Eduardo

Índice general

Introducción

Residuos y pequeños trozos.....	4
---------------------------------	---

Capítulo primero

Notas acerca de la fotografía

1.1 Aproximaciones a la fotografía.....	10
1.1.2 Homo faver vs homo ludens.....	17
1.1.3 Hombre que trabaja y hombre que juega.....	22
1.2 Semejanza y representación.....	25
1.3 Experiencia y experimentación documental.....	32

Capítulo segundo

2.1 Viejas discusiones y nuevas percepciones.....	44
2.2 La manifestación irreplicable de una lejanía y la repetición que lo acerca todo	48
2.2.1 El aura y la fotografía.....	49
2.2.2 La memoria.....	53
2.3 Carencias públicas, obsesiones privadas.....	59
Conclusión.....	66

Capítulo tercero

El escollo en la mirada de Jeff Wall.....	71
3.1 El cuarto destruido por Jeff Wall.....	75

Conclusiones	95
---------------------------	----

Anexo1	98
---------------------	----

Anexo2	102
---------------------	-----

Bibliografía	108
--------------------	-----

Introducción

Residuos y pequeños trozos

En la actualidad el medio fotográfico se ha colocado como una de las disciplinas de mayor uso por parte de artistas que no necesariamente son fotógrafos. Es por esta razón que cabe preguntarse el por qué de tal ubicuidad de la fotografía en el arte actual.

En primera instancia es importante hacer hincapié sobre una cualidad, muy general y poco puesta en relieve en la fotografía como forma de arte; a saber: que es la fotografía quien mejor funciona como medio de difusión, es decir, que es a través de la imagen fotográfica como se puede testimoniar un acto sea este de una acción o de una reflexión sobre lo real y lo tangible, lo que existe.

Sus cualidades generales, la forma en que es impresa una imagen sobre una película fotográfica, nos da la certeza de que cuando menos aquello que vemos alguna vez existió. Pero aun va más allá, al ver una imagen fotográfica accedemos, podemos suplantar el papel y la ubicación, de aquél quien tomo la fotografía.

No es este ni el lugar ni el medio para explorar las connotaciones sociales y culturales que tal característica propicia, pero resulta un buen momento para explorar algunas experiencias acerca del quehacer de distintos artistas en distintas disciplinas y que me he tomado la libertad de referir como introducción al estudio que a continuación presento.

Dado que la pregunta inicial fue sobre la intensa utilización del medio fotográfico por artistas quienes tienen diferentes disciplinas de trabajo, la manera en la que desarrollaré esta primer parte de mi ensayo es partiendo de situaciones que se diferencian por la finalidad que tienen como piezas de arte en específico.

Es pertinente señalar que los casos que citaré a continuación distan de ser cuestionamientos al trabajo en especial de cualquier artista; el hecho de traerlos a colación se basa en la idea de el uso característico que le dan al medio fotográfico en particular. Por otra parte, el sentido de este trabajo es hacer una reflexión acerca de las características de la fotografía como medio y ya no como fin; es decir, ubicarlo como una herramienta que en la actualidad funciona para solucionar determinadas problemáticas artísticas y que como parte significativa dentro del discurso en que se inscribe forma parte de un mecanismo de significación más complejo que cualquiera de las partes que lo conforman.

Primer caso: los pintores fotógrafos.

El caso de los pintores que utilizan la fotografía lo propongo como primera aproximación porque me da la posibilidad de acercarme a la fotografía como heredera de una tradición, como culminación de una búsqueda primeramente pictórica que tiempo después se deslindó de sus raíces para tener características propias, es por esta razón que el caso de estos pintores ejemplifica una de las funciones, a mi parecer, menos reflexionadas acerca del medio fotográfico.

Muchos de los pintores jóvenes parten para hacer una pintura de una imagen fotográfica, sea utilizada ésta como un acercamiento a su modelo, a manera de boceto, o para copiarla exactamente. Toman una fotografía con la finalidad de pintarla.

La utilización de las imágenes proyectadas, de la cámara obscura y demás artilugios, comenzó en el renacimiento; la cámara fotográfica es un principio antiquísimo de representación del espacio. Aun así, el hecho inaugurado en el siglo XIX de poder registrar la imagen sobre una placa sensibilizada a la luz, propone un parte aguas en la conceptualización de la imagen que no es sino hasta la tercera parte del siglo XX que es reflexionada

de manera que sus propias cualidades son puestas en práctica por una serie de artistas que ven en el documento una forma de deslindar a la obra de arte del espacio museístico.

Es por esta razón que se podría pensar que los pintores a los que me refiero no están haciendo otra cosa que la que hicieron Leonardo da Vinci o Vermeer. Sin embargo, al ver una pintura como las de quienes utilizan una foto como boceto, podemos comprobar que los resultados se ven influidos por lo que la imagen en principio es. Cuando es asimilada esta cualidad las pinturas se pueden diversificar y ser otra cosa aparte de la imagen pintada, es decir, se pueden intervenir recíprocamente los medios con una finalidad en concreto; pero cuando no es reflexionado el uso de una fotografía más que por su inmediatez, por el ahorro de trabajo que supondría haber hecho un dibujo, entonces el resultado no es más que una fotografía pintada, que pierde por tanto sus cualidades fotográficas a expensas de sus cualidades pictóricas y viceversa.

Desde un plano teórico como desde uno vivencial se pueden encontrar diferencias, cuando no contradicciones; se puede hablar desde las cualidades auráticas que expuso Walter Benjamin en su ensayo sobre las imágenes con base en la reproductibilidad, hasta el hecho antes citado de que la fotografía, cualquier fotografía, existe a expensas de una realidad temporal y material.

A fin de cuentas lo que parece paradójico en el uso que estos pintores le dan a la fotografía es precisamente que la utilizan como si fuera un dibujo y no caen en la cuenta de que sus pinturas se ven afectadas por lo que la fotografía es: tiempo separado de su devenir, estructura física ligada a estructura temporal, referéndum y huella. Por esta razón el caso de los pintores fotógrafos es interesante cuando menos como punto de partida de una demostración de facto de que la fotografía es actual por razones tan apremiantes y disímiles como la comodidad que genera su inmediatez y el discurso acerca de la portabilidad de la obra de arte que su liviandad genera.

Segundo caso: los artistas multidisciplinarios que utilizan la fotografía como medio de difusión.

Este caso es interesante porque prologa directamente el cuerpo central de la tesis. Se refiere a un uso específico de la fotografía tomando en cuenta sus cualidades documentales, es decir, temporales y reproductivas, para crear un objeto artístico que se inserta en la cultura contemporánea de una manera natural y casi como su producto directo.

Estos artistas generalmente intervienen la realidad. Hacen que el enunciado dicho en los años setenta de denominar como obra todo aquello que concretase un proceso mental o bien, "una actitud" que desembocase en forma¹, sea puesto en marcha con las cualidades actuales e históricas que hacen que la obra, la acción o su documentación tengan características determinantes por tanto del modo de expectación que causan.

Esta forma de utilizar la fotografía tiene relación con la historia reciente del arte donde el objeto artístico desempeñó un papel crítico a las instituciones culturales que le daba la oportunidad de salirse del espacio del cubo blanco para ocupar nuevas posibilidades de exhibición y de acción de la obra de arte.

La historia de los eventos y su documentación bien pueden argumentar este punto, donde la fotografía funcionó dentro de estas nuevas disciplinas combinando sus cualidades documentales y haciendo que el objeto artístico se pudiera dimensionar en cuando menos tres esferas: la expresiva, la conceptual y la estética. Mientras por un lado se enardecía la discusión acerca de la pureza de los medios, por otro, a raíz en mucho de los eventos documentados y las posibilidades que generaría, se percibía la oportunidad de disolver la frontera entre arte y vida; llegando a un punto en el que la foto ya no únicamente documentaba los eventos artísticos sino que decididamente los modelaba para su inminente exhibición.

¹ Baqué, Dominique. "La fotografía plástica".

La obra de los artistas multidisciplinarios que utilizan desde los años setenta la fotografía como medio de representación y de documentación ha hecho posibles una serie de investigaciones que han enriquecido la conceptualización de la fotografía como forma de arte y en específico su función documental, ésta puesta en relieve en nuestra actualidad con el impacto cada vez más crudo de la idea de documentación de la vida privada o de los sucesos catastróficos tomados en directo. De alguna manera se podría hablar de que el sino actual es de descreimiento, que es únicamente por medio de la imagen con calidad de circuito cerrado como se puede creer un poco lo que se mira, como se infiere que no hay guión ni montaje. Lo real frente a lo ilusorio en una discusión tan actual como la idea de presente continuo en relación con la de progreso inminente bajo la cual fuimos educados.

Tercer caso: los fotógrafos que utilizan el medio fotográfico como un medio y no como un fin.

Resulta siempre un tanto determinante separar una disciplina en otras tantas, pero es indispensable si lo que se busca es hacer un estudio sistemático sobre un tema. La fotografía no es la excepción.

En este último apartado se revisará uno de los puntos que más paradójicos pueden parecer pues hace retórica con la idea de medio y con la de fin. Sin embargo, es importante a mi parecer diferenciar este antagonismo pues ejemplifica de manera coherente una de las formas de hacer fotografía en la actualidad que si bien comparte con la pintura muchas de sus cualidades estéticas, también lo hace con el caso de los artistas multidisciplinarios que utilizan la foto, pues al tener conciente sus privativas cualidades fotográficas, las utiliza jugando con el discurso de realidad y de ficción que solamente a partir de las imágenes técnicas es posible.

La discusión de la pureza del medio ha quedado atrás, de alguna manera se ha superado y es esa la forma en que muchos fotógrafos siguen trabajando, siempre a sabiendas del fin fotográfico que obtienen. La imagen como

la conocemos en los periódicos o en las revistas de reportajes ilustrados, es un ejemplo de la fotografía como fin, mientras que la fotografía como medio para llegar a otra cuestión que está fuera de la imagen pero que sin embargo lo contiene, es la manera con la que pretendo ejemplificar este punto.

Un ejemplo es la obra de Joan Fontcuberta, artista que trabaja principalmente con la idea de verdad y ficción, utilizando siempre la fotografía como medio concensado que supone ser el transmisor de verdades verificables, pero haciendo siempre una especie de juegos que intervienen esa cualidad de verdad incuestionable proponiéndonos otra posibilidad de acercarnos a lo real: cuestionándolo.

El uso de la fotografía como un medio, como un puente hacia un discurso más allá de la imagen, cumple con una función metafórica con la que de muchas maneras se le puede dar sentido a partes de la vida. Tener en cuenta que la fotografía fractura la realidad, que siempre la interviene y que en esa intervención ya hay un esbozo de interpretación es la idea principal que este trabajo en su conjunto propone, es decir, la fotografía como un medio crítico.

Al final de esta introducción se me han quedado dos preguntas en la cabeza que espero los siguientes capítulos puedan de alguna manera contestar: ¿hemos llegado a un punto en el que los medios de representación se han transformado radicalmente en caminos que conducen a sitios a los cuales por sí mismos no era posible acceder? y ¿es la conceptualización del medio fotográfico una de las directrices para entender el arte en nuestra cultura?

*

* * * * *

*

Capítulo primero

Notas acerca de la fotografía.

1.1 Aproximaciones a la fotografía.

...caminar por la calle sabiendo, tímidamente, que la luz de las cinco de la tarde es la mejor para tomar fotografías; saber, serenamente, que el tiempo pasa sin decir nada acerca de si mismo, que hace falta otra cosa, la máquina fotográfica, para poder recuperar eso que la vida no me deja. Así fue desde el principio y así siguió siendo por los demás años cuando mis ojos, como si hubieran sido independientes a mi, se quedaban tres segundos sobre la calle, trabajando, recuperando el tiempo, porque ser fotógrafo es estar siempre dándote cuenta del tiempo. Y cuando eso sucedía quería ir a platicárselo a alguien, que en la calle... que en el metro... pero siempre me di cuenta que cuando tomaba la placa ya no necesitaba de interlocutor alguno, pues ella se volvía el otro y el otro era yo mismo en una suerte de ruptura con el tiempo cotidiano. Y eso era ser fotógrafo.

Plática con Lázaro Matías, fotógrafo ciego.

Ser fotógrafo es un oficio que se hace en el tiempo, que comienza en el momento, siempre indeterminado, en que algo se abre entre el visor de la cámara y el ojo. Desde ese momento pasa algo que se parece a la magia, algo que de adolescente me dejó fascinado, y que no ha dejado de hacerlo durante todo este tiempo; el hecho, en la simpleza de las palabras, es recolectar instantes de la vida, detener el tiempo cotidiano.

Lázaro Matías supo que el tiempo se modificaba con las fotos, que hacerlas tenía algo de fuerza contra la naturaleza de los objetos, en contraposición con el hecho de lo efímero cotidiano, hacer tangible el "siniestro visible"; porque la foto es un objeto que en la mirada no lo era, era la mirada que ya es objeto que desde ese momento tiene la propiedad de ser almacenable. Comprendí después de un tiempo, que al ver la copia



Jeff Wall, El camino roto

fotográfica me estaba poniendo en la situación del fotógrafo, que mis ojos al ver por esa ventana acudían a la mirada de otro, interminable recurrencia a la idea de Matías, el otro que miró por mi, o yo mismo que puedo reincidir en mi mirada para verla desde otro lado, desde la naturaleza del mundo.

Cuando platicué con Lázaro Matías estábamos los dos esperando que nos atendieran en un laboratorio fotográfico del centro. Mientras me entregaban mi material me senté a esperar en una banca en el medio del comercio. Matías sintió mi presencia y me preguntó si era fotógrafo, le respondí que sí. Inmediatamente comenzó a platicarme toda suerte de experiencias fotográficas, del ojo y del tiempo. Entonces le pregunté si era ciego (aun no podía creer que un ciego supiera tan bien lo que es hacer fotografías) y me respondió riendo. La fotografía y el tiempo para Lázaro Matías comulgaban en un lugar indeterminado. Le pregunté si creía que la fotografía violentaba al tiempo y Lázaro contestó que la fotografía violenta muchas otras cosas, a los ciegos por ejemplo, pero que el tiempo no es posible violentarlo. Así pasó una hora de espera en la tienda del centro y Matías nunca dejó de hablar, dijo que a falta de fotografías hablaba con extraños. Le tomé una foto y me mentó la madre, me llamó irrespetuoso y se levantó encarando a mi voz. Después me dio permiso de que se las mostrara. Este es Lázaro Matías platicándome de la fotografía mejor que muchos fotógrafos que aun tienen ojos para ver al mundo.

Su plática me ayudó a reflexionar acerca del ser fotógrafo, pensamiento recurrente desde esa fecha y que me recuerda a Mafalda; esa reflexión fue un paso necesario para entender cualquier fotografía, enterarse de lo que es ser fotógrafo. La pregunta sé que puede tener interminables respuestas, no es lo mismo ser fotógrafo en la Ciudad de México que en la India o el Brasil, no es igual haber sido fotógrafo en los años 20 que serlo en el 2002, etc. Sin embargo, mi posición como fotógrafo, parecida al final a la de Matías, me permite pensar en el medio

que me ocupa desde mi propia experiencia, acerca de las fotografías que veo y por supuesto de las maneras en que otras personas han reflexionado sobre el tema.

Me resultó valioso encerrar de principio el tema de esta tesis en mi experiencia, por el hecho de que tanto las reflexiones de Lázaro como las mías propias tienen puntos que se relacionan con textos de teóricos que se dieron a la tarea de estudiar fotografías. Las cuestiones de cada uno de ellos resultan siempre aproximaciones a un medio que se caracteriza por su versatilidad, como el inapresable objeto, ella misma, y son estas aproximaciones con las que intento construir una estructura que de pie para hablar sobre el documento fotográfico como forma de arte.

El hecho en sí de explotar con una máquina fotográfica al mundo no es suficiente para crear un discurso acerca de su injerencia en el arte, creo va más allá. Está en el hecho de su capacidad de huella, de su reproductibilidad, de la sobriedad manifiesta en ser un objeto creado a partir de una máquina. Me interesa hablar sobre algunas fotografías con un discurso que históricamente se ha ido construyendo a partir de un medio relativamente nuevo, relativamente inexplorado y que constituye un paradigma que vino a convivir con los anteriormente importantes. La fotografía, como las demás disciplinas bidimensionales es una síntesis de lo real, pero que tiene la particularidad de que en ella se hace patente el tiempo, la fotografía al contrario de la pintura o la gráfica se crea en un momento, es innovadora por naturaleza. Toda imagen fotográfica es siempre nueva, no por el hecho de la originalidad de la composición o del tema, sino por el instante; es ese tiempo nuevo del que hablan los filósofos de la fotografía, desde Bazin hasta Debois. El tiempo en ella se corrompe, se reutiliza, siempre es nuevo. Siempre es un instante y otro y su inmensidad es abrumadora. Así, las fotografías de los fotógrafos y las de las personas comunes y corrientes cuando registran su vida, son como espejos que devuelven nuevamente la visión que siempre es pasado, el registro de lo que vio; esa inmensidad abrumadora de nosotros sobre el tiempo es lo que hace que la fotografía sea un extraño en la vida y por tanto que sea interesante, cuando menos,

rectificar el rumbo de la mirada para poder ver que lo que pasa en una fotografía no es la simpleza del tiempo detenido, o que en esa aparente simpleza se entrevean una complejidad de percepciones que han hecho de la fotografía un paradigma moderno.

Lázaro Matías dijo muchas cosas esa hora de espera en el centro, por eso como en un tributo a los fotógrafos ciegos mi primera aproximación al medio es a partir de las reflexiones de quienes en el campo de la fotografía serían como los ermitaños en el campo de la fe.

*
* *

En mi mesa de trabajo tengo tres libros *La Cámara Lúcida* de Roland Barthes, *Sobre la fotografía* de Susan Sontag y *Hacia una filosofía de la fotografía* de Vilém Flusser. Hay algo en ellos que los acerca íntimamente: todos ellos son notas acerca de la fotografía; sobre el acto de fotografiar; sobre el acto de ver fotografías. Todos estos libros sobre mi mesa son fotocopias, son en su materialidad muy similares a una fotografía pues no son el objeto mismo sino una huella de su referente. Esto resulta importante si, como en este caso, se toma como punto de partida para reflexionar sobre la trascendencia de los medios fotomecánicos en la vida y en el arte.

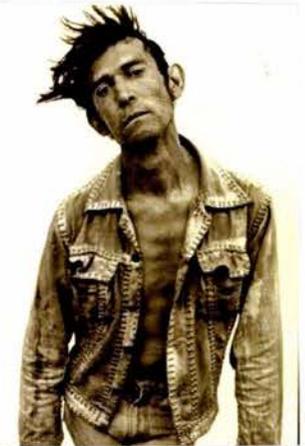
Un ejemplo que puede caracterizar el uso de la fotografía en distintos medios es una comparación entre la pieza de Gabriel Orozco sobre las motocicletas amarillas en Munich y un catálogo que venda motos para ciudad. Mientras la pieza de Orozco aparentemente sólo muestra motocicletas, contiene un sentido que la diferencia del catálogo mencionado; en la obra de Orozco el discurso es exterior a las fotografías mismas, es, a mi parecer,



utilizar las imágenes para referenciar un acto, transitar, cuando en el catálogo el sentido es vender los vehículos que aparecen ahí registrados. Con la pieza de Gabriel Orozco podemos llegar a tener una experiencia artística a partir de un documento fotográfico, en el catálogo de venta la única experiencia que logramos es la de entusiasrnarnos con la motocicleta que queremos. La fotografía cumple con papeles tan disímiles como vender o ser arte, sin embargo, el medio que hace posibles ambos registros es el mismo.

Para poder entender a la fotografía como un medio presente en prácticamente todos los ámbitos de la vida, este texto comienza con una mirada histórica del pensamiento que ha dado lugar a varias filosofías de la fotografía, como las ha llamado Flusser, y que se enfocan por un lado en crear una definición del medio y por otro en percibir los cambios sociales que a partir del surgimiento de la disciplina se han dado. Las revistas, los libros, los carteles, las fotocopias, los periódicos, todos los productos que actualmente utilizan a la fotografía como principal medio de comunicación, han influido en la manera que tenemos de aprehender al mundo, tanto por las características que la fotografía tiene por sí misma, el registro de lo real por la óptica y la química, así como lo específico de cada cultura en que se desarrolla, siendo así portadora de experiencias, testimonio fiel de lo real, sustitución del referente por su imagen², etc. Las consecuencias que surgen de todo esto son incluso verificables en la vida cotidiana en donde fotografiar se ha hecho tan común que ha mudado en un acto necesario para recordar; este acto, nuevo desde hace dos siglos, ha propiciado una serie de prácticas que anteriormente no eran posibles: depositar en un papel la seguridad de la presencia, su aceptación como un hecho real.

² Vale la pena citar una de las argumentaciones de Baudelaire acerca de la fotografía *Le public moderne et la photographie*, en donde dice: "En materia de pintura y estatuaria, el *Credo* actual de la gente de mundo (...) es éste: "Creo en la naturaleza y sólo en la naturaleza (y hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser otra cosa que la reproducción exacta de la naturaleza (...) así, la actividad que nos proporcionara un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto". Un Dios vengador ha satisfecho los deseos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces ella se dice: "Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (y se lo creen los insensatos!), el arte es la fotografía"

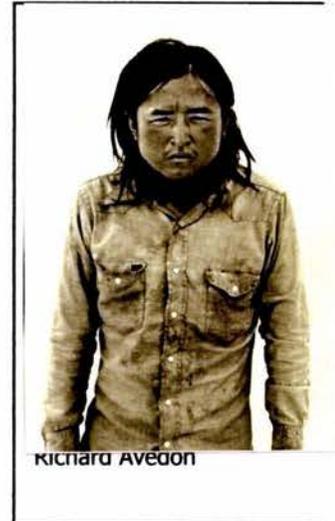


Richard Avedon

Las expectativas del recuerdo, cuando la fotografía aun no existía, estaban depositadas en la ilusión, de que el retrato pictórico era exactamente igual que su referente; nunca como con la fotografía se pudo saber que en ese pequeño trozo de papel estaba registrada la presencia, que así era.

En la fotografía y demás medios que parten del registro sobre un soporte sensible a la luz sobre los cuerpos, la interpretación, la verificación de ese hecho como válido, no es posible sino a posteriori (esto se infiere por el hecho de que dichas imágenes requieren de un referente real el cual en la mayoría de los casos, exceptuando por supuesto los collages y cualquier forma de montaje, existe). Se ha hablado mucho acerca de que el fotógrafo no hace más que encuadrar una situación, y al encuadrarla está haciendo más que apartar del mundo un pedazo, hace que una serie de códigos se pongan en marcha, las características de similitud, de huella y de referencia³ comienzan a darle sentido a un hecho que aparentemente es tan simple como ver por un visor y disparar en el momento preciso. El caso de Diane Arbus en contraposición con fotógrafos como Cartier-Bresson, que será discutido más adelante, soportan históricamente el hecho de que la fotografía supone una reflexión del mundo por parte del fotógrafo, que casi nunca es puesta en relieve a favor o en detrimento de lo que la imagen que miramos nos dice.

La capacidad de interpretación que surge a partir de los fenómenos fotográficos es tal que toda situación supondría ser fotografiada, todo es fotografiable, o debería serlo en la suposición de un mundo ideal en donde todo objeto tuviera su imagen fotográfica que sirviera de puente entre nosotros y el mundo; hay tantas cosas



³ Para Phillippe Debols, "El acto fotográfico. De la representación a la recepción", existen tres épocas de análisis fotográfico; la primera, que se refiere a los primeros años de la fotografía es el discurso de ella como espejo de lo real; la segunda, que se aboca al discurso elaborado por el movimiento estructuralista, es la fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y de la deconstrucción); y por último, el discurso de la fotografía como huella de una realidad, discurso que se basa en mucho en Ch. S. Pierce y en los textos de Roland Barthes referentes a la fotografía.

que no podemos ver que las fotografías nos sirven de informantes de lo que únicamente suponemos, que nos cuentan, que nos muestran en imágenes al mundo, aunque la información que nos dan no es de igualdad sino de similitud o apariencia. Una gran parte de la historia y de la forma de vida de otras culturas nos es narrado a partir de imágenes fotográficas, que carecerían de sentido si los acontecimientos que nos muestran no estuvieran nombrados de antemano, toda fotografía necesita de un referente que la hace posible y siempre ese referente tiene un nombre y una concepción anteriores a su imagen fotográfica. Incluso la fotografía misma necesita de un referente, que es ella misma en nuestra cultura; sabemos qué es la fotografía y podemos por tanto crear un vínculo entre ella y su referente sin el cual no tendría sentido apreciarla como imagen del mundo. Roland Barthes no nos muestra la fotografía de su madre que le da pie para escribir la *Cámara Lúcida* no porque tenga pudor de hacerlo, sino porque esa imagen no tendría ningún sentido para nosotros en nuestro papel de lectores. Es por ello que tanto las fotografías que informan del mundo como las que informan sobre nuestro crecimiento, sólo tienen sentido cuando la situación es pensable en términos de referencia. El hecho de que exista la referencia de una imagen fotográfica en prácticamente cualquier discurso hace que el requerimiento de ver para creer, corolario del mundo moderno, sea satisfecho en contraparte con lo que dicho ver significa.

La publicidad ha tenido un papel relevante en este fenómeno, *el momento Kodak* es tan sabido en la conciencia de todo poseedor de una cámara como que no haber sido fotografiado en la infancia supone una falta de interés de los padres respecto al crecimiento del niño (aunque pueda suponer lo mismo cualquier otra razón). Es interesante observar que a partir del registro fotográfico de la vida se puede saber la ausencia como consecuencia del documento de la presencia, y es a partir de la ausencia que es posible la interpretación de una fotografía cuando menos como algo que sobrevivió al tiempo: eso fue.

1.1.2. Homo faber vs homo ludens.

En un principio el aparato fotográfico fue la cámara oscura, utilizada por los pintores desde hace varios siglos. El paradigma que surgió a partir de este hecho, la mimesis, por sí mismo posibilitó el surgimiento de la cámara oscura, por el hecho de que era imprescindible el parecido con la realidad. Por otra parte, dicho aparato facilitó muchos siglos después que se construyera un receptor que no solamente reflejara la *realidad* sobre un soporte, sino que también la registrara. Dicho descubrimiento *tecnológico* favoreció una serie de conductas a partir de ella, como el reconocimiento, la verdad y la ausencia.

Para Vilém Flusser⁴, el surgimiento de la cámara fotográfica fue el avance más significativo de la conciencia posindustrial, es a partir de ella como el hombre recuperó la magia perdida en la literalidad del texto escrito, incluso supone una equivalencia entre el surgimiento de la escritura lineal y el de la fotografía.

Es a partir de la linealidad del texto escrito, de la palabra, como el hombre quita el pensamiento cíclico que suponen las imágenes, es decir la magia⁵ en el conocimiento, los conceptos que sólo son posibles por medio de la escritura crean una comprensión del mundo a partir de ideas y esas ideas son, pues, quienes dan pie a la conciencia histórica que hasta ahora tenemos del mundo. Por tanto, el conocimiento arcaico que fue a partir de imágenes es sustituido en un momento lejano en la historia por un conocimiento conceptual a partir de la escritura lineal. La imagen es un puente entre el hombre y el mundo, lo mismo lo es la escritura, sin embargo, las imágenes proponen una comprensión de éste que va dentro de lo cíclico. La invención de la escritura y su consecuencia, la conciencia histórica del mundo, es posible sólo a partir de su conceptualización, de una cierta tecnologización del hombre. La tecnología, lo mismo que la conciencia histórica surge como un rasgo

⁴ Flusser, Vilém, "Hacia una filosofía de la fotografía"

⁵ Para Vilém Flusser la magia es: *existencia de un mundo de retorno eterno*. (Glosario de Hacia una filosofía de la fotografía)

característico del progreso, y es a partir de la idea de progreso como el conocimiento se vuelve secular, es decir especializado.

Para Platón la adoración de las imágenes significaba un defecto en el progreso del hombre, en el conocimiento que se comenzaba a convertir en un paradigma. La caverna platónica y el destierro de los pintores y los poetas de la República representan perfectamente este punto⁶. Las imágenes entonces, representaron el conocimiento arcaico del hombre, es decir, su conocimiento natural, su puente natural a la realidad, a la realidad que es el mundo.

Siglos después al surgimiento de lo que Flusser llama las imágenes técnicas⁷, los textos recuperan la magia que perdieron con su invención, pues la una suplantó a la otra, y es a partir de esas imágenes como se hacen de nuevo comprensibles.

Fue en el siglo XIX que las imágenes técnicas fueron inventadas, ellas significan conceptos lo mismo que los textos, surgen a partir de la trasposición de sus valores ontológicos. Las imágenes tradicionales, la pintura, el dibujo, son pre-históricas, mientras que las imágenes técnicas, la fotografía y sus derivaciones, son post-históricas.

Los textos comenzaron y concluyeron como un metacódigo de las imágenes, pues las pretenden explicar, lo cual significa que todo el conocimiento depositado en las imágenes fue recuperado en conceptos por los textos que podían ser leídos de manera ideal, linealmente. Por esta razón desplazaron a las imágenes dentro de su retórica; a su vez, con las imágenes técnicas se plantea una dialéctica que sirve de razón y planteamiento del linde

⁶ Platón, Diálogos.

⁷ Según el glosario de "Hacia una filosofía de la fotografía", *imagen técnica* es aquella que es producida por un aparato.

histórico que la fotografía demarcó, es decir, que en el siglo XIX la conceptualización excesiva de la realidad produjo un rasgo de textolatría en donde sus conceptos fueron inimaginables, y por tanto inexplicables, de ahí la idea de que la historia cesa; esta dialéctica es que mientras el lenguaje lineal, los textos, se propusieron explicar las imágenes para hacer del conocimiento un medio más exacto, las imágenes ilustraron los textos para hacer de ellos algo imaginable. Mientras los conceptos explican la magia, la magia se infiltra en los textos con el fin de entenderlos, la escisión característica de la especialización necesaria del conocimiento vuelve al conocimiento algo mágico para hacer posible imaginar ese conocimiento. De esta dialéctica surge un recorrido lógico que termina en nuestros días. Los conceptos cuando se mezclan con las imágenes hacen que sean ideas cargadas de magia, a su vez que las imágenes cargadas de conceptos hacen que dichas imágenes cumplan con un propósito más complejo que es la conceptualización de la imagen, como la fotográfica o la digital; cuando los textos tuvieron la carencia de las imágenes para ser su metacódigo, tuvo que venir una imagen que hiciera del metacódigo algo imaginable.

Las imágenes técnicas actualmente inundan prácticamente todas las esferas del conocimiento, y este punto es crucial para entender lo que posteriormente referirá este texto, que es el carácter objetivo de las fotografías. Dicho carácter hace pensar que las imágenes técnicas aparentemente no deben ser interpretadas pues no se ven como imágenes, de la manera en que las pinturas se ven como imágenes, sino como parte del mundo, de la literalidad del puente de unión entre una realidad y el hombre. Es decir, su carácter objetivo e incuestionable. Cuando una fotografía o cualquier otra imagen técnica es vista críticamente, lo criticado no es la imagen sino la visión del mundo que proporciona.

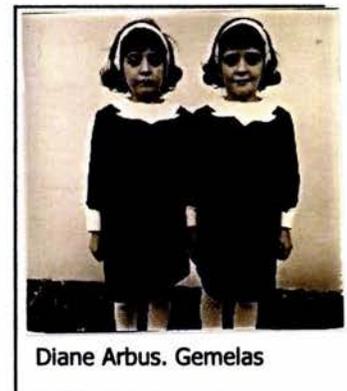
Esta diferencia es crucial en un punto en que las imágenes técnicas parecen desplazar a los textos, es decir, un rasgo ahora de adoración a las imágenes sin poner en relieve su carácter de imágenes técnicas. Pues éstas significan conceptos, surgen para eso y es una de sus característica preponderantes. No significan el mundo,

significan un concepto trascodificado del mundo. Su función es la de explicar una realidad sin necesidad de que el observador se comprometa con su propia crítica del mundo; es decir, que las imágenes técnicas tienen la ventaja de referirnos el pasado y el presente de una manera indiscutible, *ahí estuvo*, pero tienen el peligro de ser incuestionables, de que nos acerquemos a ellas con la seguridad de que lo que nos dicen es cierto y anulando así la posibilidad de que cualquier imagen es en sí un momento hecho situación, es el momento en que alguien supuso que era cierto lo que veía, que lo resumía todo en una sola imagen.

Dicha postura acerca de la fotografía ha tenido una serie de cuestionamientos que no es menester en este trabajo contraponerlos, sin embargo, es interesante hacer una reflexión sobre las características de la fotografía en tanto fenómeno histórico y social para después poder explicar con una base real la experiencia de cierto tipo de fotografía en el campo del arte.

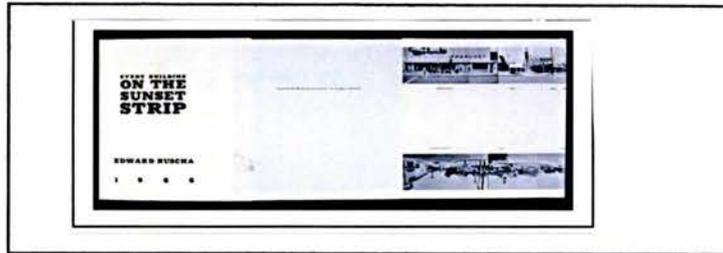
La fotografía, como imagen técnica, como obra de arte o como documento familiar siempre ha estado presente en nuestra vida (por lo menos en la vida de la mayoría de los vivos en la tierra), y el carácter que tiene en todos los campos, salvo cualidades profesionales y que sólo incumben a los iniciados en la disciplina, son básicamente los mismos. Jean Baudrillard dijo que la mejor manera de hablar sobre un tema social era ponerse en la posición de un salvaje, de un campesino o de una persona en medio de una guerra, por ejemplo; esa posición permite que los puntos de vista dejen de ser especializados para convertirse en humanos, y me parece, la experiencia con la fotografía es similar a la de los conflictos sociales o a la mediatización de la cultura, nos toca a todos.

Roland Barthes escribió *La Cámara Lúcida* de esa manera, preguntándose cómo era lo que le gustaba en fotografía, qué era lo que le gustaba y por qué le gustaba; los resultados de su libro concluyen que las imágenes que le interesan tienen un punto de información que las hace especiales, tal punto puede ser un collar que lo remite a una persona que lo remite a cierta situación que hace que dicha imagen le concierna. Su posición es la de un espectador aparentemente inocente de la fotografía, que tiene el tiempo necesario de escrutar imágenes



con el fin de explicarlas. Pero Barthes es un escritor, un intelectual que tiene como herramienta el lenguaje y que lo utiliza para darle estructura a una información que aparentemente no la tiene; dicha estructura fluctúa entre dos puntos, la mirada del espectador iniciado en cierto tipo de conocimiento especializado y la de un inocente espectador de fotografías clásicas. Por tanto su interpretación del documento fotográfico es tal como Baudrillard señalaba, se compone de conocimiento histórico y ojos casi ingenuos. Toda la información rescatada del comentario de Barthes es causal respecto al derrotero de la imagen técnica en cuanto conceptualización del mundo y en tanto texto codificado; sin embargo, la excepción que permite leer en Barthes la visión inocente de las fotografías hace que se acerque mucho a la experiencia, esa sí inexperta, de cualquier persona que ve sus propias fotografías como documentos de su historia y que posiblemente tenga el mismo derrotero de conexiones que Barthes incluye al ver alguna fotografía de Diane Arbus, sólo que el personaje en situación no está acostumbrado a permitirse su declaración pública de referencias.

Toda imagen fotográfica es un acontecimiento, pero que surge siempre después de que el acontecimiento es conceptualizado; las fotografías sólo tienen vida cuando la situación que presentan tiene sentido en la existencia de quien las ve. Por lo tanto, la visión de Barthes como la de cualquier otro intelectual, no es posible sino posterior a la conceptualización del acontecimiento de la génesis de la fotografía en la historia como suceso tecnológico y como linde histórico; como parte aguas en la percepción del mundo, de la realidad que tan preciadamente ha sido teorizada y explicada en tantos términos como situaciones. La fotografía es un suceso que por sí sólo da para ejemplificar muchos de los comportamientos inherentes a nuestra época, en la esfera social, y a la mayoría de los acontecimientos artísticos posteriores a su invención incluyendo la teoría y la historia de las disciplinas; incluso la forma de los libros y la manera en que aprendemos a leerlos.



Eduard Ruscha, Every Buildings in sunset strip

1.1.3. Hombre que trabaja y hombre que juega.

El hombre necesita trabajar para comer y necesita jugar para vivir. El medio fotográfico sirve para las dos cosas, se trabaja y se juega. La cámara fotográfica no es una herramienta en el sentido en que lo es una pala o una computadora, pues no simula ninguna característica humana; la cámara es un juguete y el fotógrafo un jugador. Las reglas son las características del aparato y el juego consiste en hacer con estas características un organismo creativo. Jugar con la cámara es similar a trabajar con el lenguaje, ninguno de los dos es un arte en sí mismo, pues funcionan lo mismo para distintas categorías culturales; se puede hacer trabajo burocrático y arte, sólo depende del hecho de la movilidad del sujeto en el juego.

Definir a la fotografía como un juego más que como un trabajo, tiene bases en la relación que se crea entre el fotógrafo y la cámara. De hecho, tomar fotografías, en su definición como juego, no está muy lejos de practicar el ajedrez en donde se puede aprender fácilmente su funcionamiento pero que sin embargo, su sustancia consiste en algo más que saber que el caballo se mueve de determinada manera, sino en crear cada vez nuevas posibilidades en el tablero utilizando las funciones determinadas por sus reglas y que a su vez dichas posibilidades sean superiores a la capacidad del jugador, inagotables. Así, la fotografía representa un juego y la

relación entre el jugador y el juguete es casi de asociación; no existe una relación como la del artesano con sus herramientas, las cuales le sirven cada una para un determinado fin, ni como la relación entre la máquina y su operador u operadores, donde la hacen funcionar y la máquina cumple estrictamente con su papel. En el caso del fotógrafo él está metafóricamente dentro del aparato, lo convierte en un juguete que le permite coleccionar información, para poder acudir a la idea del pasado con la congruencia de una información de lo real rescatada del olvido necesario de los días y los años.

Flusser asegura, citando a Kafka, que el fotógrafo es un funcionario de la cámara, y que "el funcionario es aquel que domina un juego para el cual no puede ser competente"⁸. De esta manera se define que funcionar significa jugar con símbolos, y que el programa de la cámara es ese juego simbólico.

La similitud entre la literatura y la fotografía vuelve a ser importante en este punto, pues el aparato lingüístico del cual se sirve la literatura se compone de símbolos que el escritor combina de manera que el resultado sea superior a las expectativas del aparato y que sin embargo, puede utilizar de tantas formas como su inteligencia de jugador se lo permita. De esta forma, el fotógrafo no hace algo diferente, juega con los símbolos que le proporciona la realidad para combinarlos de tal manera que la realidad por sí misma nunca podría, es decir, el acto fotográfico representa el juego. El fotógrafo no necesita preocuparse por el cómo de la toma, pues ésta es siempre automática, desde su invención, sino que se preocupa, idealmente, por jugar con los símbolos que a través de su aparato se le proporcionan, de ahí que su trabajo pueda ser una obra de arte o un documento estadístico, aunque tal documento también pueda ser arte.

El linde histórico que propició la fotografía se basa en una aportación nueva a las maneras de percibir el mundo que tuvo ingerencia dentro de distintos campos, como la esfera social y la cultural (la científica, la artística, etc.), dicha transformación en la forma de percibir hizo que el paradigma del conocimiento escrito y vuelto

⁸ Kafka citado por Vilém Flusser en "Hacia una filosofía de la fotografía"

conocimiento conceptual se tambalease y perdiera su linealidad, pues la historia en la que se crea el linde es esencialmente eso: secuencia. El cambio histórico que se dio gracias a las imágenes técnicas, creó otro instrumento en la esfera del conocimiento, que no es ni conceptual ni mágico exclusivamente. El linde histórico, quiere decir, después de todo, que una forma de narrar el mundo se terminó para permitir una nueva manera de definirlo.

1.2 Semejanza y representación

(...) contemplamos la fotografía, la imagen en la pared, como el objeto mismo (el hombre, los paisajes, etcétera) allí representado. Pudo ser de otra manera. Sería fácil imaginar gentes que no entablaran semejante relación con esas imágenes. Gentes, por ejemplo, a quienes las fotografías causaran repulsión, pues un rostro sin color y quizá un rostro en proporciones reducidas les parecerían inhumanos.

- Wittgenstein

El mundo fuera de nosotros es una realidad, es materia que se puede tocar, oler y por supuesto, ver. La fotografía ha representado la objetividad de nuestra visión de esa realidad, o ha aparentado que la realidad es una, única y verdadera. Sin embargo, dicha apariencia no es sino semejanza, expuesta a tal grado que no se puede concebir que lo mostrado en ella sea sólo eso.

Para repercutir en un estado objetivo de las cosas, la fotografía asumió el papel que antes le era concedido a la memoria y dada esa característica suprimió el carácter crítico que toda explicación del mundo tiene. La sucesión del mundo mágico por la escritura lineal fue el nacimiento de la historia como la conocemos, una consecución de acontecimientos que pueden ser resumidos en conceptos. A su vez, la historia lineal fue sucedida por las imágenes técnicas, que permitieron que los conceptos, el lenguaje lineal, fuera imaginable, con la particularidad de que dichas imágenes significan conceptos de una manera similar que los textos. Esa cualidad es imprescindible para reflexionar sobre el sentido de las imágenes técnicas en la sociedad actual y por supuesto en el arte.



Si las fotografías significan, entonces pueden ser descifradas, debe existir un mecanismo que permita hacer que las imágenes que inundan nuestra vida tengan un significado más allá de sus características de imágenes, es decir, deben ser entendidas con referencia a su situación específica, al concepto que encubren.

Toda fotografía es una situación por sí sola, pero esa situación no es significativa hasta que se la puede nombrar. El nombre antecede a la situación y por lo tanto a la fotografía. Lo que está en ella expuesto no es sino la conceptualización de lo acontecido. Dentro de esa idea existen cuando menos dos tipos de fotografía, la pragmática (científica, artística, documental) y la inocente (la fotografía casual, familiar, etc.) en ambos está presente el significado de la situación, el juego simbólico que anteriormente hemos expuesto, pero con la diferencia de que mientras la fotografía pragmática nos da una visión específica del mundo, la inocente sólo nos da fragmentos de historia personal en donde la situación, el acontecimiento, es privativo del fotógrafo. Esta diferencia es decisiva si reflexionamos acerca del acto de fotografiar y de las repercusiones que tienen sus resultados en la percepción de lo real. Por eso hablar de la fotografía como conceptos imaginables no resulta baladí, sino por el contrario es de gran importancia dado que las imágenes fotomecánicas forman parte del actual acto de vivir. Es a partir de ellas como nos imaginamos lo que no podemos ver y como explicamos los problemas humanos y sociales lejanos a nuestra situación geográfica o espiritual.

Resulta curioso, sin embargo, la forma en que muchas de las fotografías son vistas, igual que si fueran grabados o pinturas, sin hacer hincapié en su génesis es totalmente otra; la fotografía no es imagen únicamente, como anteriormente se ha expuesto, ella se podría percibir en la proximidad que tiene de nuestra visión de las cosas. Pues aunque una fotografía no sea el objeto ni la situación misma, es la huella del suceso, la pervivencia del momento y una visión particular, la del fotógrafo. Parecería, por lo tanto, que las fotografías no son discernibles porque parecen estar discernidas de antemano, como si lo que mostraran fuera tan real como lo que vemos, tan

inexplicables como la realidad misma, como el mundo mismo. Todo lo que es fotografiable sucede, pero sucede de maneras tan distintas como los ojos que pueden observar lo sucedido. No se puede tener la certeza de su inminencia más que en la certidumbre de la luz sobre el cuerpo, el discurso, siempre criticable, resulta más importante en este sentido que cualquier composición por bella que parezca.

Toda estructura del mundo actual está justificada por un documento fotográfico, el carácter social que se inscribe en la práctica fotográfica no es soslayable aún cuando se hable de fotografía artística. Es aquí en donde la imagen técnica se vuelve un metacódigo de los textos, donde se permite la posibilidad de estructurar una metodología sobre la forma de ver fotografías con un fin que puede ir más lejos de la mera contemplación de la imagen sobre el papel, en un museo, en una revista o en el periódico.

*

La práctica fotográfica ha sido una de las disciplinas que mayor importancia han tenido desde el siglo pasado, su popularización en las culturas contemporáneas supone un estándar de imaginación, en el sentido de imaginario, que admite una historia interminable sobre pequeños trozos de papel. Esta estandarización plantea el juego simbólico que es posible sólo a partir de concebir a la cámara fotográfica como un aparato con funciones ilimitadas y al fotógrafo como el funcionario de dicho aparato. Como Flusser señala⁹, la popularidad del medio fotográfico en la cultura actual requiere de jugar un juego para el que no estamos entrenados; siempre las funciones de la cámara van más allá de las posibilidades del operador, lo que hace que el juego con la cámara no sea con ella, sino en su contra, como si las posibilidades del aparato debieran ser subvertidas en pos de una

⁹ op. Cit.

información más acertada del mundo, a favor de una conceptualización desestandarizada dentro de las culturas actuales.

Por lo tanto, el medio fotográfico no es sino otro conducto por el cual se puede nombrar lo real, no es la imagen fotográfica lo que importa en sí, sino el discurso, el metacódigo que en ellas podemos encontrar.

Nunca una fotografía publicada es inocente, en ella hay información que consumimos, su carácter, su particularidad, estriba en el testimonio del mundo que nos brinda, lo mismo que todas las disciplinas del conocimiento. La fotografía se emparenta con la física, con la filosofía, etc., por el hecho de que transforma la visión del mundo por medio de la información que recupera de éste; por tanto, no es fortuito que haya imágenes publicadas, pues son ellas las que nos explican la realidad inmediata, sea aquí mismo o del otro lado del Atlántico, las imágenes que vemos son altamente conscientes.

Podemos observar, por tanto, características que son exclusivas e indisolubles de la fotografía; una de ellas es que documenta experiencias, otra que la fotografía posee códigos que pueden ser interpretados, y por último que toda fotografía es la huella de su referente, no el referente mismo. Estas son las características genéricas del medio fotográfico, que cualquier fotografía particular tiene por definición y que sirven para *ver* imágenes con un antecedente que está aparte de lo que esa imagen por sí misma es.

Paul Strand citado por Susan Sontag¹⁰ dijo: **"(...) tu fotografía es un registro de tu vida, para cualquiera que sepa ver realmente. Puedes ver y ser influido por las costumbres de otros, incluso puedes utilizarlas para encontrar las propias, pero con el tiempo tendrás que liberarte de ellas. A eso se refería Nietzsche cuando dijo: "Acabo de leer a Schopenhauer ahora tengo que desembarazarme de él". Él sabía hasta qué punto pueden ser insidiosos los hábitos de los demás, especialmente los de quienes cuentan con la fuerza de la experiencia profunda, si dejas que se interpongan entre tu**

¹⁰ Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*. En *Breve antología de citas*.

visión y tú". Es interesante poner atención sobre esta cita, especialmente cuando fue dicha por un fotógrafo, y cuando ese fotógrafo trabajó por darle a su fotografía un papel trascendental en la historia de las imágenes. En principio Strand sabe que la fotografía es un registro de la vida, que aparte del tema o de la calidad de la imagen, ella es portadora de una experiencia vital. Es pertinente observar que al decir registro en palabras de un fotógrafo, no se refiere únicamente a la veracidad de la imagen fotográfica, sino que registro significa la capacidad temporal que la imagen conlleva, es decir, en ella está depositado un instante del pasado y una visión particular de ese pasado; no es de soslayarse el hecho de que la imagen **habla** y por eso puedes ser influido por lo que ella **dice** a tal grado que es menester desembarazarse de lo que ella nos **contagia**. La fotografía para Paul Strand es un documento que incide entre la visión y el sujeto, es importante porque como el pensamiento de alguien que tiene la fuerza de la experiencia profunda puede cambiar la vida de quien la interpreta y puede quedar **intoxicado** de su visión; a la fotografía, como al conocimiento, hay que acercárseles con cuidado.

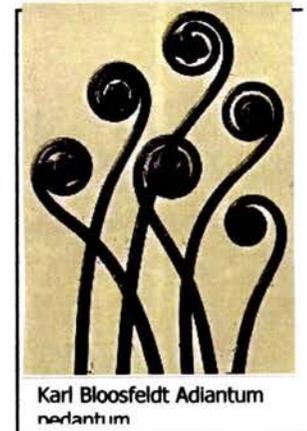
Podemos suponer, tras la cita de Strand y las características que propongo como básicas en toda fotografía, que el documento fotográfico tiene la posibilidad de argumentar ideas lo mismo que un texto; esa habilidad, exclusiva de las imágenes técnicas, es inherente al acto mismo de fotografiar, acto que supone una reflexión sobre lo tomado, la posición misma del fotógrafo frente a su objeto resulta una prolongación del acto reflexivo de su visión del mundo.

Un fotógrafo se enfrenta al objeto con la cámara entre ellos, nunca su visión está desprovista del aparato que registrará la realidad en términos de bidimensión y de colores hechos de pequeños puntos luminosos. Por una parte se enfrenta al objeto o a la situación con el propósito de exponerlos, y siempre concentrándose en que él está fuera de la situación participando si acaso sólo como observador del mundo. Sin embargo, dentro del proceso de la exposición siempre está tomando decisiones acerca de la forma en que la situación va a ser



registrada. A menos que la cámara funcione de manera totalmente automática, como las de los satélites, el resultado estará condicionado por la decisión del sujeto que registra la imagen. Por esta razón la fotografía puede ser interpretada en términos de texto y en términos de imagen, pues las dos soluciones son parte del acto de fotografiar y a su vez del acto de mirar fotografías. No es correcto, aunque sí posible, ver las imágenes técnicas como si fueran pinturas porque los discursos de las disciplinas hablan por sí mismos, y es esta otra característica que hace que la imagen tenga particularidades que la hacen diferente.

Un ejemplo de lo anterior es la obra del artista español Joan Fontcuberta. El trabajo de este artista transita entre la realidad y la ficción. Una de sus piezas más importantes, **Herbarium**¹¹, está en relación directa con la obra de Karl Bloosfeldt, profesor de decoración de una universidad alemana de principios del siglo pasado; la obra de Bloosfeldt es un catálogo de formas naturales de plantas y árboles, que utilizaba como ejemplos para los diseños de cenefas y de motivos naturales en la decoración de edificios. Fontcuberta retoma la investigación de Bloosfeldt con el sentido de hacer de la fotografía un medio de transformación similar a la biología; mientras en las fotos del alemán las formas completamente naturales sorprenden por su gravitación entre la fantasía y la realidad, las fotos de Fontcuberta utilizan información meramente fotográfica¹² para transformar imágenes del mundo cotidiano en extrañas formaciones vegetales. La forma en que las fotografías son mostradas representa el grado de objetividad que los dos artistas pretendieron que sus trabajos tuvieran; por un lado el fondo blanco pulcrísimo que contrasta con el motivo en primer plano en blanco y negro y por otro la denominación, en el caso de Bloosfeldt científica y en el de Fontcuberta irónica. Lo que hay en ellas no es otra cosa que el objeto para su examen científico, con la diferencia de que en Fontcuberta la ironía está presente, él nos muestra que la



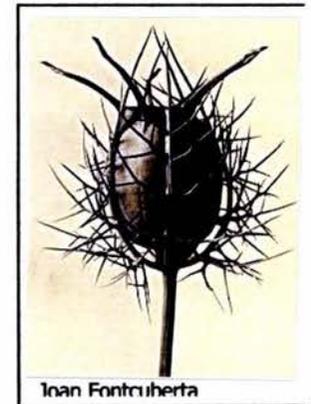
¹¹ La pieza citada y los textos críticos sobre la misma se pueden verificar en "Ciencia y ficción. Fotografía y artificio" Fontcuberta, Joan. Ed. Mestizo.

¹² Para Vilém Flusser (Herbarium, en Ciencia y Fricción, Fontcuberta, Joan, pag, 29, 32) "la fotografía... puede considerarse como una técnica cuyo objetivo consiste en la producción de información mediante los cambios químicos provocados por la luz al incidir sobre superficies sensibilizadas".

fotografía es un medio de semejanzas, de representaciones y que la verdad es una línea que se puede romper tan fácilmente como la certidumbre de la presencia.

Otra vez la fotografía utilizada como medio de representación, como disciplina artística, nos muestra que la importancia de las imágenes no estriba en las cualidades que ellas tengan en cuanto impresiones indiferentes del mundo, sino que son medios utilizables para exponer diferentes ángulos de un tema que sobrepasa el carácter de imágenes que la fotografía pueda tener.

Gabriel Orozco utiliza la fotografía de manera similar, él mismo se nombra **artista** y no un **fotógrafo**, distinción que hace, al parecer, para diferenciar sus trabajos de la fotografía pura o a la fotografía con fines puramente estéticos. Lo que él hace son registros de situaciones, las cuales significan otra cosa que la fotografía vista solamente como imagen no puede mostrar, que solamente puede conceptualizar. Pongamos por ejemplo otra vez la pieza de las motocicletas amarillas en Munich, en esta obra la importancia no radica en las imágenes mismas sino en lo que ellas certifican, el recorrido que Orozco hizo por la ciudad en busca de otras motocicletas iguales a la suya, como si cada una de ellas fuera un punto en el espacio y la motocicleta del artista fuera un lápiz amarillo que los fuera uniendo, como si estuviera haciendo un dibujo en un espacio ideal, el mapa. Esa intención del documento fotográfico muestra una de las posibilidades más utilizadas en el arte contemporáneo, que cumple con el requerimiento de hacer tangible una experiencia o una idea, una problemática conceptual verificable en un medio visual.

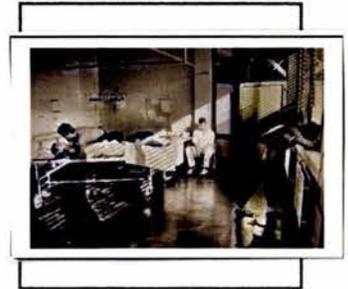


1.3 Experiencia y experimentación documental.

El registro de la cámara incrimina¹³ nos da información que existe en la relación de lo fotografiado con el mundo. Dicha información tiene la particularidad de saber a conocimiento, por lo tanto a poder. La cámara incrimina porque el registro es siempre una certificación de un conocimiento específico que justifica las experiencias y la vida **tal y como es.**

Al inicio de la disciplina fotográfica no se podía hablar aun de un registro de experiencias, ni siquiera de la objetividad de la fotografía; por otra parte las primeras cámaras fotográficas eran tan complicadas que sólo podían ser operadas por sus inventores, y no fue sino hasta que el uso de la cámara se popularizó, hasta su industrialización, que la fotografía pudo registrar experiencias y ser arte. Mientras la disciplina iniciaba no se podía decir que tuviera una función social, pues se consiguió hasta que la cámara y sus funciones fueron populares. El principal uso de las cámaras fotográficas popularizadas fue social, pues repercutió más en un sustituto del trabajo, devino en diversión cuando las vacaciones y en un instrumento de poder sobre la inapresable naturaleza del tiempo. La posibilidad de ser arte vino tiempo después cuando las características del medio estaban poco más reflexionadas y se ponderaba que la fotografía era un medio accesible.

Para Susan Sontag, la fotografía tiene relaciones con lo social que fueron posibles solamente a partir de su invención (no es posible pensar en las consecuencias de un medio antes de que sea inventado) como la certificación de la experiencia o el álbum familiar, (que de muchas maneras certifica a la familia y le da un lazo de unión); la promiscuidad de la fotografía y su ubicuidad (está en todos lados y se crean todo el tiempo características que hacen que se pueda fotografiar en cualquier situación), permanecen latentes como hechos y como posibilidades futuras en la historia de los pueblos que fueron desplazados de su pasado. Para Sontag, esa



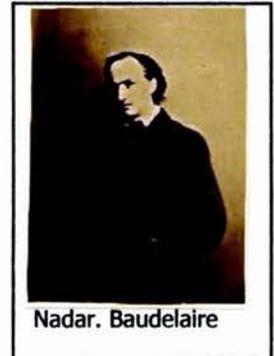
¹³ Sontag, Susan. "Sobre la fotografía", *La caverna platónica*. Pag., 15.

es la razón de los fundamentos de la fotografía popular, que se extienden por la historia personal y la historia de la cultura contemporánea; es así como la fotografía es una justificación pertinente en todo sentido, es la referencia irrevocable de la participación del individuo en la sociedad. Es posible hablar de tal experiencia si fue posible fotografiar la situación. La fotografía ha sido muchas cosas, pero de principio es referéndum.

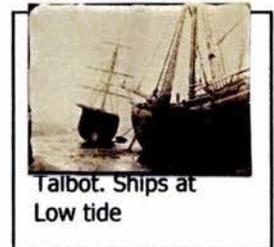
La categoría de fotografía artística se adquirió tiempo después y a expensas de la empresa pictórica; fotógrafos tempranos como Julia Margaret Cameron comenzaron a hacer fotografías **artísticas** con la esperanza de obtener imágenes **pictóricas**, es decir, utilizaron el medio fotográfico para crear cuadros con las características de una pintura, sin importarles las cualidades implícitas en el medio. Tras la popularización de las cámaras las cualidades fotográficas fueron saliendo a flote. Distintos grupos de principios y mediados del siglo XX impulsaron el paradigma fotográfico como motivo principal de sus investigaciones artísticas.

Susan Sontag propone el caso de la Farm Security Administration, en la que participaban Waker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn y Russell Lee, que es un ejemplo pertinente para definir dos cualidades importantes de lo que aquí llamo el paradigma fotográfico; esas cualidades son la capacidad de interpretación de la fotografía y su sentido objetivo.

Está claro que el registro fotográfico no es el objeto mismo, pero aun siendo así la fotografía se suele ver como un registro fiel de la verdad del acontecimiento. En el trabajo de la Farm Security, el planteamiento del registro fidedigno fue primordial. Tal enfrentamiento con la realidad significaba la ponderación del carácter mimético de la fotografía sobre su carácter interpretativo, lo que Phillipe Debois llamó la fotografía como espejo de lo real; sin embargo, las tomas repetidas de su objeto resulta paradójica pues al imponer pautas al registro indudablemente interpretaban el significado de lo registrado. No es un aparato automático el que actúa, sino la subjetividad, es decir, el gusto, de quien operó el aparato. Por lo tanto, la fotografía tiene un grado de interpretación similar al de la pintura o el grabado aun teniendo un nivel muy grande de automatización.



Nadar. Baudelaire



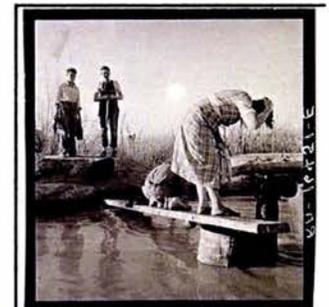
Talbot. Ships at Low tide

El fotógrafo controla la entrada y la salida del aparato¹⁴, pero no controla lo que pasa dentro de él; el registro de la luz sobre el soporte sensible siempre es automático; al contrario de lo que pasa en pintura, donde la fabricación del producto se hace de manera personal. Siendo así que la fotografía es otra interpretación del mundo que a lo largo de la historia ha mostrado una compleja manera de verlo.

Toda fotografía es un nudo de interpretaciones, todo se puede volver discontinuo, todo, también, se puede volver adyacente. Mientras la comprensión de cualquier cosa supone por principio la no aceptación de su apariencia (por supuesto la apariencia es importante pero cualquiera sabe que en ella no se deposita sino la ilusión), en la fotografía toda la comprensión reside en la aceptación de la superficie, de la apariencia, lo cual nunca es comprensión sino demostración, visión objetiva y no reflexión. Tal aceptación del mundo a través de las fotografías se basa en que consentimos que la cámara toma materialidad de la realidad; los acontecimientos históricos que ella registra recurren en la memoria a partir de que a la fotografía se le delega la verdad registrada del mundo. Es posible decir que no se comprende nada gracias a una fotografía¹⁵, pero también se puede decir que el mundo contemporáneo es comprensible en gran parte gracias a ella, cualquier solución anula a la anterior; la fotografía como imagen interpretable se contrapone con ella como imagen asimilada. La justificación de por qué no es posible comprender el mundo a través de una fotografía corresponde con la exposición de Debois acerca de la fotografía como transformación de lo real: **Toda imagen es analizada como una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural, ideológica y perceptualmente codificada. Según esta concepción la imagen no puede representar lo real empírico (cuya misma existencia por otra parte es cuestionada por el presupuesto que subtiende dicha concepción: No habrá realidad fuera de los discursos que la hablan), sino sólo una**



Ben Shahn



Dorothea Lange

¹⁴ Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*.

¹⁵ Sontag, Susan, Op. Cit.

suerte de realidad interna trascendente. La foto es aquí un conjunto de códigos, un símbolo¹⁶ en la terminología pierciana¹⁷. Por otra parte el discurso que justifica el por qué sí es posible es más metafísica que concreta; se basa en que dentro de un fotografía podemos encontrar información acerca del ser o de nuestra propia identidad, información suficiente para que podamos entablar una relación simbólica con la fotografía. Roland Barthes le llama el **punctum**, que sirve como punto de partida entre nuestra experiencia personal hecha de vivencias y un lugar improbable que nos puede conducir a relacionarnos con la imagen de manera personal (Barthes hace su propio catálogo en **La Cámara Lúcida**). Mediante ese **punctum** encontramos información tan valiosa en la imagen fotográfica como la podemos encontrar en la pictórica; con la diferencia de que la fotografía tiene la referencia, esa sí irrevocable, de la existencia de ese lugar en un espacio y un tiempo pasados. El mundo posindustrial, toda la historia contemporánea, la verdaderamente nuestra, llena de lugares de referencia y de intercambios verificables, es interpretable por medio de las imágenes fotográficas que hicieron que esos acontecimientos fueran significativos, inmortales (hablando exclusivamente de imágenes que nos dan la referencia histórica de hechos sociales); pero existe otro tipo de fotografía, la que llaman artística, que brinda información sobre el ser humano, ser hombre o ser mujer, dan información sobre ser. Esas imágenes reflexionan sobre el mundo y sobre las características inherentes de pensar y actuar sobre la naturaleza, sobre la metafísica y la fenomenología del pensamiento. Hablar de fotografía es en mucho nombrar las raíces del pensamiento contemporáneo y también sobre las preferencias del arte actual.

*

¹⁶ El símbolo para Ch. S. Peirce es una representación por convención general, en contraposición con la definición de icono que se refiere a la representación por semejanza. Se puede ver que mientras la idea de símbolo corresponde a la teoría de la fotografía como transformación de lo real, la idea de icono se refiere a la fotografía como espejo de la realidad.

¹⁷ *El acto fotográfico*, capítulo *De la verosimilitud al ídolo*, p. 51

La fotografía es un medio que confiere importancia a sus modelos aunque estos no la tengan, tiene la capacidad de hacer de todas las cosas tipos de referencia y por tanto hace de ellos situaciones ideales. Tanto en la fotografía de Diane Arbus como en el trabajo de los personajes de la Farm Security Administration o en el trabajo de Warhol, los objetos reproducidos adquieren una importancia que es posible a partir de que fueron fotografiados. En otras palabras la fotografía tiene la capacidad de lograr la utopía de la democracia, hace que todas las cosas y las personas sean igualmente importantes.

Se podría hablar de la fotografía como de un hallazgo que trasvaloriza. El esclavo fotografiado por Richard Avedon tiene la misma importancia que la reina Isabel retratada por un periodista, hablando del valor del sujeto no del valor de la fotografía como objeto.

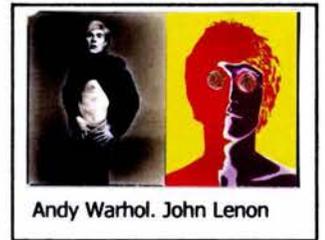
En los principios de la fotografía se suponía que éstas debían ser bellas, en el sentido en que lo es una flor o las montañas al amanecer. Incluso ahora, cualquier fotógrafo aficionado trata a sus imágenes con el mismo sentido de belleza que tuvo la fotografía en sus inicios. Después, y esta es una de las características de la fotografía moderna, todo fue fotografiable y ya no era el hecho de que el objeto fuera de por sí bello, sino que la fotografía le confirió un sentido de belleza distinto al de la flor o las montañas.

Cuando se fotografía una llanta tirada sobre un piso ruinoso en los suburbios de una ciudad gigante y esa fotografía nos muestra otra realidad, la del desamparo, esa fotografía se convierte en belleza por el hecho de ser fotografía. Lo fotogénico llega a tal grado de sumisión a la visión de los fotógrafos que nada queda sin ser registrado, desde el desamparo hasta la felicidad de un niño o la suciedad de un vagabundo, el rostro de un esclavo, el cuerpo de una mujer hermosa, el cuerpo de una mujer gorda y el de un hombre mutilado. No se niega la belleza sino que se la generaliza.

En cierto sentido la fotografía es la responsable de una estética muy utilizada en el arte de mediados y finales del siglo XX: la estética de lo indiferente.

Se podría hablar antaño de la fotografía como un medio de auto expresión, un medio romántico en donde el fotógrafo por medio de sus imágenes se sublimara, se expresara haciéndonos sentir que sus imágenes eran la personalización de sus sentimientos. La estética de la indiferencia, que en la fotografía se nota en todas las imágenes que generalizaban el concepto de belleza, en las imágenes de objetos de uso cotidiano, de árboles y de calles, proporciona una nueva visión del mundo, llena de objetos inútiles registrados en blanco y negro lustroso, fijan la atención en lo aparentemente irrelevante. Esta visión que los fotógrafos del siglo pasado nos dieron se ha repetido por generaciones y se ha fusionado a otras disciplinas como la pintura o la gráfica. Este punto de la fotografía será tratado con mayor análisis en el siguiente capítulo, por lo pronto es menester confrontar las distintas visiones sobre lo fotográfico que artistas como Henri Cartier-Bresson o Diane Arbus tuvieron, de manera que el medio fotográfico se fue emancipando y teniendo estructura y lenguaje propios. No fue suficiente que la fotografía fuera un linde en la historia de la civilización occidental por su papel como nuevo narrador de la historia, sino que su desarrollo propio, las características que fueron posibles a través de las experimentaciones de muchos artistas, facilitaron que la fotografía fuera entendida como un lenguaje único y con características propias.

Como habíamos expuesto, la fotografía se puede pensar como un linde histórico, la creación de las imágenes técnicas de las cuales es la madre hizo que la historia, como secuencia lineal de sucesos, fuera interrumpida para siempre. Esa interrupción no significa que el mundo haya cesado de producir acontecimientos históricos, por el contrario; el hecho reside en que la fotografía cambia el sentido en que dichos sucesos son experimentados por el pueblo. Hace un acontecimiento de todas las situaciones. Las imágenes técnicas significan conceptos, son la nominación a partir de imágenes del mundo exterior a nosotros, a nuestro cuerpo, y son imágenes en un sentido



distinto al sentido que tienen las imágenes tradicionales pues contienen información verificable, significan sucesos de tiempo y espacio. También las fotografías significan la interpretación del mundo a través de un medio de registro de luz, por medio de cambios químicos se logra registrar la luz que cae sobre los objetos que reflejan al espectro lumínico. Y son interpretaciones porque es un hombre quien está detrás de la cámara y selecciona del mundo un trozo, y selecciona la forma en que ese trozo ha de verse.

Lo arriba expuesto, comprende una serie de reflexiones en torno a las complejas relaciones que se traman entre la fotografía, su historia, las sociedades contemporáneas y las estructuras culturales donde participa. A continuación expondré algunos acontecimientos específicos que pretenden ejemplificar la estructura teórica de mi discurso.

En **Sobre la Fotografía**, Susan Sontag tiene un capítulo dedicado a la obra de Diane Arbus y su relación con la obra del grupo de Foto-secesión. En dicha comparación expone que la explicación de la fotografía como posible democratizadora de los objetos fotografiados es posible si se pone en relieve la relación entre la fotografía y el momento histórico en que fue hecha.

El suceso que da pie a esa reflexión fue la exposición del grupo de Foto-secesión y la exposición que el Museo de Arte Moderno de Nueva York dedicó a Diane Arbus. En la primera de ellas, en los años 50, el tema fue la hermandad del hombre. Cientos de fotografías hechas por igual número de fotógrafos fueron exhibidas para mostrar lo que la gente de esos tiempos necesitaba, sentir esperanza por la humanidad. Decir que eso era lo que la gente necesitaba es correcto si se piensa en las ideologías de la posguerra, de la situación de los Estados Unidos después del periodo de pobreza económica y espiritual. Los fotógrafos de Foto-secesión corresponden en este sentido a una moral en boga que permitió que las personas fotografiadas dejaran su nivel social y espiritual

para convertirse en personas fotogénicas, con esperanza en la vida. La exposición funcionó como un himno triunfal de la dignidad humana.

Por otra parte, la exposición de Arbus en el MoMA de Nueva York mostraba cientos de imágenes de gente monstruosa. El trabajo de Arbus se distinguió siempre por la frontalidad de sus modelos, por hacer que las personas fotografiadas estuvieran frente a la cámara como si no fueran conscientes de su fealdad, como si el ser monstruosos pasara desapercibido por la dignidad que les confería el ser fotografiados. Todos los personajes registrados por Arbus tienen la sensación de saberse personas, su colección de monstruosidades, de errores naturales y de tragedias personales se transforman en sujetos fotogénicos bajo el objetivo de Arbus y su discurso no es ni esperanzante ni desgarrante, muestra que existe otro mundo que pervive al nuestro, al de los "normales".

En uno de sus párrafos dice:

Gracias a lo que en rigor habría que llamar un punto de vista disociado, las fotografías han sido elogiadas por su candor y por cierta empatía no sentimental con los modelos. Se ha tratado como una proeza moral lo que en verdad es una agresión al público: que las fotografías no permitan al espectador cobrar distancia. Más plausiblemente, las fotografías de Arbus —con esa aceptación de lo apabullante— sugieren una ingenuidad esquiva y siniestra a la vez, pues se basa en la distancia, el privilegio, la sensación de que las cosas que se invita a ver al espectador son realmente *otras*. Buñuel, cuando una vez le preguntaron por qué hacía películas, repuso que era para "mostrar que éste no es el mejor de los mundos posibles". Arbus tomaba fotografías para mostrar algo más simple: que hay otro mundo

(Sobre la fotografía, "Como en espejo, obscuramente: un país visto en fotografías", pag, 44)

El privilegio de la fotografía frente a los sujetos fotografiados es una cualidad de las imágenes de Arbus que Sontag hace resaltar por el hecho de que la fotografía siempre supone una agresión no solamente frente al espectador, sino sobre el sujeto fotografiado. El fotógrafo, como usurpador del mundo interpone su aparato entre el objeto y él; aunque se suponga que Arbus tenía cierta relación con sus sujetos (el hecho de ser quien tomaba las fotos, quien seleccionaba a los sujetos y les ponía el denominador de **los otros**, en palabras de Sontag), la hace estar en un sitio privilegiado dentro de la situación. Este hecho es importante para hacer resaltar dos aspectos. Primero: la fotografía es un medio de poder y segundo: la fotografía hace que todos los modelos tengan la misma importancia.

En cuanto a que la fotografía confiere poder al fotógrafo la explicación es sencilla: él tiene la posibilidad de hacer que su referente mude en lo deseado, decide la forma en que fotografiará, y también tiene el instante registrado, tiene una pieza que forma parte del devenir del tiempo, lo detuvo por un momento. Y en cuanto a la importancia que confiere la fotografía a su referente se puede decir que la situación de ser fotografiado, el hecho de ser escogido y registrado hace que todo se vuelva trascendente; tanto los sujetos de Foto-secesión como los de Arbus, dejan de ser sujetos, estrictamente hablando, y se transforman en fotografías, pertenecen a otra realidad ya no ésta. Tal vez el mundo que llegaron a mostrar ambas exposiciones no fue el **mundo distinto** de Buñuel, ni siquiera el **otro mundo** de Arbus, sino el **Mundo de Fotografía**, en donde todo es igualmente sólido.

Tratar a todos los momentos como si tuvieran la misma importancia, tratar a todos los sujetos como si fueran sólo eso, sujetos, es una de las definiciones que la fotografía hace posibles. Para Arbus no hay momento decisivo como lo hubo para Cartier-Bresson, para él el mundo estaba cuando se podía atisbar entre su devenir



Diane Arbus. Rey y reina

terrible, en él la idea del fotógrafo como cazador se hace patente; todo el tiempo había que estar vigilando el mundo para poder capturar el momento decisivo.

Después de todo, las investigaciones fotográficas de estos tres fotógrafos parecen mostrar capacidades posibles del medio fotográfico, que son estudiables y nominables por el hecho de que son todas pasado, existieron y ponderaron una situación temporal específica. Todos ellos propusieron caminos que la historia verifica como demostrables (no es posible poner en duda, en tanto demostrables, los ejemplos de Sontag sobre su propia historia de la fotografía).

Sin embargo, la fotografía, como disciplina, no es ninguna de ellas por sí sola, de la misma manera en que una fotografía cualquiera sólo significa acontecimiento después de que éste es nombrado, así la fotografía como disciplina es todas sus variantes y las siguientes que sean posibles a través de nuevas investigaciones o nuevas interpretaciones de las investigaciones anteriores. La misma estética de la indiferencia que la fotografía posibilitó hace que se puedan seguir acumulando conocimientos que hagan que el concepto fotográfico se siga agrandando, de la misma manera que en todo el arte actual. Es posible incluso continuar con un discurso fotográfico que fue iniciado en 1970, en el año 2000, y tener el mismo valor como investigación plástica y como obra fotográfica independiente de la corriente plástica en boga. La obra de Mary Ellen Mark y el parecido que existe con Diane Arbus. Sus discursos parecen ser el mismo, las calidades fotográficas de sus imágenes equivalentes, los años en que fueron hechas son distintos.

Comparemos pues una imagen de Mark con una de Arbus.

En la fotografía de Arbus "Gigante judío en casa de sus padres en el Bronx, NY, 1970", se ve un personaje jorobado desproporcionadamente alto en un departamento de Bronx junto a dos ancianos que a comparación con el muchacho son dos enanos. En la fotografía ninguno de los tres personajes parece avergonzado por su apariencia, por el contrario, y ahí reside tal vez la riqueza de la imagen, se ven felices como cualquier persona



Diane Arbus
Gigante judío en casa de
sus padres. Bronx N.Y. 1970

“normal” que está complacida con ver a sus padres. Arbus logra que vean a la cámara con la familiaridad de una persona allegada. No hay, aparentemente agresión en la fotografía, no hay tampoco ningún indicio que nos haga pensar que Arbus se aprovechará de la situación. Toda la escena tiene una sensación amigable que contrasta con la monstruosidad de los personajes.

En la fotografía de Mark, “Los gemelos Tulsi y Brasant, Great Famous Circus, Calcuta , India, 1999”, la fotógrafa encontró en una de sus expediciones por la India a estos enanos gemelos. Ellos aparecen de frente, con el vestuario de su acto en el circo, trajes de gorila; uno de ellos lleva la máscara puesta, el otro está con la cara descubierta viendo frontalmente a la cámara. En su cara no hay miedo ni inseguridad, hay aceptación. El de la máscara tiene un cachorro de perro entre sus brazos. Al fondo se ve la carpa del circo y un grupo de perros pequeños.

Para hacer este trabajo, Mark contó con el apoyo de la beca Fulbright, para el momento en que lo hizo, su trabajo estaba contemplado como artísticamente válido, viajó por la India con un fotógrafo hindú que la apoyó en sus traducciones y en la relación con la gente que fotografiaba, es decir, parte de su proyecto era convivir con la gente a fotografiar, de la misma manera que Arbus lo hacía. La frontalidad de sus modelos y el discurso entre cómico e indiferente a los fenómenos hace que su trabajo se acerque sobremanera al de Arbus, sin embargo, la distancia temporal, el momento histórico y las circunstancias que hicieron que Mark estuviera viajando por el mundo encontrando modelos para sus imágenes, hace que los proyectos sean distintos e igualmente ponderables. La lista de sujetos fotografiables en nuestra época es interminable, todo puede ser fotografiado, incluso debe serlo para conferirle importancia, para hacer que la gente lo vea, lo tenga en su memoria visual y lo interponga en su interpretación del mundo.



Mary Ellen Mark
Gemelos Tulsi y Brasant. Gre
famous
Circus India 1981

Así, la fotografía dio pautas para que su desarrollo siguiera en el curso de los años y permitiera que nuevas investigaciones fueran igualmente interesantes, nuevos medios de difusión y nuevas interpretaciones del documento fotográfico. **La conciencia desdichada y la verdad interior** de la cual dio parte Diane Arbus y que continúan otros fotógrafos es sucedida por conciencias de igual trascendencia, como la conciencia del mundo como derivación de lo fotografiable, es decir, todo.

Capítulo segundo

"Memoria: el lugar donde una cosa ocurre por segunda vez.

La memoria como un lugar, como un edificio, como una serie de columnas, cornisas, pórticos. El cuerpo dentro de la mente, como si nos moviéramos allí dentro caminando de un sitio a otro, y el sonido de nuestras pisadas mientras caminamos de un sitio a otro...

...La memoria como una habitación, un cuerpo, un cráneo; un cráneo que encierra la habitación donde se encuentra el cuerpo. Como en la imagen: <<un hombre sentado sólo en su habitación>> San Agustín observó: <<el poder de la memoria es prodigioso. Es un santuario enorme, inconmensurable. ¿Quién puede sondear sus profundidades? Y sin embargo

es una cualidad de mi alma. A pesar de que forma parte de mi naturaleza, no puedo comprender todo lo que soy. Por lo tanto, esto significa que la mente es demasiado pequeña para contenerse a sí misma por completo.

Pero ¿cuál es esa parte que no puede contenerse a sí misma? ¿Está fuera de ella, no adentro? Entonces ¿cómo puede formar parte de la mente si no está contenida en su interior?"

(Paul Auster, *La invención de la soledad*)

2.1 Viejas discusiones y nuevas percepciones.

La fotografía como hemos visto en el capítulo anterior, tiene como una de sus características más preponderantes el hecho de que para ser posible necesita de la tecnología, su factura está ligada al poder de tecnologización del mundo. La cámara y la película son determinantes para que una fotografía exista; es un juego con la realidad que está fuera de nosotros, que se hace independientemente a nuestra intervención.

Como expusimos anteriormente, el trabajo de teóricos y artistas sirvió como introducción para entender a la fotografía como un hecho coyuntural en la historia de la humanidad. El paralelismo que hace Flusser entre la creación del lenguaje escrito y la fotografía no resulta baladí amén de toda la historia del siglo veinte que las imágenes fotográficas inauguran. Una nueva manera de pensar el mundo y de reiterar el paso del tiempo.

En cuanto al acto que hace posible a la fotografía, el trabajo del fotógrafo, en el capítulo anterior planteamos la idea de éste como un juego, donde el operador figuraba como jugador y la cámara como el instrumento o el tablero. La problemática que planteaba dicho juego era recuperar del mundo su inapresable transcurrir, acceder a lo que la memoria no permite; una suerte de instrumento que colecciona experiencias y un jugador que compete con su aparato para permitirse cualquier cantidad de nuevas visiones del mundo, pues una fotografía siempre es algo nuevo, es un medio que permite otra percepción: la del tiempo. Éste, dentro del juego simbólico que refiere la fotografía, es aun más importante que la similitud a la que históricamente se le ha dado mayor importancia, pues en el tiempo detenido por medio de una fotografía se han registrado los acontecimientos que le dan forma a la manera de narrar la historia en la actualidad, tanto la personal como la de la humanidad.

En los productos característicos de la reproductibilidad técnica el tiempo pasado es posible que se torne actual, se reproduce lo que ha sido, las caras de los que estuvieron; lo mismo que la fotografía se define por su capacidad de reproductibilidad, se define por su capacidad de referencia temporal. El medio fotográfico por sí mismo nos puede dar una referencia necesaria para entender los períodos humanos posteriores a su invención, tanto en el sentido del reconocimiento de una narración a partir de las imágenes fotográficas, como por lo que éstas propiciaron: el reconocimiento del pasado con la certeza de su existencia.

Por estas razones, en la modernidad la percepción del tiempo se modifica, los hitos tradicionales se rompen y por lo tanto la referencia al mundo se convierte en otra; basta pensar que no fue la fotografía la única invención importante de la modernidad, con ella vinieron la electricidad, los autos, la telefonía, los aviones, es decir una serie de artefactos que influyeron directamente en la percepción del tiempo y el espacio. En cuanto a la fotografía, el hecho de fijar un instante del devenir inalterable del tiempo sucede a la encomienda de la similitud entre la imagen y su referente; fue en ese momento donde se dio una de las primeras encrucijadas en donde el medio fotográfico fue criticado, pues se suponía liberaba a la pintura de su cometido de registrar al mundo. Si se

pensaba que el arte debía de ser una representación lo más exacta de lo real, entonces la fotografía era el gran arte, sin embargo, éste modificaría la tradición tan trabajada en el mundo occidental y fracturaría por tanto sus formas y sus procesos. La razón por la cual las dos posiciones anteriores fueron sometidas a muchas discusiones entre los pensadores de la época, fluctúan entre una interpretación a partir de la necesidad del concepto de cambio, como por su contrario, el concepto de permanencia.

En una fotografía existe en un principio la referencia al mundo, la representación casi perfecta de lo que nuestros ojos miran, por lo menos aparentemente; ésta es la razón del cambio, de la liberación del rigor académico y del tiempo larguísimo de producción de una pintura, ante ello la inmediatez del acto fotográfico fue una necesidad que los pensadores disfrazaron de redención. Por otro lado existían, lo mismo que existen ahora, muchas visiones que juzgan el medio a partir de la tradición que lo antecede. La fotografía mirada a través de la tradición académica resulta incomprensible, o resulta solamente un puente para hacer más corto el tiempo de producción, nunca un fin por sí mismo. Pensar por ejemplo en las declaraciones de Baudelaire acerca del **verdadero** uso de la fotografía como simple instrumento de científicos y viajeros o las de Hockney quien pensando más en el medio y sus derivaciones artísticas la juzga como una disciplina menor, sin demasiadas posibilidades, nos dan un esbozo de lo que para la tradición significó este medio.

Es decir, mientras por un lado la pintura y la gráfica que reproducían a las personas por medio de retratos significaban entre otras cosas la manera de trabajo del autor, su propio dibujo y sus propias definiciones acerca del color y el tono, para el fotógrafo que sucedió a estos trabajadores, el retrato significaba accionar un aparato que no diferenciaba entre formas y colores, sino que se abocaba a registrar lo que se ponía frente a su lente. Esta es la idea general que dio para estructurar las dos opiniones que anteriormente desarrollamos. Fue elogiada su inmediatez y su parquedad, pero fue también lo que más se criticó. Negaba la tradición académica pero también la concluía. Para Hockney la fotografía es el resultado de una tradición que surge en el renacimiento,

para Baudelaire es un instrumento para las ciencias que vino a perturbar el mundo de las artes, confundiendo al pueblo y a su limitada visión acerca del por qué artístico. Aparentemente el discurso habla de interpretación y de exhibición. La pintura interpreta el mundo, la fotografía lo exhibe. En la interpretación estaba por tanto el arte, en la exhibición la ciencia. Mientras la fotografía se basa en principios científicos, la pintura se basa en principios simbólicos.

De esta manera la fotografía al comienzo fue discutida por su nominación como arte nuevo mientras que sus características miméticas eran valoradas como indiscutibles y progresistas; el poder de referencia temporal que la fotografía supone resulta en este punto más interesante y fructífero para volver a analizar las viejas discusiones sobre la naturaleza técnica de la fotografía en contraposición con sus cualidades artísticas. La tesis que pretende contestar el primer apartado de este capítulo es la misma que Valéry esboza en sus **Pièces sur l'art**, y que Benjamin desarrolla en **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**, que es la modificación de manera maravillosa por parte de las nuevas técnicas a las nociones de arte.

* * *

2.2 La manifestación irrepetible de una lejanía y la repetición que lo acerca todo.

El concepto de aura es, en el discurso de Walter Benjamin, lo que en Kant sería la finalidad sin fin; y esta comparación no es gratuita en el sentido de que para entender los cambios que se produjeron en la modernidad un punto concluyente es el ensayo de Benjamin acerca de la reproductibilidad técnica¹⁸, lo mismo que para entender a la mayoría de las teorías después del período ilustrado es necesario entender el concepto kantiano de la finalidad sin fin¹⁹.

Existen por lo menos tres definiciones dentro del ensayo de Benjamin acerca del concepto de aura. En primera instancia la define como aquello que es irrepetible, el aquí y el ahora de las manifestaciones artísticas, es decir, la unicidad de la pieza, la autenticidad que de alguna manera constituyó a las Bellas Artes; por otra parte, y de aquí es donde se basa el título de este inciso, es la manifestación irrepetible de cualquier lejanía (por cercana que pueda estar). Esta definición la emplea Benjamin para explicar el aura en la naturaleza, la irrepetibilidad del momento.

Tomando en cuenta lo anterior y aun basándome en el discurso benjaminiano, contrapongo a esa manifestación irrepetible, sea en la naturaleza o sea en el arte, a la repetición ad infinitum que se logra con las técnicas de reproducción, en este caso, la fotografía.

¹⁸ "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", Walter Benjamin, en Ensayos Escogidos, Ed. Coyoacán.

¹⁹ Kant, Emanuel. "Crítica del juicio estético" Ediciones Porrúa, México.

2.2.1 El aura y la fotografía

Las reproducciones, para Benjamin, pueden dejar intacta la consistencia de la obra, pueden mostrar lo mismo y de una manera muy similar, pero alteran su aquí y ahora. La pintura tiene sentido en parte porque es una unidad irreplicable, de ahí que la autenticidad tenga sentido en la percepción de la misma. Al fenómeno de la reproducción lo vincula con la pérdida del valor de culto de la pieza; es decir, mientras en la unidad de la obra pictórica su uso se vincula con un cierto culto, la reproducción es lógicamente improbable que se le vea de la misma manera. Para los antiguos una escultura tenía relación con el culto que se le profesaba, lo cual es fácil distinguirlo en toda la producción anterior al Renacimiento e incluso después del mismo; para los modernos, después de la invención de las técnicas de reproducción, fue otro el sentido de sus imágenes, lo que Benjamin llama su valor exhibitivo, es decir, la expectación de sus imágenes fuera de su pertenencia a un culto.

Una de las características de las reproducciones, desde la gráfica hasta la fotografía, es que se hacen transportables. Mientras a una pintura se le ve dentro de un lugar que la sacraliza, a las reproducciones se les puede llevar y traer, no pertenecen a ningún sitio, no tienen aquí y ahora. De esta manera la fotografía satisfizo una de las demandas más apremiantes en el momento de su invención, popularizó la pertenencia de las imágenes a tal grado que todos podían tener alguna, hecho que distingue las producciones técnicas de las tradicionales. Dicha popularización resulta importante por todas las ideas que se pudieron transmitir, por las conciencias que pudo uniformar a partir de su omnipresencia y por todos los tiempos que dichas imágenes pudieron rescatar del olvido. El aura en las fotografías respondía entonces a otras cualidades, ya no su unicidad, pero sí la manifestación repetible de una lejanía. En los retratos fotográficos, concluye Benjamin, es en el único lugar donde el aura permanece.

Desde esta perspectiva el arte tuvo un enriquecimiento que se entendió como crucial en el contexto tanto de la percepción como en el de la reflexión que proponían. Una fotografía que se entendía como arte distaba mucho de tener los mismos atributos que la pintura, la referencia que hacía de lo real la distanciaba del mundo de lo simbólico y la hacía pertenecer al mundo de lo material. Más como un acto mágico que como un acto de virtuosismo, de técnica o incluso de talento. Estas razones, entre otras, demarcaron la Modernidad donde las tradiciones se cuestionaron por la idea de lo novedoso y por lo tanto por una serie de nuevas máquinas que propiciaban otra manera de entender lo real; estos cambios que se sucederían unos a otros fue lo que Paz definió como **la tradición de la ruptura**²⁰, que se relaciona con el fin de la historia²¹. La Modernidad es la caracterización de lo novedoso, cada idea se sobreponía a la anterior; el culto a sus productos se había alejado de lo tradicional y se concentraba en el progreso, en la ruptura. De esta manera, el tiempo se modifica y también lo hacen sus interpretaciones, la vida en las grandes ciudades comenzaba a ser lo que ahora vivimos y el proceso artístico se transforma en una actividad igual de rápida que la vida misma. Es así como la fotografía comienza a ser una manifestación de entretenimiento y se convierte en una actividad indispensable, tanto en su recepción como en su creación. Mientras el mundo cambiaba en todo momento, la fotografía daba la certeza de poder registrar lo que había acontecido e incluso podía manifestarnos una asociación de sensaciones con tan sólo una revisión a su superficie.

Tradición histórica y tradición de rupturas se contraponen en una época en que la reproductibilidad técnica tiene el poder de diversificar las manifestaciones artísticas.

²⁰ Paz, Octavio. "Los hijos del limo" Seix Barral, 1984

²¹ Con "fin de la historia" nos referimos en este texto a que con la Modernidad y sus inventos se crea una nueva manera de narrar la historia, es decir, que ésta deja de ser una sucesión lineal de acontecimientos para transformarse en una línea que zigzaguea entre distintos tiempos y diferentes situaciones

En el epígrafe de **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**, aparece un fragmento de **Pièces sur l'art**, de Paul Valéry, en donde se enuncia el tema del ensayo de Benjamin y cual retomo para entender la obra fotográfica en el contexto de la tradición artística, el fragmento dice:

<< En un tiempo muy distinto al nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero al acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que estos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizá hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.>>

En todo el discurso benjaminiano existe una base epistemológica que se remite al hecho de que en las Bellas Artes una cualidad que las hizo posibles fue la unicidad, a partir de las características naturales del mundo, a lo que contrapone la problemática de la reproductibilidad técnica. Para Valéry el surgimiento de las nuevas técnicas puede modificar la noción de arte, y hacerlo incluso de manera maravillosa. La visión de las nuevas técnicas que tuvieron estos dos pensadores resulta interesante porque pudieron advertir que serían ellas quienes modificarían la percepción del arte y la forma en que éste sería producido.

En los albores del siglo XX se desataron una serie de discusiones acerca del documento fotográfico, para algunos, la mayoría, la fotografía propiciaría la muerte de las artes, para otros, los menos, podía propiciar una revolución en las mismas. La discusión partía del cuestionamiento de si se podía considerar a la fotografía un arte, o cuál era el papel que la fotografía tendría en la configuración de la cultura. De principio parece que las

preguntas formuladas (si la fotografía era un arte o si la fotografía terminaría con el arte) no llevan a ningún lado, su disposición es errada pues concluyen con una discusión que propone otra visión de la cultura. A la pregunta: ¿la fotografía es un arte? se puede responder desde muchos puntos de vista, incluso desde varios a la vez; se puede también anular el papel artístico de la fotografía acudiendo a la idea de que en ella la mano del hombre no está presente; también se puede responder haciendo un recorrido histórico sobre fotógrafos particulares y no sobre la generalidad de la fotografía, aun así se puede entrar en una dialéctica de bolsillo en donde la respuesta concluiría en definir al arte, cuestión por demás compleja; a la siguiente pregunta sobre la muerte del arte por parte de la fotografía se podría responder desde los mismos lugares que la anterior pregunta y se llegaría a la conclusión de que el arte no ha muerto. La pregunta formulada por Benjamin y Valéry (si este medio puede modificar las nociones de arte, y en el caso particular de Benjamin, cómo es que éstas se han sucedido) es la que permite que el diálogo continúe, pues no hay una conclusión ligera ni una dialéctica que termine por generalizar la disciplina, sino que deriva en la definición del medio desde el nivel social y el artístico. Resulta importante entonces notar que una de las características importantes del medio es el tiempo en el documento fotográfico, pues éste ha influido la forma de vida desde su surgimiento. La yuxtaposición de las esferas temporales resultado de la fragmentación del espacio y el tiempo por medio de la fotografía es una de las directrices de la modernidad y aun de las siguientes derivaciones en la cultura.

Para muchos fotógrafos, el quehacer de la disciplina está en hacer patentes situaciones; de alguna manera en hacer público lo privado o hacer visible lo que es invisible para la mayoría. La ciencia, con la cual la fotografía tiene muchos vínculos, estimuló el hecho de ver más allá de lo evidente; las lentes de aproximación y las de ampliación del espacio permitieron que el acceso a otra parte del mundo fuera menos discriminatorio. Las estrellas, la luna, los insectos y las células se pudieron ver por muchos con el registro de su imagen en el papel, como si la fotografía justificara la intervención al mundo que es posible gracias a la ciencia y en pos del

desarrollo. Esta forma de acceder al mundo, de intervenirlo, similar a los viajes que les permitieron a las culturas imperialistas enterarse de los otros mundos, hizo que las perspectivas acerca de lo que se podía ver crecieran. Los viajes y la fotografía son elementos de una noción totalmente moderna del progreso. Podemos ir más allá. Muchas veces hemos visto publicidad con la consigna de hacer de cualquier momento una situación fotografiable, y muchos productos se publicitan para hacer que el fotógrafo (en este caso cualquier persona) pueda registrar los fragmentos de su vida, haciéndolos memorables por el hecho de que fueron fotografiados. Los medios que se inauguraron con la fotografía hicieron que todos formáramos parte de quienes se registra para la posteridad. De la misma manera en que el documento fotográfico generaliza la belleza, generaliza también la importancia del sujeto. Y todo esto por el tiempo que ha sido registrado, por la salvación del momento del olvido o de su jerarquización en un mundo lleno de situaciones similares y de días y noches remitidas al trabajo o al tedio.

2.2.2 La memoria

Así, fotografiar la vida es hacer una edición de ella, un montaje que presumiblemente hará que todo cobre sentido; la toma de posesión, la guerra, la boda, la sonrisa, el mundo lleno de vida y el mar lleno de sol, cien niños muertos en Sudáfrica y un cirquero que abraza a un loro blanco queriéndolo querer como a un niño; una llanta y yo cuando tenía seis años.

Todo se fotografía para darle sentido al tiempo que ha pasado, para saber que mientras el tiempo pasa podemos recuperar algunos fragmentos. Todo pasa y todo se podría fotografiar, seguir viviendo y seguirlo fotografiando.

Cuando todas estas situaciones, y millones más, pudieron ser registradas sobre un soporte fotográfico y la vida dentro de ese registro fue prácticamente eterna, entonces la sensación del momento podía durar



indefinidamente. Si pensamos en las personas de finales del siglo XIX en Francia, enardecidas ante las placas de Daguerre, ante el asombro de ver sus situaciones registradas podemos suponer que fue más importante que verlas copiadas casi perfectamente; pues lo que parecía importante era que ellos podían conservar uno de sus múltiples reflejos, o el reflejo de lo que no tardaría en desaparecer²². Igual que en la ciencia que se justificó por medio de los registros fotográficos de sus descubrimientos, así en la esfera social y totalmente popular la foto justifica los momentos importantes de la vida, como si sacar del tiempo una imagen significara comparar nuestra vida con nosotros mismos. La manifestación que lo repite todo se condensa en un fenómeno social que sincroniza la propia vida del fotógrafo con el devenir de acontecimientos que se hacen noticia y que también son fotografiados.

La fotografía como la música grabada suponen un suceso que reinventará la forma de remitirse a lo sucedido, pues esto mismo puede ser conservado e incluso transportado. No es lo mismo decir que tal persona tenía un rostro de tales características cuando tuvo diecisiete años que mostrar su retrato en donde la instantánea muestra algo más que su apariencia, muestra un ambiente, la imagen de un tiempo sucedido. Tanto la vida como la música transcurren en el tiempo, se terminan, pasan. Con sus reproducciones acudimos a un fenómeno que transformó la unicidad de su devenir en la ampliación infinita de sus referencias; no hay objeción ninguna, todo pasa en un lapso de tiempo y se puede reproducir en uno exactamente igual. La vista de una calle conocida o el ruido que hacía la gente a las tres de la tarde en un mercado se pudieron transportar a la habitación, la música que solía tocar cuando tenía veinte años, todo.

Las obras registradas se pueden reproducir en el tiempo. Un amigo de la infancia al que visité hace poco tiene en la pared de su sala fotografías de él con todos los amigos que ha logrado acumular. En todas ellas aparece

²² El cineasta Wim Wenders dijo en una entrevista a propósito de sus fotografías: "Behind the photos is a wish to look at something (regarder) and to preserve it (garder). The french word gets is nicely: regarder. The photos Walker Evans took in the depression were just that: preserving something that was going to disappear in three or four years time, in your eye and in your memory". (Tomada del libro "Writing in the West" de Wim Wenders)

parado junto con el amigo en turno pasándoles el brazo por los hombros, en franca actitud de camaradería; al preguntarle por esas imágenes me contestó que porque le gustaba volver en el tiempo y recordar cómo era que se la pasaba en sus distintas temporadas. El tiempo fotográfico se acumula y se reproduce.

Todos los libros y las revistas, incluso el álbum familiar comulgan de la misma naturaleza; existen a expensas de su reproductibilidad y de su reproducibilidad. Se pueden hacer muchas copias del mismo documento y se puede reproducir el tiempo registrado en el tiempo de reproducción.

La influencia en de estos medios en las maneras de percibir es fundamental en muchos aspectos, entre ellos se encuentra que los productos nacidos de la reproducción masifican sus imágenes, cuestión que en las artes tradicionales como la pintura no es posible; acercan humanamente cualquier lejanía; propicia con esta situación la masificación de una actitud crítica en cuanto al suceso frente a la fotografía. Una imagen fotográfica es una situación sacada de su contexto y es una imagen popularizada donde el espectador se pone en el papel de un conocedor. En la pintura es distinto pues su apreciación supone un nivel cultural que no está todo el mundo en capacidad de tener. Cuando se ve una fotografía se juzga en nivel de situación no de imagen; lo criticado no es la imagen en sí, sino la situación que presenta.

Al masificarse la reproducción de obras y la reproducción de situaciones, es decir, cualquier punto de información, las cualidades de culto del objeto se ven desvinculadas por otras prácticas no necesariamente artísticas, como la política de su masificación. Mientras en la obra de arte tradicional se le ve dentro del culto (ámbito o momento sacralizador) en el que se inscribe: el museo, el cuarto blanco dispuesto para su apreciación, a las imágenes fotográficas se les aprecia apartadas de su aquí y ahora, se les ve dentro de un libro o en cualquier situación, literalmente. Es decir, casi siempre a las imágenes fotográficas se les ve dentro de la política de la situación. Política y culto son puntos distantes en la percepción; así como también son puntos distantes en la historia de las ideas. Cuando a ciertas fotografías documentales se les inscribe en el culto de un museo, sus

cualidades son diferentes, similares a las de una pintura. Se ponen en análisis sus cualidades de imágenes en relación con sus cualidades de situación. El World Press Photo se distingue por la sofisticación que una visión fotográfica de una situación sumamente desagradable. Generalización de la belleza y puesta en escena de una demostración de poder frente a la naturaleza demoledora del sufrimiento y de la crueldad. Los eventos de esta categoría son tan nuevos como la imagen en tiempo real o es sonido digital; pertenecen a una realidad mediatizada que no permite un acercamiento verdadero al sentido de las situaciones.

Lo anterior supone una contradicción a los valores teóricos que anteriormente habíamos analizado (como la objetividad del documento fotográfico y su naturaleza crítica). Las imágenes fotográficas dentro de una revista o en el periódico tienen otras cualidades que las de una exposición del World Press Photo o la agencia Magnum. No son apreciables en sus cualidades de imagen porque para los editores no es importante que sea de esta manera;

lo que importa es mostrar la situación sin hacer hincapié en la estetización del documento, lo importante es mostrar, definir ese momento como un suceso y someterlo al escrutinio de las mentes lectoras. Aquí las fotografías son vistas en relación con lo sucedido, lo mismo que pasa con las escenas familiares o con las fotos de mi amigo. No son imágenes, son el tiempo sacado de su transitar. En las exposiciones, en los libros dedicados a mostrar los trabajos de fotógrafos, su apreciación consiste en verlas como imágenes, como parte de una cultura en la que el registro de situaciones también se puede inscribir en un contexto artístico. Mudar de una inocente fotografía casual a un proyecto artístico no es tan sencillo como aparenta la narración de sus exhibiciones. En la obra de Nan Goldin acudimos a una revisión sofisticada de la vida de una persona, ella misma, en el mundo. En su proyecto "I'll be your mirror", existe una liga entre las típicas instantáneas y una estetización constante del proceso de estar vivo. Sin embargo, la misma Goldin señala que mantener una estética naïf ha sido una de las características de su proyecto artístico, mantener a sus fotografías dentro de la



Nan Goldin



Nan Goldin

estética de la instantánea porque ella cree que esa es una de las más grandes formas de la fotografía y porque la instantánea define el amor (la gente toma instantáneas por amor a otra persona, o a un lugar o a un tiempo determinado)²³.

Al contrario de lo que muchos fotógrafos que salen al mundo a registrar lo demás, lo de afuera, en Goldin estamos viendo la vida de la protagonista de la historia, aparentemente tal como la vive. La sincronía de las historias que narra con las situaciones que enfrenta hace que su proyecto se inscriba en una producción artística. La vemos en un libro o en un museo; son objetos de culto y documentos de la vida en los años 80 en Estados Unidos. Son momentos cotidianos hechos situación por medio de la fotografía y también son una manifestación de amor en busca de una conciencia de lo acontecido. Otra vez, la fotografía es muchas cosas al mismo tiempo, pero siempre de principio es referéndum. La mimesis fotográfica es otra, está en un proceso documental en donde las situaciones pretenden tener la misma forma que el momento. Ver al mundo atravesado por la percepción de la vida de sus habitantes simula la acción mimética de registrar al mundo a partir de leyes geométricas y de color, con la diferencia de que mientras el momento cobra fuerza por su expectación, su acumulación complica y regenera el papel que la obra documental tiene en la percepción de sus espectadores. El registro fotográfico pertenece a la cultura de la representación. Es mutable en muchos discursos y se diversifica en lo múltiple de sus tomas. No se puede desvincular de la manera en que actualmente vivimos nuestros procesos y los del lugar donde vivimos; es imposible hablar de fotografía remitiéndose únicamente a los discursos que hacen los noticieros y las publicaciones cotidianas. Para entender el fenómeno que ha causado en el terreno del arte resulta menester ampliar el discurso a las demás esferas en donde se ha desarrollado, no a la artística privativamente. La modernidad cumplió un papel insoslayable en la problemática del autor fotográfico y

²³Referencia a la entrevista "On acceptance: a conversation. Nan Goldin talking with David Atmstrong and Walter Keller" en el libro "I'll be your mirror", Goldin, Nan. 1991.

del artista que incluso casualmente utiliza el medio para solucionar alguna problemática artística. Va desde el entendimiento de la temporalidad inscrita en el período moderno hasta en los discursos fotográficos que se yuxtaponen a otras disciplinas dentro del mismo medio fotográfico. Resulta paradójico que actualmente no se pueda discriminar entre la fotografía periodística, la familiar y la artística, siendo cualquiera de ellas un documento que puede remitirse a lo vital. En la principal esfera que estudia esta tesis, la artística, el desempeño de la fotografía en autores muy distintos representa la problemática principal que ha dado lugar a la fotografía como se la entiende en la actualidad.

No se pueden sacar de contexto a una serie de artistas que han dado con el medio fotográfico como principal forma en sus discursos; pero el cometido de este estudio no es hacer una revisión histórica del medio ni mucho menos una teoría que pretenda unificar las producciones que se han generado a lo largo de todo este período. El tema principal, si se puede enunciar de esta manera, es entender a la producción fotográfica documental inscrita en los discursos artísticos, es decir, ubicar la problemática artística de producciones de carácter documental, dentro de un suceso actual en la esfera del arte: la versatilidad y ubicuidad de las producciones fotográficas en el contexto cultural del cual Benjamin da estructura; a sabiendas del valor exhibitivo que dichas producciones someten al escrutinio popular.

De esta manera, el aura benjaminiana perdida en las obras hijas de la reproducción técnica, la manifestación irrepetible de una lejanía, cobra un sentido más amplio y se ve enriquecida por la utilización de maneras maravillosas por parte de los artistas al medio fotográfico, que de muchas maneras ha modificado las nociones de arte. Los retratos en donde el aura permanecía se complican cuando un artista como Goldin hace un libro para hacer un retrato, es decir, cuando se necesita de 500 fotografías para encontrar el aura perdida en una posible simplificación de todo el complejo de estar vivo. La manifestación que parecía irrepetible se repite interminablemente. Un aura distinta es la que se percibe en algunas de las producciones documentales, que

responde a su vez a la pregunta hecha en el principio de este capítulo sobre si la fotografía podía modificar las nociones de arte.

2.3 Carencias públicas, obsesiones privadas

"En cierta ocasión oí decir a mi padre que el mundo está aquí para que nosotros nos lo imaginemos roto, que es entonces cuando empieza la vida".

(Gustav Meyrink, El Golem)

La producción fotográfica desde su invención hasta nuestros días es interminable, se podría decir incluso infinita (tomando en cuenta que cualquier nuevo disparo es una imagen totalmente nueva e irrepetible), sería imposible tratar de hacer un recuento de todas las producciones que se han hecho e incluso sería un absurdo. Entre el comienzo de la fotografía, finales del siglo XIX y la década de los veinte, principio de la popularización de la máquina fotográfica, hay una serie de cambios que son radicales en el entendimiento y la utilización del medio. Para las últimas tres décadas del siglo XX, la producción fotográfica se había popularizado a tal grado que la referencia documental a las condiciones de vida en el planeta era determinante para emitir cualquier juicio sobre las distintas problemáticas.

Dicha referencia no se limitó a la producción propiamente documental tipo National Geographic o Magnum, sino también a las producciones artísticas con carácter documental que abundaron en los años 70, 80 y 90. El trabajo ya citado de Nan Goldin goza de amplia significación por su interpretación como documento que describe el paso de una generación a otra, de los 70 a los 80, y su posición documental se reaviva en tanto que quien registra los

acontecimientos no es un profesional que se encuentra fuera del acontecimiento, como mero observador, sino exclusivamente quien está dentro de ellos: su protagonista. Esta obra, sin ser ni la primera ni la última en su tipo, posee un punto de vista que deriva en la sentencia de **vicios privados, virtudes públicas**, y no exactamente porque a partir de la documentación que hace Goldin de los vicios y el estilo de vida de una época se les vea como virtudes de un cierto círculo social, sino porque es a partir de un registro documental como se puede ver en forma pública la forma en que ese círculo se desenvuelve. Todas sus tristezas y sus alegrías, incluso sus verdaderos vicios y sus excesos se pueden ver desligados de la situación que los hizo posibles. El poder documental, y me refiero en este sentido a todas las obras que son hechas a partir del registro de un suceso por una persona que posee un medio de reproducción, estriba en que el espectador se ubica fuera de la acción, por muy cercana que pueda estar; el medio de registro crea una barrera similar a la de la cámara frente a la situación, aunque sea el protagonista quien la registra hay una barrera que lo hace distinto a los demás: la cámara, y por tanto el espectador se pone en la situación del operador. Me parece importante hacer esta observación porque existe una inclinación natural en cualquier persona ante un hecho catastrófico de salir lo antes posible, un miedo natural hacia la posibilidad de ser lastimado, la instantánea para Goldin es ese puente que separa la herida de lo herido, que es casi un ungüento contra la desesperación y la agonía, un hecho amoroso que separa la situación peligrosa en una correspondencia con el sujeto o el objeto a fotografiar; sin embargo, el medio fotográfico crea una especie de curiosidad o de morbo en donde las consecuencias naturales frente a una catástrofe no son experimentadas, es decir, lastimarse moral y físicamente. El espectador concluye con su observación de la pieza con su cuerpo completo, está ileso en donde en una situación natural estaría muy lastimado. Esta característica de las imágenes técnicas fractura una de las directrices de la vida cotidiana, el tiempo y el espacio que son franqueados por una observación desindividualizada de la vida, mientras más

podemos ver posiblemente menos nos demos cuenta de lo que sucede a nuestro derredor, la instantánea salva ese tiempo que

parece suceder a expensas nuestras, como una película o una novela que se construye por medio de los detalles que le dan coherencia al grueso de la historia. Las carencias privadas se complacen en la obsesión de pertenecer a la historia que narran nuestras imágenes. Mientras más atentos estamos a lo que pasa, menos nos detenemos a observar lo que nos sucede. El hombre del siglo XX dejó a un lado su pertenencia a un determinado sitio para pertenecer a todas las imágenes que lo justificaron como hombre moderno. El sitio de la experiencia vivida de muchas formas fue suplantado por el sitio de la referencia. Registro de la vida y documento que lo avala como sucedido e importante fueron todas las fotografías tomadas desde la perspectiva del progreso. Las imágenes fotográficas pertenecen desde entonces al sitio del referéndum donde se puede practicar la cita con la seguridad de que habrá en algún lugar una imagen que respalde cualquier juicio o cualquier deseo de ser escuchado.

Aun así el fotógrafo documental se pone en un sitio fuera de peligro a través de la cámara que le funciona como escudo frente al mundo en una suerte de expectación permanente del acontecimiento con la premisa de narrar lo sucedido. Esto pasa tanto en las producciones documentales para los noticieros como en las artísticas que ven el mundo a partir de una idea recurrente de ser encontrado. En la obra de Nan Goldin, como en la de Nabuyoshi Araki²⁴, en donde el documento de la vida privada por parte de sus protagonistas aparece como una línea de unión entre la instantánea y la acumulación de imágenes como referencia al acto de estar en constante movimiento y cambio, existe la singularidad de que mientras el fotógrafo se cuestiona a sí mismo sobre su más íntima función, interviene como si fuera un sujeto más en la acción; es decir, al moverse dentro del contexto de la vida privada y documentarla para hacerla pública, existe una especie de acting out donde las personas que



Nabuyoshi Araki
Tokio Nostalgia



Nabuyoshi Araki.
Tokio Nostalgia

²⁴ Ver "Tokio lucky hole"

aparecen en la situación se transforman en actores dentro de una puesta en escena que parece llena de referencias a **otro** que ya no es el mismo que narra la historia en el papel de protagonista. Es una intervención a la situación que sucede tal vez de forma inconsciente pero que fractura la vivencia y la significa, dándole una razón que supera a la narración natural, sin un medio de registro, que hacemos de nuestra vida. Las carencias privadas se convierten entonces en obsesiones públicas por el hecho de que mientras como espectadores las vemos nos sentimos cada vez más comprometidos con lo sucedido; ya no es posible verlas como fotografías de alguien que no conocemos, sino como una obsesión en conocer e identificar lo visto con nuestra propia experiencia, algo como un aura irrepetible se consigue por medio del documento privado de la vida, sea ajena o propia, que impide que la separación sea posible, al contrario ese **otro** que fotografía la vida se suele parecer a éste que la mira. Con este nuevo uso documental de los medios de registro se ponen en marcha otras posibilidades de significar los proyectos fotográficos, la de ser el propio actor quien hace un discurso crítico sobre su performance y no un comentarista externo que habla sobre la verdad o la mentira de la documentación de un suceso determinado.

En este sentido resulta curioso observar que los comentarios que se hacen de la obra de Nan Goldin por críticos sean a partir de verlas como el documento de un hecho coyuntural en la historia de una generación y el cambio de una ideología a las siguientes; siendo que su publicación deriva en una cronología de situaciones que la autora se hace cargo de editar de tal manera que se anula la historia lineal de un proceso y que se critica a sí misma desde una postura más pasional que cronológica. Los textos que se publicaron junto con la edición de *I'll be your mirror*, son de las personas que estuvieron cerca de los documentos hechos por Goldin, los demás actores que vivieron la consecuencia de tales situaciones, ya sea el cambio generacional o la ideología sucedida

por otros modelos. Es decir, se hace evidente que para Goldin no fue necesario invitar a críticos²⁵ para que hablaran sobre su obra porque ésta estaba ya justificada de antemano por quienes la habían vivido.

La problematización de la obra documental como una pieza de arte hace que la obra se separe del valor propiamente documental que pueda tener y la relaciona con otra manera de significar lo documentado. Esta forma artística de ver al documento fotográfico propicia que sea la vinculación entre lo registrado y el espectador lo que prevalezca en ellas. Una manera de ver y de ordenar la vida exclusiva del autor cambia la forma en que el espectador percibe de nuevo su entorno, lo cual distingue a éstas producciones de los documentales relacionados al periodismo fotográfico.

Pues en las producciones mediatizadas la relación con lo documentado se parece a una inclinación al morbo, privativo de los medios, donde la higiene prevalece a la crueldad y el sufrimiento. Es sencillo enterarse de las últimas noticias en la TV y no involucrarse con ellas; la edición en las televisoras, en los periódicos, incluso los más contestatarios, simulan una realidad libre y pacífica donde todo lo terrible sucede fuera de casa, en un sitio apartado y con personas a las que muy posiblemente nunca conoceremos, como los actores de una película o los inventores de un lejano drama. Eso mismo sucede con los libros del World Press Photo y similares, nos enfrentamos a acontecimientos catastróficos que por medio de la cámara y del fotógrafo suceden como una realidad aparte. Esta visión documental del mundo hace que éste carezca de olores y de ambientes, la amputa del todo y la vuelve como los pequeños embriones conservados en formól, los vuelve inofensivos por más terribles dolores que en su situación hayan causado. El fotógrafo, por supuesto, no es el causante de tal esterilización del ambiente social, tampoco el medio fotográfico, es un hecho que se presenta mucho más ambiguo e indefinible, policéfalo incluso, es la realidad mediatizada con la cual convivimos todo el tiempo.

²⁵ Hablar de un texto crítico de las obras que he citado se entiende como que con tal exposición teórica se hacen una serie de conexiones que relacionan a la obra que critica con uno o varios acontecimientos fuera del rango de acción de la pieza y que la vinculan o con una tradición o con una manera determinada de ver la política de la situación documentada.

Ante ese ambiente mediático, las obras de Goldin se antojan como una alternativa para relacionarse con una lejana noticia. Mientras en los informes sobre la guerra nos conmovemos por la desgracia de los participantes, en las noticias sobre la vida de Nan Goldin no es posible conmovernos sino de nosotros mismos, de la relación que se crea a partir de vernos reflejados en un espejo lo mismo que ella se mira mirarse por medio de su cámara.

De esta manera en ambas producciones documentales, la artística y la periodística, acudimos a la presentación de realidades distintas, pero que se asemejan porque al verlas no es posible que nos enteremos del acontecimiento completo, la fotografía tiene la característica de dejarnos en un suspenso con respecto al antes y al después de la toma, incluso del entorno; nos enfrentamos a las imágenes libres de toda culpabilidad, incluso apartados del voyeurismo que el fotógrafo debe experimentar, el gusto de arriesgarse y de disfrutar el ver al mundo desde una abertura.

En la obra de Nan Goldin se puede percibir el sentido del impudor del cual gozan muchas de las producciones fotográficas en el arte contemporáneo y muy frecuentemente en mujeres artistas. Eva Hesse, Cindy Sherman, Sophie Calle y muchas otras se enfrentan con sus obras a una eventual confesión de sus experiencias. Lo cual es interesante porque sus producciones aparecen tan morbosas, en el sitio del espectador, como son los ejercicios periodísticos que publican la hambruna en África o la matanza de Acteál. Para un espectador común no es tan interesante enfrentarse a las obras antes citadas como a piezas de arte, como acercarse a ellas como lo hace una persona frente a un atropellado o alguien que espera que algo terrible salga de la casa que se está incendiando. La relación es similar. Mostrarse todo, completo y sin pudor es como llamar a todos los vecinos para que vean cómo me desmayo. El registro documental como obra de arte es muy parecido a todo eso que nos da pena pero también tanta curiosidad ver. Por lo tanto, al ser éstas obras de arte se abre la posibilidad de acercarse a su documentación libre de morbosas culpas, siendo que se nos muestran sacadas de su contexto,



Nan Goldin



Cindy Sherman



Sophie Calle
Ritual de cumpleaños

sacralizadas; el cuarto blanco y la iluminación que las destaca en su exhibición dentro de un museo hacen que la observación de las obras por parte del observador se parezca a los valores de culto de los cuales hablaba Benjamin y que aparentemente se habían perdido por la distribución total de las imágenes fotográficas, su valor exhibitivo.

Así los valores de culto de las imágenes técnicas parece se equilibra con sus valores exhibitivos, de tal forma que la apreciación de Benjamin acerca de los retratos como del último lugar donde el aura de la obra de arte permanecería en las obras hechas por reproducción se hace clara y determina que a pesar de sus características de popularización se pueden mantener otras posibilidades artísticas, tomadas en cuenta a partir de la manifestación irrepetible de su lejanía. De tal forma que esos lugares donde el aura de la unicidad permanece, posiblemente incesantes por la idea de la muerte, se mantengan a pesar de su politización.

*

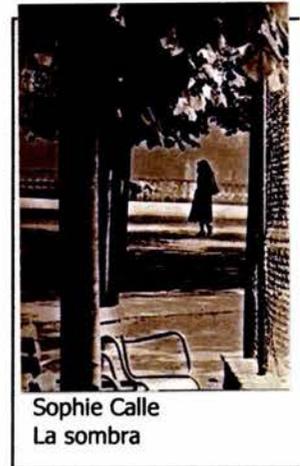
Conclusión

En el cuento **La muerte y la brújula** de Jorge Luis Borges, se desarrollan una serie de asesinatos que el investigador Lönnrot soluciona por medio de un dibujo sobre un mapa. Un triángulo perfecto marca la ejecución de tres asesinatos. Una última pista lo lleva a un antigua mansión fuera de la ciudad llena de misteriosas recurrencias geométricas, de laberintos y escaleras en espejo, de nombre Triste-le-Roy, donde lo espera su asesino que convertirá al triángulo en un rombo perfecto. El último asesinato será el suyo y la marca en el mapa un dibujo hecho para confundir al asesinado, quien al concluir con su investigación (y su vida) termina de escribir sobre el mapa. Lönnrot, al saber la explicación de su asesino, le dice:

“-En su laberinto sobran tres líneas. Yo sé de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scarlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme en D, a dos Kilómetros de A y C, de nuevo a mitad del camino. Máteme en D, como ahora va a hacerlo en Triste-le-Roy.

-Para otra vez que lo mate –replicó Scarlach- le prometo ese laberinto, que consta de una sola línea recta y que es invisible, incesante.”

En este fragmento del cuento de Borges parece que el laberinto lineal del que nos habla no es una mera construcción física, es la representación, como todos los laberintos, de la razón de su existencia y que no está ubicada en ningún lugar del mismo pero que sin embargo lo contiene. Borges propone un acertijo, es un cuento para enterados o para investigadores, porque propone un hecho que estimula la emisión de hipótesis: el dibujo sobre la ciudad vista desde un lugar donde no es común observarla, desde el cielo, o sobre el mapa. Al leer el



Sophie Calle
La sombra

cuento y saber de los asesinatos y su ubicación podemos ir construyendo una serie de puntos que al unirlos forman una figura que no es aleatoria. Scarlach, el asesino del cuento, utiliza el dibujo sobre la ciudad de manera muy similar como lo haría un artista para registrar una acción que el propio dibujo no es capaz. En el caso de Borges el misterio silenciado por la muerte, el décimo nombre de Dios que no es posible pronunciar sin provocar una catástrofe, el propio asesinato del investigador.

La acción del cuento se parece a lo que hizo Gabriel Orozco en la pieza de las motocicletas amarillas y se parece también a la obra de Sophie Calle "Suite Veneciana". El recorrido se puede volver un dibujo sobre el mapa igual que ese mapa puede ser el dibujo de algo que aun nadie ha descifrado. En el caso de Orozco y de Calle existe la recurrencia al registro fotográfico que da noticia del otro recorrido; en el caso de Borges lo da la palabra que lleva de igual forma a un dibujo mental.

En una parte del arte contemporáneo donde se utiliza el medio fotográfico únicamente como medio de documentación, resulta interesante observar que su justificación parte de pensar a la obra como irrepetible y a la vez como virtual, ya que el espacio en el museo lo ocupa el registro de la pieza y no la pieza misma. En algunas obras de Land Art o en intervenciones a calles, resulta importante su registro porque sería muy difícil que el espectador acudiera a ver las obras in situ, pero en otras obras la característica que parece ser la más importante es mostrar que las obras documentadas son irrepetibles, que se usó el medio fotográfico para hacer hincapié en lo efímero de lo documentado y por lo tanto enfatiza las características temporales del documento fotográfico: esto fue y no volverá a ser. La fotografía da fe de ese hecho momentáneo y deja que la pieza deje de ser parcialmente objetual para convertirse en una idea que cobre forma en nuestra cabeza.

Actualmente muchos artistas utilizan el medio de esta manera, incluso hay una proliferación de esta forma de exhibir piezas de arte; se puede percibir que las situaciones documentadas, desde las intervenciones a objetos o calles como una visión particular de la vida del artista, comulgan dentro una vasta acumulación de reflexiones

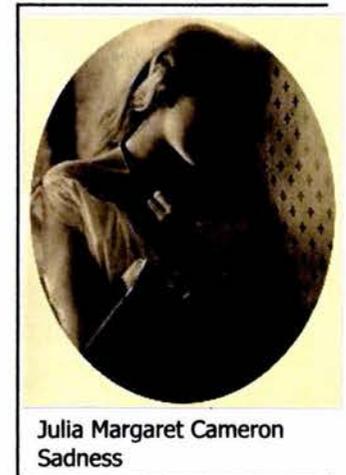


Gabriel Orozco

visuales que existen en nuestra sociedad. De manera que incluso se pueden confundir muchas de las investigaciones plásticas con otro tanto de las investigaciones publicitarias que utilizan a las producciones artísticas como elementos de comercialización. La documentación trae consigo un comportamiento frente al arte distinto incluso al que da la producción documental de la cual habíamos hablado anteriormente (World Press Photo y Nan Goldin); lo cual sucede porque mientras en el arte actual se documentan muchas situaciones donde las consecuencias son nulas, es decir, se registran una serie de acontecimientos que socialmente no tienen trascendencia, la producción documental citada en el inciso anterior, se preocupa porque sus obras tengan el carácter de lo importante, cuando menos de las causas y los efectos. Sin embargo, algunos de estos documentos tienen la característica de remitirnos a una situación que el documento no informa, que sólo referencia, de la misma manera que el cuento de Borges o la obra de Orozco.

Aun así, existe la forma de documento como arte respondiendo a una inquietud no tan contemporánea como el medio, la anulación de lo tradicional que como resultado del progreso y la modernidad ha heredado el arte actual. De esta manera la documentación de situaciones y de creaciones al aire libre sustituye al objeto dentro de las exhibiciones. Su irrepetibilidad tiene sentido a través del medio de reproducción; es como si por una parte promulgaran la unicidad de una ejecución y por otro dieran la posibilidad de distribuir las masivamente.

Una fotografía, lo mismo que un video o una producción cinematográfica se contradicen en la posible adquisición del original, ya que su sentido es existir a sabiendas de su distribución. La apreciación de muchas de las obras fotográficas en el arte actual se ha separado de la manera en que el espectador se acerca a los documentales periodísticos o a los documentales de la vida privada, pues el acercamiento no nace ni de la vinculación ni del morbo, sino que surge a partir de una prolongación que las esferas institucionales han dado a su sentido conceptual o aun a su carácter reproducible.



Julia Margaret Cameron
Sadness

A sabiendas de lo terrible que puede ser cualquier simplificación para una investigación teórica, se podría decir que en el arte contemporáneo han coexistido cuando menos tres formas en las cuales los discursos artísticos se han impreso sobre soporte fotográfico. La primera y más vieja de las cuatro es la que a partir de imágenes fotográficas se pretende mostrar un sentido inherente al artista; hacer sentir por medio de las imágenes estados de ánimo como los que se relacionan con el color o las atmósferas. La siguiente forma es el documental que se vale del medio fotográfico para registrar las situaciones a expensas del cambio que en la situación que puede ser causado por la intercesión de la cámara. En este tipo de uso de la fotografía existen a su vez dos subdivisiones, la primera es la del tipo periodístico documental, y la segunda es el documental artístico de la vida privada por medio del protagonista. En las dos el documento sirve como vínculo entre las problemáticas sociales y

las soluciones artísticas. Por último está el registro fotográfico de hechos artísticos ya sean intervenciones, performances, Land Art, etc., en todas ellas la fotografía sirve como rúbrica de lo acontecido y en algunos de ellos la importancia plástica del documento es otra característica de la pieza, donde las fotografías son tomadas no sólo mostrando la situación sino valorizando a la imagen misma.

Es evidente que en la serie de categorías que acabamos de fabricar existen un sinnúmero de variaciones, de exclusiones y de ambigüedades, pero incluso siendo así funcionan para hacer patente que el medio fotográfico coexiste con la producción artística contemporánea de una manera que dista mucho de ser la asesina del arte, como promulgaban los primeros comentaristas del medio, y que se corresponde con la teoría de Benjamin que inscribe a la fotografía como productora de cambios en las maneras en que percibimos el arte y reconfigurando constantemente sus nociones.

Land art

Los medios de registro han dado nuevas posibilidades al arte; en la actualidad la fotografía es uno de los medios más utilizados por artistas de varias generaciones para construir sus producciones y las diversas maneras en que el medio ha funcionado le dan al documento fotográfico una perspectiva mayor, que se funde con la evolución del arte y que sigue existiendo también fuera de sus fronteras.

Capítulo tercero

El escollo en la mirada: la obra de Jeff Wall

"...Astucia del vocabulario: se dice <<revelar una foto>>; pero lo que la acción química revela es lo irrevelable, una esencia (de herida), lo que no puede transformarse, sino tan sólo repetirse a modo de insistencia (de mirada insistente). Esto asemeja la Fotografía (ciertas fotografías) al Haikú. Pues la notación de un Haikú es también indesarrollable: todo viene dado, sin provocar deseos o incluso la posibilidad de expansión retórica. En ambos casos se podría, se debería hablar de inmovilidad viviente: ligada a un detalle (a un detonador), una explosión deja una pequeña estrella en el cristal del texto o de la foto : ni el Haikú ni la foto hacen <<soñar>>."

Roland Barthes, La cámara lúcida.

Amanecer.
La tormenta en la nieve
se ha sepultado.

Shiró

El círculo será nuestra rueda, nuestra ruta será la espiral.

Edgar Morin, El Método, La naturaleza de la naturaleza.

En algunos de los textos que hablan sobre la fotografía su logro máximo está en hacer que el resultado final sea la elaboración de un discurso en donde la imagen que les dio pie quede supeditada a su propia opinión acerca de lo que el medio debería ser. Encuentran pues en el discurso fotográfico una serie de reminiscencias a otras disciplinas que aparentemente se encuentran inherentes en el medio que les ocupa. En sus comentarios resulta

evidente que lo que estudian no es solamente a la imagen fotográfica que tienen ante sus ojos sino todo el conocimiento que pueden relacionar con ello. Todo esto no significa ni que tales textos sean utilitarios, ni que sean estrictamente parciales, sino que en el poco tiempo que la fotografía tiene de existir pocos han sido los estudiosos que han logrado dar con alguna de las esencias del medio.

Uno de ellos fue Roland Barthes, quien como expusimos en los capítulos anteriores, hace una lectura del fenómeno fotográfico que parte, excepcionalmente, de una íntima complacencia por encontrarse en lo que ve. Su pública referencia a las imágenes fotográficas que le causan interés está ligado con lo que Barthes es como hombre fuera del ámbito puramente teórico; su madre y la relación que tuvo con ella son las directrices de su mirada que resulta por demás honesta de lo que para un hombre significa la fotografía. De esta manera, encontrarse estudiando ciertas imágenes es un medio para reconocer el punctum, la información que tras un análisis detallado de la imagen que se resume como verlas, resulte muy estimulante en el sentido de que aquellas imágenes significan elementos que sugieren una relación con su propio valor como imágenes vivas. Así, lo que el espectador observa, resulta también un vehículo para observarse a sí mismo a través de una conversación que lo lleva a entender otra parte de lo real como reconciliándose en las diferencias.

Esta manera de estudiar no fue exclusiva de Barthes, otros pensadores llegaron a estructuras de pensamiento similares que los llevaron a entender la práctica del ensayo como una producción humana con alcances mayores a verificar teorías o encontrar soluciones simples a problemas complejos. Edgar Morin comprendió que era a través del individuo como el conocimiento era asimilado, que existía un autor detrás de todos los descubrimientos que se habían hecho y lo más importante, que esos conocimientos no estaban separados como se había supuesto desde el paradigma ilustrado, sino que formaban parte de un todo más complejo que cualquiera de sus segmentaciones, incluyendo al autor. De tal forma que la descripción, lo descrito y quien lo

describía formaran una unidad que podía funcionar como entrada a un ámbito de conocimiento que funcionara en lo adjunto, enciclopédicamente, es decir, haciendo del conocimiento algo cíclico:

El método se opone aquí a la concepción llamada <<metodológica>> en la que es reducido a recetas técnicas. Como el método cartesiano, que debe inspirarse en un principio fundamental o paradigma, no se trata ya de obedecer a un principio de orden (excluyendo el desorden), de claridad (excluyendo lo oscuro), de distinción (excluyendo las adherencias, participaciones y comunicaciones), de disyunción (excluyendo al sujeto, la antinomia, la complejidad), es decir, un principio que una la ciencia a la simplificación lógica. Se trata, por el contrario, a partir de un principio de complejidad, de unir lo que estaba disjunto...²⁶

Otro autor, que en distinta disciplina, trabajó dentro de una estructura similar a la de Morin y Barthes, fue Hans-Georg Gadamer. La hermenéutica es otro método de análisis que entiende que de lo estudiado y del estudiante se desprende otra forma de conocimiento. En principio está la manera en que Gadamer describe la labor del lector de una pieza de arte, desenterrándola como sugiere Morin, de la parcialidad y adicionándola a un saber más complejo donde también se inscribe el lector. No es enigmático suponer que tal enunciación adquiere valor al momento en que una obra se enfrenta a un discurso que la analiza con el antecedente del lector que está haciendo de ella una fuente de conocimiento, o un interlocutor que le permite decir su discurso. Este tipo de acercamiento a una obra de arte no excluye todo el saber histórico que trae consigo, sea este social o incluso ontológico.

Morin, Gadamer y Barthes, son en el mejor de los casos el hilo conductor que utilizo para entender la última parte de esta investigación, es decir las obras de arte que a mi parecer merecen atención desde la perspectiva

²⁶ El método. La naturaleza de la naturaleza. Morin, Edgar. Pag. 36, 38

del documento como obra de arte. Los planteamientos de estos autores me parece permiten una mayor libertad al momento de hacerse a la tarea de leer una obra de arte, y mayor responsabilidad sobre lo que se dice, pues en tal lectura se describe también lo que el lector es.

De tal forma que estos autores deslindan la lectura de un texto (entendido como una creación humana), de la reglamentación que históricamente se le había impuesto a la interpretación de una obra; de forma similar Jeff Wall propone una nueva manera de crear un documento fotográfico que también lo deslinda de la tradición fotográfica y propone otra manera de leerlo.



Jeff Wall, Cuarto destruido. 1976.

3.1 El cuarto destruido por Jeff Wall

Esta es aparentemente la habitación de una mujer que un paseante vio algún día. Aparentemente es esta una escena de violencia doméstica representada por un flâneur posmoderno. Es una habitación donde alguien fue lastimado y es ella la representación de tal violencia.

En esta fotografía necesariamente existe una composición estudiada de todos los elementos que la conforman. Su organización resulta como la entropía de un animal atropellado. Un mecanismo casi vivo nos enseña todas

sus partes (sus órganos) para deleite de nuestra contemplación. Después de todo es esta fotografía el documento de algo incierto, ¿es que sucedió una violación o es solamente la preparación para que ese acto suceda?

A todo esto hay un elemento que ya es parte de la obra que debe concluir con lo sucedido: el paseante, el flâneur. De alguna manera se trata de hacer lo que prescribía Baudelaire al pensar en el artista moderno, <<hacer visible la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente, el carácter de lo que se nos ha permitido llamar la modernidad²⁷>>.

La cama en medio de la composición está rajada, herida, sugiere la vagina lastimada de una mujer, su intimidad, nos muestra los resultados de un ultraje. No hay una fuerza externa que nos lleve a comprenderlo, lo que dice es herida y lo que sentimos puede llevarnos a la parte más inanimada de lo sucedido.

En la parte baja hay montones de vestidos y de telas, que posiblemente vengan de la cajonera abierta o del closet que no se alcanza a ver. Si seguimos creyendo en la representación de una herida, éstos cumplirían las veces de la sangre y los fluidos expulsados. La diagonal descendente que marcan en la composición parte a la fotografía en dos partes elementales; en la parte superior el elemento principal es la figura de una bailarina, en la parte inferior el lugar principal lo ocupan un par de zapatos. Según podemos observar en los objetos en el piso, posiblemente su dueña se dedicara a la prostitución, hecho que se infiere entre otras cosas por la influencia de Baudelaire y principalmente de **El pintor de la vida moderna** donde se describe a la prostituta como uno de los personajes que definen la modernidad puesto que es <<la pura mercancía... vendedor y producto en

²⁷ Baudelaire, Charles. El pintor de la vida moderna. Los carruajes

uno>>²⁸, condición que para Crow comparte con la mujer burguesa corriente, que subordina su ser al régimen de las cosas y su intercambio²⁹.

El autor de esta fotografía, quien miró por primera vez la escena, tuvo que haberse abandonado a su visión, a la manera en que surge un abandono al ver un Veermer. Él, suerte de documentalista y de flâneur, tuvo la perspicacia de acudir a su recuerdo de la imagen para su futura reconstrucción. Con lujo de detalle abordó a la escena como una representación de lo sucedido. Incidió por tanto en el ámbito privado de una habitación e hizo públicas sus intimidades, es decir su cuerpo.

Este personaje, el autor, no fue por tanto un simple caminante callejero, no fue quien se tapo los ojos ante el pudor por lo ajeno exhibido, ni tampoco quien corre a denunciar que se cometió un crimen sin darse la oportunidad de corroborarlo. Estudió perfectamente cómo era lo acontecido. Al parecer intuyó, como sucede siempre en una visión iluminante o en una novela de espionaje, que aquella escena enlazaba con otro saber más importante que lo que allí sucedía. Era una imagen puente. Así, el hecho de abandonarse en la descripción del acto supusiera un estudio detallado de lo que el aquel suceso significaba.

Para un paseante común, para quien después de su reconstrucción, sufre del encuentro de la obra en una calle de Vancouver, en la ventana principal de una galería, es posible que tales notaciones le sean sobreestimadas, pero si se logra detener, como el flâneur, por unos minutos a contemplar la escena, posiblemente se dará cuenta de que algo se ha roto ante sus ojos.

De una manera muy similar a la que los anunciantes utilizan para informar a sus consumidores de sus nuevos productos, poniendo ante su tránsito imágenes que los interceptan, así se montó esta escena de violencia doméstica en un lugar donde se exhibían por lo general obras de decoración. Esta vez, al paso del viandante se

²⁸ Op. Cit.

²⁹ Crow, Thomas. Iluminaciones profanas: la historia social de Jeff Wall. En El arte moderno en la cultura de lo cotidiano, Akal 1996.

le adhiere un escollo resultado de una larga descripción y significación de todos sus elementos. La línea que distancia a esta obra de la instantaneidad de una fotografía casual toma tanta importancia al ser ella misma quien funciona como el detonante de una serie de profundas dudas.

De principio no es posible hacer hincapié sobre la factura de la imagen, el poder de la ilusión tiene sentido y el paseante que se detuvo puede tener la idea de que lo sucedido se extralimita, pues no es posible definir a ciencia cierta lo que mira.

Un poco arriba, a la izquierda, sus ojos verifican que algo sigue en pie a pesar de todo el caos. Una figura de porcelana de una bailarina resalta de toda la composición por su luminosidad y su precaria rigidez. Parece que la figurilla está iluminada exclusivamente por una luz directa que proyecta su sombra sobre el muro rojo y que es reflejada por un espejo que está a sus espaldas. Tal contraste no pudo ser más que deliberado. Esta figura de la mujer danzante estimula que la simbolicemos y le demos una importancia mayor a los demás elementos. Recordamos: es el cuarto de mujer que fue destruido, ¿cómo pudo esa figura sobrevivir al ataque? Cómo salió ilesa de su propia muerte, de todo el interior que la contenía expuesto.

Atrás el lienzo rojo de las paredes sirve como pantalla en la cual el escenario se define; hay algo en ellas que hace que el espectador detenga la mirada, justo al final de su contemplación, hay una rasgadura en el tapiz de la pared que deja ver de qué están hechas. No son como las paredes comunes de una casa, de yeso o de ladrillo, son de madera como las paredes artificiales de un escenario. Y es esta la verdadera parte crucial de la observación, del desvelamiento que supuso la contemplación de la obra. Es así como se llega a una de las verdades de lo que vemos: que nunca existió, que lo que vemos es un truco, que quien lo hizo nos trampeó con una inusual vista de una habitación violentada, que estuvimos viendo la creación de alguien posiblemente con el fin de decirnos algo, pero ¿qué es aquello que los ojos a simple vista no alcanzan a comprender?

* * *

La obra del artista canadiense Jeff Wall resulta interesante desde muchas lecturas y desde diversos puntos de vista. Una de ellas es que este artista se educó en la práctica de las artes visuales en Vancouver y en el estudio de la Historia del arte, en Europa. Estas cualidades profesionales hacen que su obra se diversifique hacia complejas esferas del conocimiento, a las cuales harían falta gran cantidad de estudios para responder a las preguntas básicas que estimula. En esta lectura intentaremos responder a algunas de ellas que desde la perspectiva del documento como forma de arte, se relacionan con la obra. Están aquellas que se remiten al medio fotográfico y a la utilización particular que Wall da de ella, y las que se refieren a el cómo de la estructura visual de las mismas. A su vez las que tienen que ver con la historia del arte, entendiéndola como una sucesión de ideas y de formas y por último las relaciones que se crean entre la forma y el significado que ésta tiene en relación con la estructura general de la pieza.

El Cuarto destruido (The destroyed room, 1976), fue la primer pieza que Jeff Wall exhibió después de un periodo de siete años separado de su quehacer como artista plástico; años estos que dedicó al estudio de la historia del arte, principalmente de autores como Velázquez, Tiziano y Delacroix (es interesante que su tesis profesional haya sido una disertación sobre La muerte de Sardanápalus de Eugéne Delacroix). Resulta importante hacer la anotación de su inclinación a la historia porque en su obra en general se nota una influencia que termina por enriquecer aun más sus imágenes y que determina la forma en que su obra es producida y de la cual el Cuarto destruido es el punto de partida. Esta manera de crear está delimitada, según algunos comentaristas de la obra

de Wall, "por la disyunción entre la imagen más agresivamente común y la más elevada abstracción alegórica"³⁰, lo cual se asemeja mucho a lo que vemos en el Cuarto destruido.

De esta forma se puede percibir que en las obras de Jeff Wall existe una fuerte asociación entre la forma en que las piezas son elaboradas y el discurso que estimulan. En cuanto a su factura se puede advertir que éstas fluctúan entre íconos contemporáneos como la publicidad y disciplinas más elaboradas como el cine y la pintura barroca, romántica y moderna. La propaganda en cuanto a la manera en que sus grandes transparencias son retroiluminadas y en el caso especial del Cuarto destruido su exhibición en un lugar público, y la pintura por el carácter de ventana que tienen sus imágenes. El medio fotográfico estimula que se puedan asociar tan distintas disciplinas, contradiciendo así la forma en que la fotografía en un ámbito tradicional había sido exhibida.

El encuentro, característico de la fotografía, la incidencia en lo íntimo, es una de las características propias del medio que Wall utiliza como detonantes en su obra, en el papel de creador y en el de espectador. Esta característica es revisada por Jeff Wall dándole una nueva perspectiva al momento decisivo del cual hablaba Cartier-Bresson, y reflexiona sobre lo que este momento significa en la percepción de una fotografía. En la obra Cuarto destruido, vemos una escena que se dice el autor vio en un paseo por su ciudad natal³¹; ante esa inminencia del suceso la primer pregunta que se hace es : ¿por qué no fue fotografiada al instante? Aludiendo a la instantaneidad citada anteriormente; ¿por qué la reconstrucción fue más importante para Wall que el mera documentación de lo sucedido?

No existe una única respuesta a estas preguntas, sin embargo, se podría comenzar por pensar en que la instantaneidad tan explotada por los documentalistas era importante para Wall en el sentido de que es a partir de ella como se toma un suceso por sentado. Es decir, su propósito a todas luces no era el documental sino la

³⁰ Crow, Thomas. Op. Cit.

³¹ Brougher, Kerry. The photographer of modern life.

ilusión de un documental, su discurso se antoja metafórico en contraste con lo contundente e inequívoco del documento fotográfico puro; la interpretación en contraposición con la inminencia. En este sentido resulta interesante acudir a las reflexiones que hizo Baudelaire acerca del pintor de la vida moderna; en uno de sus apartados dice: <<hay una condición que atañe mucho a la fuerza vital de la traducción legendaria de la vida exterior. Me refiero al método de dibujar de memoria ...de hecho todos los verdaderos y buenos dibujantes dibujan según la imagen escrita en su cerebro, y no del natural>>³².

En la fotografía de Wall que nos atañe vemos en primer término una habitación que fue violentada, elegantemente violada. Al recorrerla nos enteramos de que fue la habitación de una mujer por los objetos tirados en el piso, y se sugiere que fue de una prostituta en relación con los textos de Benjamin sobre Baudelaire acerca de la modernidad y su herencia de la mitología del flâneur citados por Crow. Es decir que por esto se infiere que Wall conocía estos textos y que su obra es de alguna manera una lectura de ellos.

Reconstruir lo sucedido, en el caso de esta obra un cuarto destruido, supone que al hacerlo se verifica que lo utilizado tiene coherencia con el discurso de la obra. Al volver a construirla surge una reflexión sobre lo representado y por lo tanto una significación de ello. De una manera muy similar a la que el director de una película utiliza para significar los escenarios donde filma en relación con el sentido de la película. Así en el caso de Wall él tiene la posibilidad de significar los elementos de la imagen en plena libertad, lo cual resultaba imposible en la instantánea.

Finalmente acudimos a una representación que se asemeja a un avistamiento. García Lorca en **La Casa de Bernarda de Alba**, resuelve el montaje de su obra aludiendo a la fotografía, mencionando al inicio de la obra

³² Baudelaire, Charles. Op. Cit.

que las escenas deben verse como un documental fotográfico³³, así Jeff Wall parece indicarnos que el Cuarto destruido debe verse como si fuera una instantánea.

Si nos pudiéramos poner en la situación hipotética de un espectador casual de el Cuarto destruido en la Galería Nova de Vancouver, descubriríamos estas cualidades de la pieza sin necesidad de leer acerca del autor, pues no hace falta ser un conocedor del anecdotario de la vida del artista para darse cuenta de que el hecho de que sea una transparencia que cubre todo el espacio de la ventana principal por su cara exterior, es decir, haciendo que los objetos en la imagen tengan un tamaño real, como si fueran reales, supone que el enfrentamiento a la escena es a partir de la realidad que representa, no a la ilusión que es. En el caso citado de García Lorca, se puede inferir que su comentario hacia el documental fotográfico responde a un uso de la ilusión en apoyo de la declaración del drama sucedido como verdadero y a su vez utilizar tal ilusión para crear una alegoría sobre lo acontecido. Así Jeff Wall al mostrarnos una documentación de una habitación destruida nos muestra una realidad que hace posible rectificar hacia lo que tal documento significa.

El hecho de ser una fotografía remite directamente a la instantaneidad, es decir, hacia lo sucedido en un momento específico; a su vez, al darnos cuenta de que es una reconstrucción rectificamos que en esa imagen existe una interpretación del acontecimiento, de tal forma que el artista tuvo la posibilidad de reflexionar sobre los elementos y su unidad con gran certeza de que lo dicho en la imagen no estaría, como lo está en una instantánea, relegado al encuentro casual o a la toma que sorprende por su pertinencia; casi como volver a encontrar lo hallado. Siendo esta una nueva manera de ver el documento fotográfico que lo acerca a disciplinas como la pintura porque deja de ser simplemente presentación para convertirse en la representación de un acontecimiento.

³³ "El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de verse como un documental fotográfico" García Lorca, Federico, *La casa de Bernarda de Alba*, Ed. Porrúa. México.

Esta paradoja, si la fotografía es fruto del encuentro y este es por lo general azaroso, con respecto a cómo esa aleatoriedad puede convertirse en una imagen consciente, puede estimular una serie de nuevos cuestionamientos al medio fotográfico y a las perspectivas que se suponía no estaba en posición de superar.

En primera instancia sucede que la conciencia de las imágenes de Wall cuestiona que la instantaneidad de la fotografía tradicional pueda ser consciente de lo que muestra, aun cuando no haya sido ésta la intención de los fotógrafos.

Hacer hincapié sobre esta característica de las obras de Wall con respecto a la fotografía tradicional no es gratuita en el sentido de que es esa una de las cualidades que al medio le fueron negadas desde su surgimiento, como los comentarios acerca de la no intercesión de la mano del artista en la creación de la imagen³⁴. Cuando la imagen fotográfica tiene la posibilidad de ser analítica, consciente, cuando es representación permite que el diálogo con la obra sea de igual modo consciente y que su decir sea más complejo que la inminencia de lo visto. Incluso muestra que la imagen fotográfica cuando es consciente resignifica lo visto para entender al suceso como su significación y no únicamente como su presentación.

Para la fotografía documental el mayor premio es el hallazgo, que requiere de gran concentración sobre el motivo y una gran preparación técnica por parte del fotógrafo. Esta forma de hacer fotografía, valiosa y pertinente en muchos casos, requiere que toda la atención del autor esté puesta en el cómo de la imagen descuidando siempre el por qué de lo fotografiado. Si se está alerta sobre lo que se mira, no se puede tener mucha atención sobre lo que dicho registrar supone. De manera contraria, cuando estamos frente a una fotografía, ya sea en una exposición o en un libro, no podemos sino poner atención hacia lo documentado, la labor consciente la hace el lector, la inconciencia de la toma nos da la posibilidad de reflexionar en ella. En la obra de Wall ambas actividades están dispuestas en una sola; por una parte se coloca en la posición del lector cuando

³⁴ Recordemos a Bazin cuando dice que en la fotografía acudimos a la única de las artes en donde la mano del hombre no está presente.

vuelve a ver la imagen y es consciente de lo que dice, por la otra crea la fotografía en donde está depositada su reflexión sobre la imagen. Así, la capacidad de instantaneidad de la fotografía junto con la interpretación del autor amplía el espectro de lo que una imagen fotográfica por sí misma era capaz de lograr.

En esta primera aproximación al cómo de la constitución de el Cuarto destruido hemos recapitulado sobre algunas de las características que en capítulos anteriores señalamos con respecto al documento fotográfico, tales como su capacidad de ser huella y de la inminencia del referéndum en todo decir fotográfico. Por otra parte es ésta una enunciación que tiene sentido en esta pieza en particular cuando se la ve como una unidad que está presente en cada una de sus partes, siendo que todas sus características, verla como una unidad, responde a la importancia que le damos dentro de la historia del arte contemporáneo. Jeff Wall ha sido uno de los primeros fotógrafos en donde se podría decir que el medio fotográfico ha alcanzado cierta madurez; en otros muchos autores, lo cuales lograron imágenes de gran trascendencia en la historia de la fotografía, tal vez se les podría argumentar el uso del medio como una herramienta que les funcionó para documentar lo que veían; siendo ésta una utilización de la fotografía que permitió que muchas cuestiones de la vida cotidiana fueran de nuevo nombradas, pero que nunca dieron la posibilidad de interpretar el resultado de sus documentaciones dado que por ser momentos seleccionados de lo real, eran imágenes que se cerraban en sí mismas y no eran ni interpretables ni argumentables como obras de arte. Cuando se habla de cierta madurez del medio fotográfico se alude a nuevas posibilidades creadas a partir de la asimilación de la instantaneidad, es decir, cuando el medio es utilizado como precisamente un medio para sugerir ideas o construcciones que la imagen estimula. La imagen como detonante de la conciencia en el espectador, asumiendo la conciencia del autor. Esta nueva perspectiva del documento fotográfico es una de las razones por las cuales la obra de Jeff Wall es de tanta importancia en el arte contemporáneo, junto con la de autores como Cindy Sherman y Nan Goldin, estas dos últimas artistas que

dan con el medio como una posibilidad de extensión entre sus propias historias y una alegoría hacia la época. Mientras en muchos de los ensayos fotográficos vemos que el encuentro es en su conjunto como los autores nos hablan de problemas de fondo, del cual las imágenes fotográficas son una especie de ilustración, en las obras de Wall, Sherman y Goldin las imágenes fotográficas funcionan como representaciones que aluden al conflicto mostrado en las mismas y al medio que las hace posibles. Ya no ilustraciones de un conflicto sino el conflicto en sí a partir de la imagen. El autor en estas obras es tan importante como lo fotografiado; las imágenes en este sentido permiten ocuparse tanto del suceso como del individuo que tomo la fotografía, convirtiéndose en interpretaciones de lo real a partir de un individuo.

En el Cuarto destruido el hecho de verlo como algo encontrado se relaciona con comprenderlo como la metáfora de un cuerpo violentado. La fotografía nos habla de un conflicto determinado que no está determinado en ninguna de sus lecturas. No sabemos precisamente qué es lo documentado, una violación, un robo, un terremoto, un asesinato. Esta ambivalencia del tema, diferencia radical entre la fotografía documental y el documento como forma de arte, hace que se cree una lectura retórica de la imagen. No sabemos qué fue lo que paso, pero podemos estructurar una lectura desde entender este cuarto destruido como un cuerpo violentado.

La no aleatoriedad a la que alude la estructura de los elementos en la fotografía responde a una lectura retórica del suceso: la cama rajada en diagonal, las piezas de ropa tiradas en el piso, los zapatos que aparecen en el tercio inferior izquierdo de la imagen y por supuesto la figura de la bailarina sobre la cómoda del fondo, todo eso nos hace pensar que la ubicación de los elementos y la violencia que referencian son partes de la representación. De forma tal que la metáfora del cuarto destruido se puede interpretar como el espacio íntimo descubierto y violentado, el cuerpo roto.

El encuentro de un paseante está representado por la instantaneidad de la fotografía; este encuentro y su reconstrucción suponen lo mismo que el dibujo de memoria que el verdadero dibujante de Baudelaire construía fuera del momento que observó.

De forma similar como actúa quien quiere descubrir algo en lo que mira, escrutando la escena, podemos advertir que una de las paredes del fondo fue rasgada, hecho que está fuera de lugar en el contexto de la escena, pero que demuestra un hecho fundamental en el desvelamiento de la misma: nos da información acerca del set donde fue construida la escena, es decir, hace pública la característica de reconstrucción que tiene la obra. Por esta razón para Thomas Crow existe una relación directa entre la obra de Jeff Wall y la algunos de los pintores franceses de la modernidad, pues es a partir de la violencia de una escena común como llegaron a una abstracción alegórica sobre el por qué de la misma.

La figurilla del fondo y su carácter simbólico son cruciales para ver la pieza como una alegoría, dado que la rigidez de la posición de la bailarina en la composición podría representar la parte del cuerpo que no pudo ser violentada o la única parte del cuarto que no fue tocada. En el último de los casos podría ser una pieza que el agresor, en una especie de sutileza abrumadora, colocó deliberadamente para terminar su acto.

En esta pieza su ubicación como obra pública y el tema que aborda, la relaciona con ciertas producciones cinematográficas, donde el encuentro fotográfico es utilizado como el medio para llegar a un fin determinado. La relación de la obra de Wall con la modernidad y los textos de Baudelaire se antoja muy directa, hasta en cierto punto literal, aun cuando esta relación determina el medio que utiliza, la fotografía, con respecto a otros textos de Baudelaire donde éste se refiere a la fotografía como una disciplina con un pobre nivel de representación. Hecho que el cine vino a contradecir por el uso que dio de la fotografía y el desarrollo de la disciplina que hizo posible. En este sentido es importante recapitular hacia el nivel de representación del medio fotográfico en relación con el pensamiento de la época. El cine y la propaganda, como se había indicado más arriba, son

influencias que la obra de Wall recibe; siendo estas dos disciplinas características de la modernidad y de colocar al objeto reproducible, es decir, público, en la esfera del objeto artístico. En cuanto al cine, autores como Antonioni o Godard son insoslayables para entender su influencia en el tratamiento de la obra de Wall. Antonioni fue uno de los cineastas que se sirvieron del documento fotográfica como medio para hablar sobre lo real y su ambivalencia. Blow up es quizá el filme de este autor que mejor define esta idea. Su protagonista por medio de una fotografía ampliada múltiples veces llega a enterarse de un suceso escondido en la misma imagen; nada de esoterismo, siempre había estado ahí pero era necesario un acto de reflexión, ampliar la imagen, para darse cuenta de su existencia. Por medio de una documentación de una escena común como se constituye una lectura alegórica del suceso, dándole prioridad al entendimiento por encima de la pura realidad. Por otra parte, el mecanismo narrativo que supone casi cualquier producción cinematográfica, es sustancial para pensarla como una construcción hecha a partir de muchas visiones de lo real que termina superponiendo una ficción a la acumulación de imágenes fotográficas. De forma similar en el Cuarto destruido Jeff Wall propone a través de la reconstrucción de una sola escena, la referencia narrativa a una ficción que parte de la realidad para construir una metáfora. Todo el discurso sobre la referencia, la instantaneidad, la ventana y el encuentro, está repensado en la obra de Wall a partir de la confrontación de contrarios como lo instantáneo y lo reconstruido, la referencia a lo real y la ilusión, el encuentro y la disposición de un mecanismo para posibilitar encontrarse con la escena, la ventana de lo real y la apariencia de lo construido.

Resulta interesante confrontar el Cuarto destruido con la Habitación en amarillo de Nan Goldin. Al poner las imágenes juntas nos damos cuenta de que existe una relación temática entre ellas y una diferencia radical entre la manera en que fueron hechas. Comenzando por los valores formales de cada una de las fotografías vemos que las calidades se diferencian en relación con los discursos que representan: en el caso de Goldin la soledad y el abandono en su propio cuarto de hotel; en la imagen de Wall la soledad de la habitación de una mujer que fue

violentado. En ambas imágenes la habitación representada es de mujeres, lo cual inferimos por los objetos ya que los personajes están suprimidos de las escenas.

En cuanto a la forma en que las imágenes fueron hechas, observamos que en el Cuarto destruido la iluminación está filtrada, es blanca lo cual demuestra que fue hecha con iluminación de estudio, es una luz direccionada que ilumina individualmente cada zona de la composición; mientras que la fotografía de Goldin está iluminada por los focos normales de una casa que dan una luz amarilla, y un flash frontal que aplanar y jerarquiza los elementos del primer plano como el teléfono, los zapatos tirados y los papeles sobre la cama. Con este uso de la estética de lo instantáneo, Goldin nos habla de la documentación directa de la escena, mientras que Wall alude a la instantaneidad por medio de una composición. Aparentemente en la Habitación en amarillo no existe manipulación alguna de los elementos al momento de la toma, salvo el flash, y eso se relaciona directamente con el documental de su vida del que esta fotografía es sólo una parte. Si ponemos atención en cómo está compuesta la imagen podemos advertir que posiblemente los zapatos del primer plano fueron acomodados deliberadamente para darle a la escena su carácter de abandono. En esta pieza y en el conjunto de la obra, vemos que la relación con el cine es quizá más directa que la que existe en la obra de Wall, en el sentido de que las imágenes están relacionadas entre sí formando un todo coherente. El hecho de la recopilación de la mayor parte de su obra en *I'll be your mirror*, es una certificación de que a partir de la acumulación de fotografías se crea un vínculo con el cuerpo que producen. Esta edición de las imágenes es la valoración que da pie a la estructura fundamental de su trabajo. Las fotografías vistas como unidades carecen de esta cualidad pero pueden ser vistas como imágenes compuestas con respecto a lo que por sí solas dicen, aparte también de lo instantáneo. Al poner estas imágenes juntas es más fácil hacer hincapié sobre ciertas características que ambas comparten y sobre otras tantas que al ser antagónicas posibilitan que las entendamos como distintas formas de hablar de un mismo principio: la reflexión sobre lo hallado.



Nan Goldin, Habitación en amarillo. 1982

En estas dos fotografías existe una referencia a la forma de vida de una mujer; en ambas está excluida la referencia directa a quien vivía en esos lugares, sin embargo, es posible inferirlo por el contexto en que están documentadas. Otra particularidad que comparten es que ambos sitios parecen estar excluidos de una

construcción que las contenga. No se puede decir si son habitaciones que formen parte de un departamento o incluso de un edificio. Parecen independientes de su situación, razón que refuerza su carácter solitario y de abandono. La mujer en este contexto está desprotegida de la tradicional circunstancia en la que se le inscribe en nuestra sociedad, siendo que no existen entre los objetos claves que nos muestren que aquellas habitaciones hayan sido compartidas.

En este sentido es interesante reflexionar sobre los zapatos en primer plano que en ambas fotografías aparecen, pues este elemento, ya sea totalmente consciente en la obra de Wall o inconsciente en la de Goldin, se encuentra dispuesto en un lugar de la composición que es difícil pasar por alto. Los zapatos tirados en el piso dan la sensación de haber sido abandonados. Aparentan que su dueña estuvo presente al momento de la toma, que los dejó en cuanto llegó para descansar sus pies; es decir, parece que en ambas escenas la mujer dueña de los zapatos salió de cuadro sólo por un momento. Esta displicencia al momento de la toma hace pensar en una circunstancia banal que se antoja crucial en la vida de una mujer sola, el momento en que se descalza. Es un momento absortivo similar a ver a alguien en una actividad íntima sin saber que estamos mirándola, momentos que informan sobre el contexto existencial que representan. No hace referencia sobre una narrativa que suplante el papel del espectador y que anule su experiencia, sino que es a través de esa figura como quien mira las escenas se contiene en ellas. Los zapatos son un objeto alegórico que supone si no una complicidad con el espectador, cuando menos un íntimo entendimiento.

Es interesante que Jeff Wall haya encontrado tal simpleza en la significación de la escena, hecho que nuevamente se relaciona con los textos de Baudelaire sobre el pintor de la vida moderna y la mitología tanto del flâneur, en el sentido de ser él quien atisba lo real, y en la forma de vida de un dandy, preocupado por la sencillez de sus maneras y en la elegancia y puntualidad de sus comentarios siempre desapegados de mundanas pasiones. Mientras en la imagen de Wall parece que fue hecha a partir del análisis de sus elementos, en la de

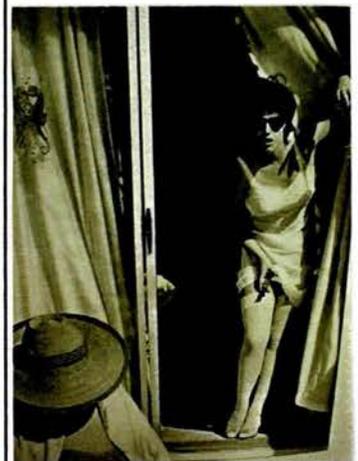
Goldin la relación es íntima, a partir de sus vivencias. Es esa la diferencia entre la instantánea y la imagen compuesta.

En el caso de Goldin podemos suponer que tal conocimiento viene de la experiencia. Es ella misma quien se fotografía. Resulta interesante que muchas de las mujeres artistas se preocupen casi exclusivamente por ellas mismas al momento de crear una pieza. Son ellas su motivo y su material principal. Una suerte de reconocimiento en su propia efigie representan sus autorretratos y la atención que ponen sobre esos momentos en donde su existencia queda expuesta y desprotegida. El abatimiento del pudor que hizo durante muchos años que su existencia estuviera recluida a las esferas familiares es quizá una de las razones por las cuales ellas se necesitan ver en sus obras, como unos personajes que refieren incluso a todas las mujeres que no tienen la posibilidad de autorrepresentarse. La situación exclusiva de finales del siglo XX donde la mujer se escindió del yugo familiar, ha hecho que sus representaciones se relacionen con su propia naturaleza. Casi nunca hay en las investigaciones plásticas de las mujeres intereses por otras problemáticas que no sean las que las justifican como seres independientes y propiamente singulares. La obra de Goldin es entre otras cosas la representación de la mujer contemporánea consecuente con su historia y su condición en la sociedad actual. No es nunca una apología ni tampoco una crónica. Se sirve del documento para crear una alegoría sobre sí misma. No es la mujer como generalidad de lo que habla, ni de las circunstancias del paso de una generación a otra, sino de una mujer con problemas específicos y formas de resolverlos profundamente personales. Esta es la condición que parece compartir con Cindy Sherman, Sophie Calle y muchas artistas contemporáneas: la necesidad de incluirse dentro de un discurso artístico y así reconocerse en una sociedad que milenariamente las excluyó como individuos creativos.

La obra de Jeff Wall de alguna manera habla de lo mismo. Aun cuando es una obra creada por un hombre, en ella está hablando de lo que vive una mujer, aun sin poner mucha atención sobre lo que ser una mujer significa,



Nan Goldin.
Alice en el bar



Cindy Sherman. Film still # 20

sino poniéndose en la posición de un documentalista de una forma de vida que le es familiar. En su escena la mujer no está excluida como individuo, está al contrario representada como personaje solo que por esa misma soledad resulta vulnerable. La violencia sobre su habitación, sobre su intimidad o metafóricamente sobre su cuerpo, representa la vulnerabilidad y la soledad a la que una mujer, lo mismo que un hombre, se expone al estar consigo misma, sola. No habla de la mujer baudelariana que sólo es perfección y armonía, sino que principalmente es individualidad. Su devastación está representada por la cama rajada y los zapatos tirados, tal vez su esperanza lo estaría entonces por la figura de la bailarina y su casi nula rigidez a su propia vulnerabilidad trasgredida.

Jeff Wall parece no pretender hacer un juicio moral en esta pieza, sino por el contrario a través de un análisis visual de una situación violenta hacernos pensar en lo que dicha escena significa, lo cual puede variar desde el desamparo hasta la referencia a la violencia doméstica.

En muchas de sus piezas encontramos tratamientos de los temas similares a los del Cuarto destruido. En Jell-O, vemos a dos niñas en la cocina de una residencia de clase media alta, aparentemente en los suburbios de una ciudad, que comen gelatina esperando o pasando los momentos siguientes a una confrontación familiar. El silencio de la escena hace pensar en una seria discusión o en un serio conflicto en el que las niñas no participan sino como oyentes, o simplemente como personajes silentes. Todo el contexto, la madrugada probablemente, la posición de una de las niñas, la más pequeña, en el ángulo inferior derecho de la imagen, nos remite nuevamente al desamparo y la soledad, característicos del momento siguiente a una pelea entre los padres. En Insomnio, un hombre de edad adulta está acostado debajo de la mesa de una cocina de un departamento de ciudad. La soledad, el abatimiento del personaje no es experimentado por otra cosa que su actitud totalmente infantil o desquiciada, en un adulto con pijama. En ambas fotografías el tratamiento al conflicto que se está viviendo es representado por actitudes casi documentales en los personajes y en los lugares donde fueron



Jeff Wall, Insomnia.1994



Jeff Wall, Jell-O 1995

fotografiados; la cocina puede representar muchas cosas, entre ellas la protección materna, la necesidad de calor y de compañía. Es en ellas donde generalmente se convive en familia en situaciones amenas. Las comidas cotidianas, el último lugar que se visita en el día y también el primero. La cocina es siempre fuente de protección y de alivio al igual que el baño.

Resulta interesante hacer notar que en la mayoría de sus piezas Jeff Wall actúa como el flâneur del cual habla Baudelaire en su ensayo sobre la modernidad. Escrutando el mundo para apoyarse en él para representar lo sentido o lo vivido. Por lo tanto es necesario un boceto y una elaboración posterior al encuentro; una reflexión que de cómo resultado la representación de lo percibido.

La presentación del conflicto en primer término hace que sus imágenes se relacionen con la fotografía documental. La explotación de la catástrofe es una condición que comparte con la disciplina periodística, aun cuando separe la higiene existencial que dichas producciones estimulan. Mientras que en la obra documental periodística nos sentimos excluidos del suceso, a menos que sea en nuestro país o en nuestra ciudad, en la obra de Wall es imposible separarse de ellas como de vivencias propias. La razón que posiblemente cree esta adjunción entre el espectador y la obra es que el autor significa cada uno de los elementos que aparecen en cuadro, haciendo así que el control sobre lo que registra esté en relación directa con lo que el espectador percibe. Todas sus escenas comparten una característica que las hace como imágenes arquetípicas: no es que las hallamos vivido tal cual, sino que representan momentos a los que todos hemos estado cercanos. De igual manera, la edición de las imágenes que hace Nan Goldin recupera una situación muy similar al hecho de recordar, o simplemente de reflexionar sobre nuestra historia. La balada de la dependencia sexual, toca muchos puntos cruciales en la relación de pareja que no es necesario detallar en palabras para poder recordarlos. Son ellos los que hacen que estas nuevas maneras de documentar la vida se asemejen a la manera en que son vividos. Surge entonces una interrogante a partir del paradigma de la mimesis que supuestamente se abandonó

en la modernidad; ¿que no era hacer que la obra de arte se asemejara lo más posible a la vida lo que la tradición buscaba?

Conclusiones

Esta tesis fue terminada en noviembre del año 2003, algunos meses después me he dado a la tarea de escribir las conclusiones a las que llegué después de haber dado por acabada la investigación y sin haber dejado de pensar al documento como forma de arte aun separado de la actividad de escribir un ensayo que diera por finalizada mi educación universitaria. Desde que terminé los tres capítulos que forman esta tesis han pasado muchas cosas, exhibiciones importantes que han modificado muchas de las nociones expresadas aquí (que he decidido dejar intactas en un intento por hacer patente que el paso del tiempo es necesario para tener creencias más ubicadas en la realidad), y experiencias con mi propia obra y mis proyectos actuales en donde la elaboración de un discurso artístico utilizando el medio fotográfico han replanteado mi posición frente a lo que creo es ser artista en la actualidad.

De cualquier forma, me pareció pertinente hacer este paréntesis para aclarar que este ensayo de análisis al documento fotográfico se ha movido hacia otras esferas que era ya imposible que esta tesis contuviera. De tal modo que en estas conclusiones me propongo actualizar mi posición y esbozar aunque sea de un modo somero en lo que ha derivado de mi estudio.

Uno de los acontecimientos principales después de terminar esta tesis fue el encuentro con uno de los libros que mejor plantean la posición de la fotografía en la actualidad y que hacen una historia del documento fotográfico desde los años sesenta hasta finales de los noventa: **La fotografía plástica** de Dominique Baqué. En este ensayo la autora lanza una hipótesis que es pertinente citar textualmente y que engloba de una manera clara y precisa lo que al final buscaba en mi propia hipótesis; dice así: "el medio fotográfico que sin duda más que nada ha deseado inscribirse en el campo del arte, lo ha hecho socavando con obstinación sus cimientos", y agrega, "la

fotografía se inscribe en principio en el discurso artístico a través del empeño por sacar a la obra de arte del espacio museístico por medio de otros actos artísticos como el happening o la acción, siendo la fotografía la intercesora entre la acción y su exhibición”.

Estos planteamientos sirven como conclusión a este ensayo porque tocan un punto que no había sido revisado en su totalidad y demarcan un espacio histórico en el cual se fue desarrollando la posibilidad de que el arte no estuviera ligado necesariamente a la objetualidad de la pieza de arte, sino que dejaba libre el albedrío del autor para construir un discurso artístico que no estuviera ligado necesariamente al espacio exhibitivo o a las disciplinas artísticas.

Se habla mucho acerca de la pureza de los medios, aquella que Greenberg declaró como verdaderamente artística y que confirió totalmente a la pintura de Jackson Pollock. Es ese argumento el que se trastoca cuando se habla de que la fotografía se inscribió en el medio artístico socavando sus cimientos, y es esa la discusión preponderante entre la educación actual del arte y la realidad de los discursos artísticos.

Es decir, si la fotografía hace temblar las bases del arte como lo conocemos es entonces necesario reflexionar sobre las nuevas posibilidades que este movimiento genera, es importante hacer hincapié en que las posibilidades del artista en la actualidad no se limitan a confundir lo contemporáneo con lo estéticamente desagradable o con lo banal e incluso con lo no objetual, sino precisamente en que incluso estas posibilidades hablan de una nueva posición del artista frente a su objeto y por tanto frente a las disciplinas que son enseñadas como finalidades en sí mismas en las escuelas de arte.

El purismo ontológico en contraposición con la idea de romper la frontera entre el arte y la vida es una discusión que desde Duchamp se lleva a cabo y es difícil de creer que en nuestra actualidad esta posición sea pasada por alto por la mayoría de los profesores que tienen clases sobre teoría y práctica del arte en el sentido de que es esa discusión la que modela nuevas perspectivas y discursos en el arte actual.

Con todo esto podemos especular que en la actualidad una de las posibilidades para pensar al arte es a partir de lo que la hipótesis de Baqué señala: que se pueden pensar las creaciones artísticas como mecanismos de acción que desembocan en forma a partir de las ideas de las que parten y no al revés. La fotografía sirvió históricamente como puente para llegar a esta conclusión que bien puede servir como introducción a otro ensayo que hable de los discursos contemporáneos desde la idea de verlas como construcciones que funcionan con respecto a un planteamiento determinado; aun así, este ensayo termina haciendo énfasis en que el arte actual es una configuración de planteamientos que se apoya en distintas disciplinas artísticas para darle cuerpo a una reflexión que supera las posibilidades del medio en sí.

La fotografía como intercesor entre la acción y su exhibición o entre la idea y su forma se inscribe coherentemente en este planteamiento como una de las herramientas que funcionan para referenciar aquello que la realidad por sí misma no tiene: la posibilidad de intervenir la naturaleza del mundo dándonos la oportunidad de determinar su sentido. Al final Valery tenía razón cuando dijo que "es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizá hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma de arte".

Ciudad de México, mayo de 2004

Anexo 1

Los motivos del héroe.

Pienso que un periodo de reflexión sobre cualquier tema, determina lo que en un tiempo posterior asumimos con respecto a otros aspectos de la vida. El ejemplo más contundente que encuentro de esta idea, es lo que sucede con el planteamiento de un proyecto artístico.

Por una parte entiendo que el plan, el desarrollo y la conclusión de un proyecto está constituido por varios factores que se relacionan con las experiencias de la vida. Ninguno de ellos está diferenciado, o puede ser exclusivo en sí mismo; por su misma naturaleza se incluyen como una unidad y quizá en la organización de ese mecanismo está su valor como obra de arte.

En el proyecto que anexo a esta tesis, se encuentran esos aspectos que en mi propia experiencia son parte fundamental de mi desarrollo como artista porque por primera vez desde que asumí esta profesión, puedo hablar de un producto que se culmina en el momento en que traduzco en palabras el planteamiento que ya hice en forma plástica.

Hablar, por lo tanto, de una reflexión sobre el documento fotográfico como forma de arte, influyó en la forma en que entiendo en este momento la utilización de un medio como la fotografía. De tal forma que, asumiendo esta idea como punto de partida, comencé a trabajar sobre una cuestión específica y a experimentar en ese sentido con mis propios documentos fotográficos.

El documento, en este sentido, fue todo aquello que a partir de una imagen técnica, me abasteciera de la información visual suficiente para decir otra cosa que la imagen por sí misma no comunicaba. Este primer acercamiento estuvo presente desde hace tiempo en mi forma de producción, manipulaba mis fotografías para que se transformaran en algo más cercano a mis deseos, con la diferencia de que mientras en un primer intento

partía de mis imágenes, que pretendía funcionaran como un fin en sí mismas, posteriormente las utilicé como medios visuales los cuales no me importaban como imágenes autosuficientes. Es decir, dejó de interesarme la condición de fotógrafo y me comencé a interesar cada vez más en la condición de productor de imágenes, entendiéndolo como la posibilidad de salirse de un discurso temático a otro de condiciones más dialécticas.

Cuando se utiliza un medio, cualquiera que este sea, es insoslayable el discurso que supone la disciplina misma; utilizar la fotografía como soporte supone hablar de la fotografía en sí misma, sobre su historia y lo que significa tomar una cámara entre las manos y accionarla para separar del transcurrir del tiempo una sección y del espacio un trozo.

No me interesaba el tema de las fotografías en sí mismas, aun cuando tuve un tema general que estuve desarrollando, lo que las imágenes fotográficas contenían en sí mismas sólo me interesó en tanto secciones del mundo que podía utilizar o aquello que encontraba en imágenes anteriormente significadas (como secuencias de cine) donde en vez de fotografiar el mundo tomaba prestada una interpretación en específico que me funcionaba para el discurso que estaba fabricando.

En uno de los primeros intentos que tuve de verbalizar mi trabajo escribí lo siguiente:

“Una de las hazañas más humanas es aludir a lo imposible. Se podría decir también a lo heroico, lo gigantesco, lo inabordable, lo que rebasa al hombre y a sus aplicaciones básicas.

No se trata, entonces, de inventar nuevas utilidades sino de reutilizar las existentes. El sentido del hacer no está en crear otra disciplina de la fotografía, sino en hacer que sus funciones muden en otras con la conciencia de lo que tradicionalmente han aportado.

Aludir al infinito, por lo tanto, quiere decir que a partir de revolucionar las concepciones que tengo del mundo, pueda llegar a otra manera de significar la realidad y de hacerla, propiamente dicho, mía.

Comencé esto hablando de la alusión al infinito, ahora lo entiendo como aludir al juego, es decir, hacer que todo y cualquier cosa de la que hable adquiriera significado a partir del sentido que le dé. Por lo tanto, aludir a lo infinito, tiene que ver con el sentido que le doy a la forma más que a la forma en sí misma.

Así, la construcción de un imaginario a partir de pequeños fragmentos del mundo me parece más cercano a mis intereses que el que me es dado capturar con mi máquina fotográfica. El juego, en este punto y para mí, tiene sentido.”

Mi experiencia con la fotografía se transformó en una necesidad de intervenir el documento para que fuera otra cosa que el simple devenir fijado, lo cual me era muy difícil dadas las características propias del medio fotográfico. Entonces comencé por fragmentar las imágenes para de una forma física incidir en su discurso; esta acción inocente de romper las fotos derivó en una serie de construcciones en donde defino al hacer como un concepto determinante de mi producción.

A su vez, esta nueva forma en mi proceso de creación se relacionó con una actitud personal frente al mundo; destruir mis fotos, rearmarlas de otra manera, se parecía a buscar un camino para mi entendimiento del arte y de la vida en relación directa con lo que yo pretendía como individuo más que como practicante de una técnica determinada. En mi caso, autonombrarme como ejecutante de una disciplina se interpuso de diversas maneras ante las necesidades discursivas que a partir de que modifiqué el primer documento fotográfico se fueron creando. La construcción de sentido en este momento fue romper con una manera de hacer que no me contenía para construir otra que de principio me incluyera.

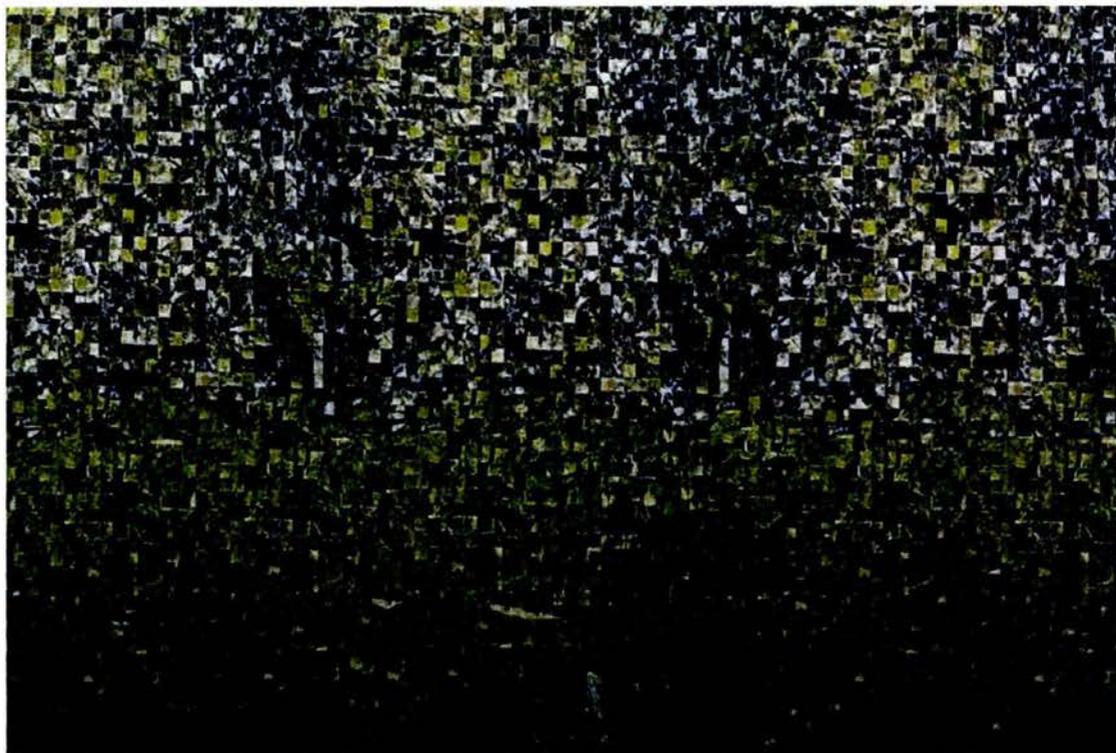
En el caso concreto de la serie “Los motivos del héroe” fue un trabajo que comenzó como una forma de permanecer mucho tiempo reflexionando sobre la imagen. En algunas de estas construcciones (El luchador.

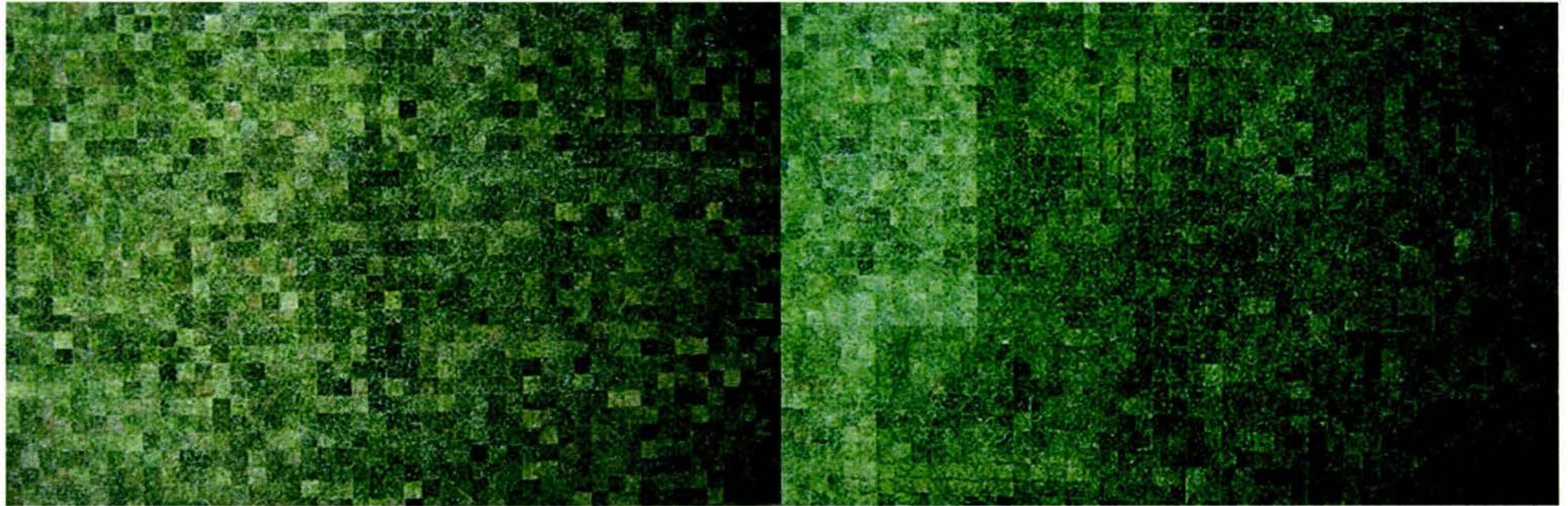
Combate frente al espejo, Conejo mostrando un gato y Dejar ir las palomas) recurrí a escenas de películas donde los personajes se ejercitaban para realizar un acto que los superaba. Fotografiar directamente el monitor era recurrir a una interpretación de la realidad que me abastecía de imágenes en las cuales encontraba la información necesaria para referenciar el acto que representaba. En la otra parte de esa misma serie (Derribar el árbol, Boceto para modificar una pradera y 36 segundos de entrenamiento) utilizo imágenes de mi archivo fotográfico para construir *a modo de dibujos*, escenas poco probables que sugieren acciones monumentales y que ponen a los personajes en situaciones heroicas. El primer enunciado del héroe de esta serie fue la voluntad, ya que las acciones documentadas referían a un ejercicio que la fortalecía ("el otro" como realizador del acto heroico), mientras que representarlas, es decir, la forma en que están hechas hace referencia de manera directa a la voluntad aludida (yo ejercitando mi voluntad de hacer).

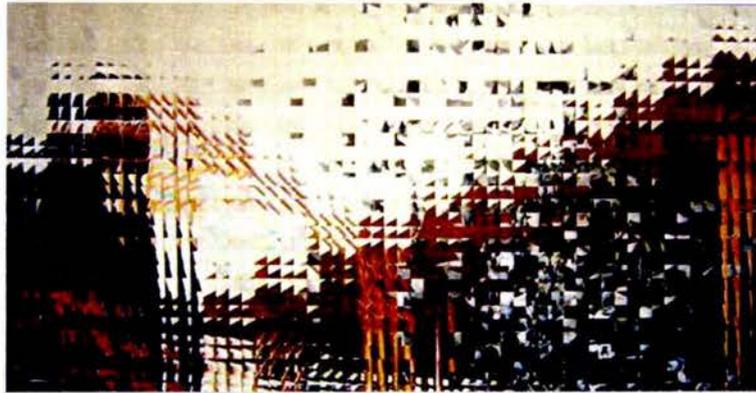
Así, el personaje de "Los motivos del héroe" (diferenciado de mí por la idea del otro) fue encontrando maneras propias de inventarse a sí mismo. Derribar los árboles, enfrentarse con su espejo, intervenir la realidad del mundo, son ejercicios que funcionan como motivos para encontrar caminos, los cuales el héroe va descubriendo para seguir produciéndose a sí mismo.

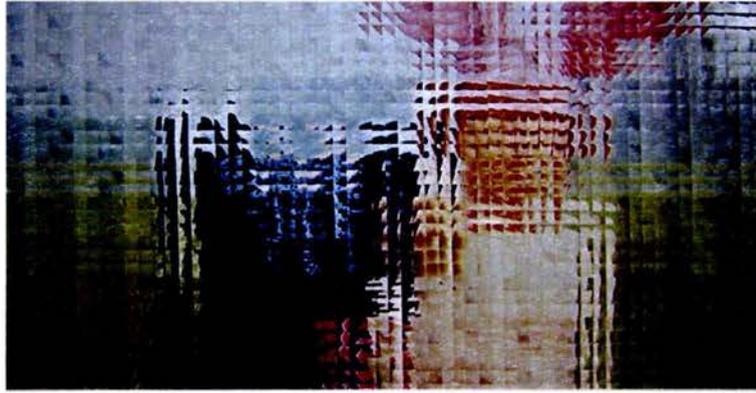
En una consecuencia que fue inminente por las características de esta serie, surgió la idea de reinterpretar los paradigmas que fueron saliendo de la idea del héroe, lo cual se sumó a la posibilidad de conformar otra serie de piezas donde continuara elaborando las posiciones de mi personaje en relación con sus enfrentamientos; derribar los árboles era una posibilidad, seguir haciendo fotografías era otra, también dejar los árboles intactos y seguir por la vereda o partir de la construcción de la voluntad para hacer una construcción del entendimiento.

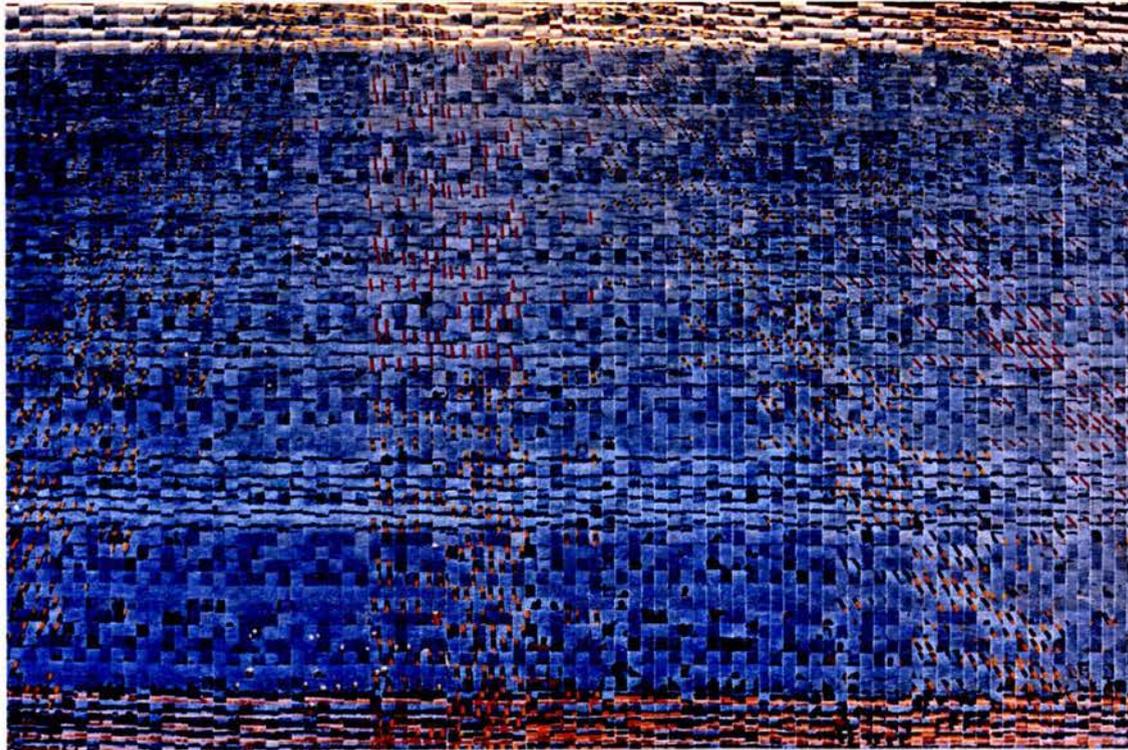
Anexo 2

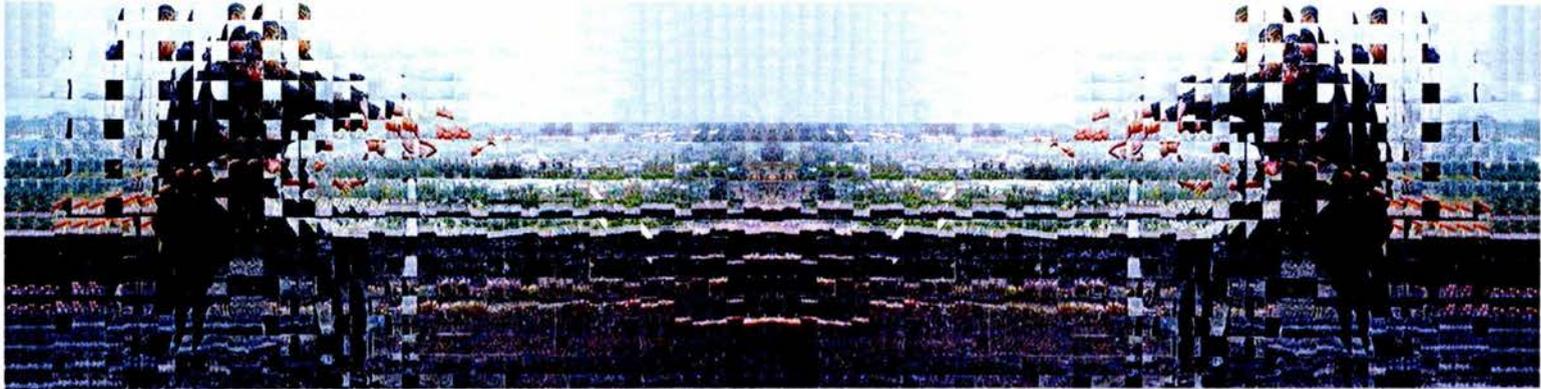












Bibliografía

- Barthes, Roland. ***La cámara lúcida***
Ed. Paidós Comunicación, 3ª edición, Barcelona 1989.

- Barthes, Roland. ***Lo obvio y lo obtuso***
Ed. Paidós Comunicación, Barcelona 1992

- Sontag, Susan. ***Sobre la fotografía***
Ed. Paidós Comunicación, Barcelona 1987.

- Flusser, Vilém. ***Hacia una filosofía de la fotografía***
Ed. Trillas, colección Biblioteca Internacional de Comunicación, México, 1990

- Fontcuberta, Joan. ***El beso de Judas. Fotografía y verdad.***
Ed. Gustavo Gili, colección Fotografía, Barcelona, 1994.

- Fontcuberta, Joan. ***Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio***
Ed. Mestizo, Madrid, 1998

- Foucault, Michel. ***Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte.***
Ed. Anagrama, colección Argumentos, Barcelona, 1997

- Hausser, Arnold. ***Historia social de la literatura y el arte. Vol. I y II***
Ed. Debate, Madrid, 1998

- Bateson, George. ***Hacia una ecología de la mente***
Ed. Lohlé-Lumen, Buenos Aires, 1998

- Morin, Edgar. ***El Método. La naturaleza de la naturaleza.***
Ed. Cátedra, Madrid, 1999
- Paz, Octavio. ***El arco y la lira.***
Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1997
- Paz, Octavio. ***Los hijos del limo.***
Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1997
- Debois, Philippe. ***El acto fotográfico. De la acción a la representación.***
Ed. Paidós comunicación, Barcelona, 1983
- Baqué, Dominique. ***La fotografía plástica. Un arte paradójico***
Ed. Gustavo Gili, colección Fotografía, Barcelona, 2003
- Arbaizar, Phillippe, Picaude, Valerie, ed. ***La confusión de los géneros en fotografía.***
Ed. Gustavo Gili, colección Fotografía, Barcelona, 2003
- Goldin, Nan. Armstrong, David. Holzwarth, Hans Werner, ed. ***I'll be your mirror.***
Ed. Scalo Books, New York, 1996
- Sherman, Cindy. Galassi, Peter. ***Cindy Sherman: film stills.***
Ed. MoMA Press, New York, 1993
- Araki, Nabuyoshi. ***Tokyo lucky hole***
Ed. Taschen, Londres, 1996
- Orozco, Gabriel. Rosenzweig, Phyllis. Fineman, Mia. ***Gabriel Orozco: extension of reflection***
Ed. Philadelphia Museum of Art Press, Philadelphia, 2000
- Baudelaire, Charles. ***Obras completas***
Ed. Aguilar, México, 1963

- Benjamin, Walter. ***Sobre el programa de una filosofía futura y otros ensayos***
Ed. Origen, Planeta, Artemisa. México, 1986
- Derrida, Jacques. ***El tiempo de una tesis.***
Ed. Cátedra. Col. Suplementos. Madrid 1992.
- Fried, Michael. ***Absorption and theatricality.***
University of Chicago Press. 1980.
- Baudrillard, Jean. ***La ilusión y la desilusión estéticas. Conferencias en la Universidad de Venezuela.***
Ed. Cirros. Venezuela.
- Gombrich, Ernst. ***La imagen y el ojo***
Ed. Debate. Madrid 1998.
- Gombrich, Ernst. ***Meditaciones sobre un caballo de juguete***
Ed. Debate. Madrid 1998.
- Gombrich, Ernst. ***Arte e ilusión***
Ed. Catedra. Madrid 1987.