

universidad nacional autónoma de méxico

escuela nacional de artes plásticas

posgrado de artes visuales

academia de san carlos



del instante a la perpetuidad

el sentido de la trascendencia en la teoría crítica fotográfica

**tesis que para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales
con orientación en fotografía presenta la alumna:**

maría fernanda sánchez paredes torres

Director de tesis:

Mtro. Gerardo García Luna

noviembre 2005



agradecimientos

antes que nada...

a alinne sánchez-paredes, a fernando sánchez paredes, a lidia torres meza, a germán cárdenas alaminos y a regina sánchez-paredes por todo su apoyo y amor.

por supuesto...

a todos aquellos que hicieron posible esta investigación, a laura gonzález flores y a deborah dorotinsky por su dedicación a este trabajo y a gabriel figueroa por su gran apoyo.

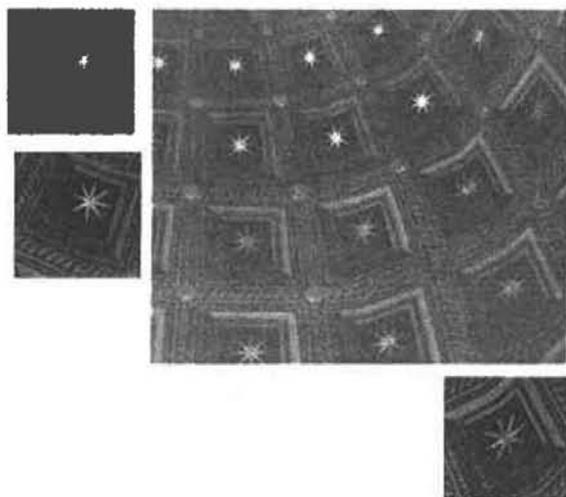
desde luego...

a la unam no sólo por el apoyo recibido como becaria sino por todo lo que implica ser nuestra casa de estudios y alma mater.

dedicada a...

a mis amigos que quiero mucho, especialmente a nuty y a jonathan, a los incansables, al dr. alexis palacios, a los comunicólogos aldo, andrés y ade, a los fotógrafos ricardo, liliana y rafael a maricela, alya, claudio, memo, alonso, aline, raúl y gilda, a los arquís y amigos a pancho, a raquel, a jorge hugo, a gerardo, a mariana a rafael y al futuro integrante del futbol.

índice

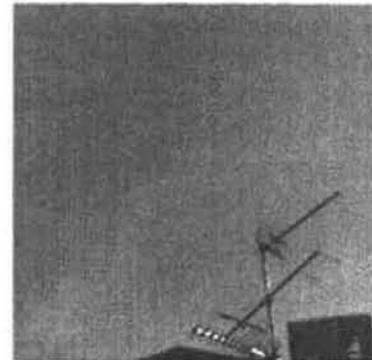


introducción	001
capítulo I	
trascendencia y teoría crítica	009
1.1 concepciones de la trascendencia	010
1.2 la trascendencia en el arte	012
1.3 las concepciones humanistas, religiosas y materialistas sobre la trascendencia en el arte	015
1.4 la teoría crítica y la trascendencia de las obras	016
capítulo II	
tiempo y trascendencia en la fotografía	
2.1 imagen y trascendencia	024
2.2 del instante a la perpetuidad, el tiempo en el acto fotográfico	025
2.3 la imagen fotográfica más allá de la vida humana	028
2.4 el tiempo de la observación	032
2.5 teoría de las equivalencias de Minor White	034
2.6 los espacios de la imagen fotográfica	037



capítulo III	
la trascendencia en tres esferas de la producción fotográfica	045
3.1 modos relacionales de la imagen fotográfica	046
3.2 la fotografía de prensa y su difusión	049
3.3 los millones de espectadores de la fotografía publicitaria	055
3.4 los privilegios y desdenes de la fotografía artística	060
3.4 estudio comparativo de las tres esferas	065
capítulo IV	
la imagen instantánea y efímera de la era posmoderna	069
4.1 la obra fotográfica de la era posmoderna	070
4.2 la gran paradoja: la trascendencia del suceso efímero	074
4.3 la precariedad del soporte	075
4.4 la trascendencia de la obra fotográfica: modernidad y posmodernidad	077
conclusiones	091
fuentes de investigación	097
glosario	107
lista de ilustraciones	113

introducción



La naturaleza, los retratos, las guerras y conflictos sociales, las catástrofes, los monumentos, el arte, la actividad política, la moda, los deportes, la publicidad, la ciencia, la historia, la foto artística, el último modelo de lavadora en un catálogo comercial, la foto de satélite meteorológico, el mundo entero está fotografiado por aficionados y profesionales que contribuyen con su aportación a llenar nuestras vidas de imágenes, a fijar en dos dimensiones la realidad haciéndola memorizable, clasificable, archivable, manipulable, transportable, transmisible, recortable o reproducible. De esta forma se publica en periódicos, revistas, libros, carteles o en páginas de internet, y también entra en fototecas, archivos, bancos de imágenes, colecciones, ficheros o álbumes. No todas las fotografías se coleccionan o se conservan, sólo algunas de ellas trascienden y logran entrar a formar parte de esa memoria cultural que se vuelve necesario preservar.

La trascendencia es un concepto ampliamente utilizado en el vocabulario que forma parte de las teorías críticas de las bellas artes, entre ellas la fotografía. A la hora de encarar el significado del vocablo, algunos suelen distinguir entre el ámbito de la *actio transiens*, es decir, la que no permanece en el espectador, y el ámbito del "sobrepasamiento" y del "excessus". Parece más claro definir el concepto "trascendencia" oponiéndolo siempre a "inmanencia", y así hablaríamos entonces de "trascendencia inmanente".

En un sentido filosófico, trascender es el acto por el cual hombre, como ente en el mundo, se distingue de los otros entes y objetos y se reconoce como "sí mismo". En palabras de Heidegger la trascendencia es un "proyecto" del mundo, de tal forma que el que proyecta está dominando por el ente que trasciende y ya está de acuerdo con él.

La trascendencia es entonces un proyecto consumado, llevado al ámbito del arte. Todo el arte que hoy conocemos es obra que ha trascendido en el tiempo y en el espacio y ha llegado hasta nosotros.

En especial en la fotografía artística encontramos una serie de elementos que nos llevan a pensar sobre el instante elegido al que el fotógrafo decide trascender en una imagen fija, palpable, visible para todos.

El fotógrafo entonces da a un instante la posibilidad de que otros lo vean como él lo hizo, en el momento en que decidió que pasara a ser de un instante a un presente continuo. ¿Por qué eligió ese preciso momento para que trascendiera en el tiempo y en el espacio?

Desde luego no todos los instantes representados en imágenes pasarán a ser vistos por muchos espectadores que lo aprecien como tal. Dependerá de la esfera de producción en la que se encuentren esas imágenes, apelando incluso al sentido esquizofrénico que adopta la fotografía de acuerdo al ámbito en la que se encuentre.

Si se trata de la esfera publicitaria entonces serán muchos los espectadores / consumidores quienes podrán verla, sin embargo poco trascenderá el nombre de su creador. Si encontramos esta imagen en la prensa entonces también serán muchos sus espectadores, sin embargo tal vez no serán muchos quienes recuerden el nombre del fotógrafo, si es que los editores han decidido incluir el crédito adecuado.

En cambio, si se trata de la esfera artística, entonces posiblemente podamos admirar la imagen sólo en determinados recintos. Pocos la verán, sin embargo su autor, el nombre del artista, será indispensable para que la obra esté perfectamente documentada.

¿Cuál es el sentido de la trascendencia hoy? Vivimos en una sociedad, que como muchas otras en el mundo está rodeada de imágenes, cotidianamente nos vemos en contacto con ellas, ¿Qué es lo que hace que unas dejen huella en nosotros y otras pasen sólo delante de nuestros ojos sin dejar rastro? ¿En qué sentido es importante que una imagen deje huella en el espectador? ¿Qué importancia tiene el dejar el nombre del artista en la memoria colectiva?

El sentido que adquiere hoy la trascendencia, en un mundo en el que se reproducen millones de imágenes diariamente, es el de un concepto casi ideal, un fin que muchos quisieran adjuntar a su obra, y que cada vez es más difícil de alcanzar.

El uso de la tecnología digital ha venido a hacer de la imagen un objeto aún más cotidiano, sencillo y accesible, como entonces lo hizo la Kodak cuando democratizó el uso de la cámara fotográfica con su lema: "Usted sólo oprima, nosotros hacemos el resto". Ahora incluso aquel proceso se ha simplificado.

Los procesos se han acortado de manera significativa en cuanto a materiales y tiempo, las herramientas son mucho más versátiles, ahora tenemos una imagen en segundos y una impresión en minutos, sin tener que pasar por largos procesos de revelado e impresión que caracterizan la imagen fotográfica análoga.

Por otro lado la trascendencia parece ser un concepto estrechamente ligado al lugar en el que se encuentran las imágenes. ¿Acaso es una garantía ver en galerías y museos obra trascendente, de autores que pasarán a la historia? Cómo han llegado esas obras a estos recintos y de qué forma otras no lo han hecho son asepcto del sistema de arte en el que se mueven las imágenes y que está muy vinculado al modo de trascender de las imágenes.

Y entonces ¿Qué vemos en las galerías, en los museos, en las exposiciones de fotografía contemporánea? ¿Quiénes lo ven? Y, sobre todo, ¿Quiénes lo recuerdan?

Probablemente la obra de un artista no logre acaparar a las masas, pero habrá cumplido su objetivo en el momento en que haya cautivado a un espectador con su obra, entonces hablaremos del término "más trascendente" de la trascendencia, aquella que sucede en el espectador cuando es seducido por la obra misma. Sin embargo, ¿Cuáles serán los espacios en los que la obra logre su objetivo?. Tal vez no en los más convencionales como galerías y museos, tal vez las veamos en las calles, tal vez sea un anuncio, tal vez la portada de un disco, tal vez un espectacular, o tal vez la foto de primera plana en el puesto de periódicos.

Esto también nos lleva a pensar, cuáles son las características con las que una imagen debe contar para dar la vuelta al mundo y pasar a la historia como un icono, como lo hizo algunavez la fotografía de Huyng Cong (Nick Ut) en la que una niña de 9 años, Phan Thi Kim Phuc, corre desnuda por la calle junto con otros niños de un ataque con napalm el 8 de junio de 1972, por una carretera de Vietnam del Sur. Tal imagen simboliza el dolor de la guerra, con todo su valor histórico permanecerá en la memoria de quienes la hayan visto.

Tal vez ya no se repita la importancia de esos iconos, cada vez es más difícil impresionar al público. Hoy en día vemos en televisión a un extranjero que se suicida frente a las cámaras en una convención de la OMC en Cancún, o a trabajadores marchando desnudos por las calles exigiendo sus derechos laborales, escenas que ya no nos sorprenden.

1. Pagina siguiente: Nick Ut. Children fleeing a Napalm strike. 8 junio 1972



Tal vez ya no se repita la importancia de esos iconos, cada vez es más difícil impresionar al público. Hoy en día vemos en televisión a un extranjero que se suicida frente a las cámaras en una convención de la OMC en Cancún, o a trabajadores marchando desnudos por las calles exigiendo sus derechos laborales, escenas que ya no nos sorprenden.

¿Qué debemos hacer entonces para que una imagen sea contundente?, ¿Tendrá que ver con su tamaño, su técnica, o más bien dependerá de su autor o del lugar en el que se expone, o de su contenido?

Esta y otras preguntas son la base para iniciar esta investigación sobre el concepto de la trascendencia, desde distintos ángulos que abarcan sobre todo teóricos de la imagen, que han dedicado sus estudios a descifrar el código de la imagen, su atemporalidad y a la vez su eternidad, su efimeridad y su trascendencia.

capítulo I



trascendencia y teoría crítica

I.1 concepciones y orígenes de la trascendencia

Entendida como la acción transitiva que pasa de un sujeto a otro, aquello que realiza el traspaso, aquello que traspasando permanece, es como Heidegger define la trascendencia (1), concepto que existe desde hace muchos siglos en Occidente y que juega un papel fundamental en el sentido de la vida del ser humano.

La **trascendencia** es, en primer lugar, aquello hacia lo cual se dirige la acción transitiva, lo trascendente. En segundo lugar, el paso de un ser a otro, es decir, trascendencia o traspaso del ser trascendente a lo trascendente. Lo que trasciende es ya por el mismo hecho de sobrepasarse así mismo, de ir más allá de él, algo que pertenece a la trascendencia en cuanto tal. (2)

En el pensamiento filosófico contemporáneo, según el filósofo italiano Nicola Abbagnano, se ha afirmado la trascendencia como aquella que requiere su mantenimiento en tres momentos:

1. Como el ser que trasciende
2. Como el hecho mismo de salir de sí mismo y finalmente,
3. Como aquello hacia lo cual trasciende.

Esta última trascendencia, conocida tradicionalmente con el nombre de "lo trascendente", es cabalmente lo que da su sentido a los dos momentos anteriores, al ser que trasciende y a su trascender, y es a ella a lo cuál puede llamarse el "absoluto metafísico", los valores o simplemente Dios.

En realidad buscar una definición en la que no entren aspectos religiosos sobre lo trascendente es prácticamente inútil debido a que cada sujeto posee sus propias concepciones sobre qué es espiritual y qué es trascendente.

Pero si volvemos al concepto mismo vemos que, en cualquiera de sus formas, la trascendencia aparece desde el momento en que el ser es entendido como algo más

1. La palabra trascendencia es un sustantivo al verbo trascender, que según el Diccionario de Filosofía de Nicola Abbagnano ambas palabras comparten en raíz etimológica con palabras como transportar, traspasar, transgredir. Todas ellas implican un ir más allá de ciertos límites, también implican un cambio. En el caso de la palabra trascender es un cambio de condición o estado.

Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, FCE, 1998, p. 1155.

2. *Idem*, p. 1151.

trascendencia y teoría crítica

que como ser pensado o ser en la conciencia. Es decir cuando lo comprendemos como el ir más allá, el trascender hacia lo trascendente.

Por otro lado, la negación de la trascendencia equivale a una completa racionalización de la realidad aunque, como se verá más adelante, esta negación depende de la perspectiva de las diferentes concepciones históricas en el arte.

El término de la trascendencia en filosofía ha sido usado con dos significados diferentes (3). Por una parte se refiere ya sea al estado, la condición del principio divino o del ser que está fuera de toda cosa y de toda experiencia humana. Y por otro lado se refiere al acto de establecer una relación que excluya la unificación o la identificación de los términos involucrados.

Esto quiere decir que en esta segunda concepción entendemos la trascendencia

incluso como un proyecto de mundo, de tal forma que el que proyecta está dominado por el ente que trasciende y está de acuerdo con él.

Entra en esta explicación del acuerdo un tercer elemento, la trascendencia y lo trascendente se definen de acuerdo como se concibe el término espíritu (4). Regularmente las palabras trascendencia, trascendente y espíritu están vinculadas dentro de una misma visión religiosa, como veremos en las concepciones filosóficas más adelante.

El espíritu o espiritual se refieren a un principio abstracto que puede eludir a lo divino o al hombre. El espíritu siempre se encuentra en actividad, y sólo cuando esa actividad se hace tangible y tiene repercusiones es cuando nos referimos a la trascendencia, cuando el espíritu (divino o humano) va más allá de su estado abstracto y se revela. Lo trascendente es entonces cuando la manifestación perceptible de ese espíritu se hace presente.

3. Will Durant **Historia de la filosofía** México, Diana, 1995, p. 324.

4. G. W. Hegel **Estética** Barcelona, Alta Fulla, 1988, vol. I, pp. 11-12.

1.2 la trascendencia en el arte

La trascendencia como concepto en el arte ha recorrido ya un largo camino. La idea del arte en las imágenes no siempre existió en Occidente, algunas tradiciones como la judeocristiana primitiva prohibía la creación de imágenes por miedo al engaño que podían producir, fueron aquellos llamados iconoclastas. Y qué decir de la herencia Platónica hasta los tiempos de la modernidad, en la que se exoriza cualquier cosa que produzca incertidumbre, y en esto van las imágenes. Una de las concepciones más interesantes de la trascendencia es aquella en cuanto al arte como medio de comunicación.

¿Qué fue lo que causó que hace 30,000 años los hombres pintaran imágenes en las paredes de las cavernas? Antropólogos e historiadores del arte tienen varias teorías al respecto. Por un lado se habla del sentido estético como un sentido innato a la especie humana que los llevó al deseo de decorar su entorno. Sin embargo, los creadores de las fabulosas pinturas de Lascaux nos sugieren que sus creadores se vieron motivados por algo más que simple placer.

Por otro lado podría tratarse de ritos totémicos o bien de un interés por darle un significado metafísico a las bestias representadas. (5)

Lo que sí es seguro es que tenían un significado especial, los hombres regresaban a ellas tiempo después una y otra vez por varias generaciones, incluso durante cientos de años. Los artistas prehistóricos que trabajaron en esas cavernas debieron sentir que su arte sería algún tipo de beneficio para sus comunidades. Las primeras nociones de trascendencia a través del arte habían surgido.

El hombre de las cavernas llegó a comprender la sincronización entre el suceso pintado y el suceso vivido. A través de este primer paso logró la conquista del tiempo (o de la conciencia temporal) y consiguió hacerse dueño de la contemporaneidad de los sucesos a través de la imagen, al mismo tiempo que la hacía trascender.

Desde luego que fue mucho tiempo después que el hombre alcanzó mediante el arte la conciencia de una duración que

5. Ver Marilyn Stoks-
lad. **Art History**
Nueva York: Harry N.
Abrams, Inc. Publish-
ers, Vol. I, 2002.

2. Caballo. 15,000-10,000 a.C. Pintura rupestre, Lascaux, Francia.



fuese independiente de las experiencias propias de cada individuo, es decir, que pudiese constituir un estado de permanencia más allá y por encima de la transitoriedad de la sola persona y el solo suceso.

Es imposible concebir una sociedad sin la idea de la trascendencia además de que sería completamente estéril en el aspecto artístico. El primer impulso creativo de una cultura siempre es activado por las tendencias espirituales. Es este balance entre trascendencia y espiritualidad el que permite desarrollar a una sociedad su arte, y este como institución, como veremos más adelante.

Todo artista que se permite la posibilidad de trascender recibe un gran impulso que lo puede conducir a grandes creaciones. Tal vez el hombre dejaría de ser humano si se le privara de su fe en la capacidad trascendente de sus obras como si se le extirpara de su alma la certeza espiritual de que es posible hacer cambios en su entorno.

trascendencia y teoría crítica

Al arte se entra y se sale . Una permanencia indefinida en el arte equivale a la locura . El arte es una estación de paso, una puerta de entrada o salida al cosmos. Es a su vez, el cosmos, la trascendencia total, el universo en movimiento, el alfa y el omega. Se trasciende cuando se está en lo mismo mas lo otro. Trascender no es dejar atrás, es fundir el atrás al resto. Nos damos cuenta de lo que hemos trascendido cuando podemos ver con benevolencia los furores, los delirios y todo lo que como humanos somos capaces de hacer en torno a lo trascendido. (6)

De pronto parece que el tema de la trascendencia en el arte es un asunto puramente religioso y teológico y no un asunto filosófico de estetas o teóricos. Sin embargo no es así. Existe un deseo del ser humano por acercarse a lo trascendente, a lo divino. Tales aspiraciones juegan un papel de vital importancia para la sociedad que se han reflejado en tres importantes manifestaciones: la filosofía, la religión y las artes visuales. Estas últimas dos cumplen con la función espiritual de ser intermediarios entre el ser humano y lo espiritual,

6. Jorge Alberto Muñoz Hernández. "Dibujo, arte y trascendencia." (En línea) http://www.fortunecity.es/bohemio_cibazarfe/9_5/dibujoarte.html Consulta: 25 noviembre 2004.

trascendencia y teoría crítica

como medios por los cuales a través de la sensibilidad, y de la interpretación sobre el mundo que los rodea, se intentan materializar diversas realidades anímicas.

Existe una relación casi de trinidad inseparable entre espiritualidad, arte y religión. Sin embargo tal trinidad inseparable fue finalmente derrotada por Nietzsche, un ateo que declara su convicción en la trascendencia del espíritu en el arte. Otros artistas como Kandinsky comprobaron que el arte y lo espiritual pueden funcionar juntos sin una religión determinada de por medio. Tales concepciones las veremos a continuación.

1.3 las concepciones humanistas religiosas y materialistas sobre la trascendencia en el arte

Por humanismo, el concepto renacentista del humanismo, entendemos la filosofía que toma al hombre como medida de todas las cosas y promueve los métodos de la

ciencia, la razón y la democracia. Su objetivo es organizar los elementos fundamentales de verades filosóficas y hacer de esta síntesis una fuerza poderosa en la mente y en las acciones de las personas. La principal característica que distingue a la concepción humanista sobre la trascendencia en el arte es que es incluyente, en el sentido de que puede ser concebida tanto por un religioso como por un ateo, esto es gracias a la definición abierta del espíritu que no intenta imponer dogmas.

Dentro de este carácter incluyente del humanismo también se destaca una diferenciación entre las "bellas artes" y el "arte utilitario", debido a que, de acuerdo con esta concepción, sólo se trata de un dualismo que contribuye a incrementar actitudes elitistas sin ningún valor.

El humanismo define la trascendencia como la capacidad del ser humano de cambiar su entorno e ir más allá de su condición histórica, aquel que lo consigue es por lo tanto **trascendente**.

Por otro lado, cualquier interpretación

religiosa resulta demasiado limitada en cuanto a sus ideas sobre la trascendencia en el arte, debido a que siempre intentan someterla a un contexto en el que se deben de considerar la intención, la consagración y la colocación dentro del espacio sacro. En el caso del judaísmo, por ejemplo, era fundamental colocar el objeto dentro del espacio sacro (el templo) para hacer posible su elevación de la esfera profana a la esfera sagrada y otorgarle a su vez el valor trascendente. (7)

Es así como la contextualización para que el objeto sea trascendente está condicionada por la intención con la que se creó, su consagración y por último por su colocación dentro del espacio sacro.

A diferencia de la concepción humanista que ve la trascendencia como producto de la libertad plena del ser humano, en la religiosa el hombre no trabaja para la glorificación de un espíritu abstracto, sino que su espíritu trabaja a favor de la plenitud del ser humano.

Esta visión llega a ser hasta cierto punto idealista y se topa entonces con la visión

materialista que trata sobre los límites de las posibilidades humanas y sus capacidades de trascender (8). Los que apoyan esta postura afirman que la única realidad en el universo es la materia y que todo lo demás, incluyendo pensamientos, sentimientos y voluntad puede ser explicado según leyes físicas.

Hoy en día estamos conscientes de este materialismo presente en nuestra cultura, el cual ha provocado que el arte se juzgue desde su capacidad para producir lo visualmente agradable y lo económicamente palpable, determinado a su vez por el juicio de la crítica.

1.4 La teoría crítica y la trascendencia de las obras

Como primera definición la crítica se refiere a un juicio estético. Dicho juicio consiste en una valoración individual de la obra que el crítico realiza a partir de la complejidad del bagaje de conocimientos de que dispone, de la metodología que usa, de su capacidad analítica y sintética así como de su sensibilidad, su intuición,

7. José Luis Giles Rivera. "Kandinsky, Hegel y la trascendencia" Tesis para obtener el grado de maestría en Artes Visuales, México, UNAM, 2002, p.23.

8. Ibidem, p.25.

trascendencia y teoría crítica

su gusto y desde luego a la cultura y la sociedad a la que pertenece. Al mismo tiempo parte de un compromiso ético, la mejora de la sociedad, el enriquecimiento del gusto artístico y la defensa de la adecuación de la obra a sus fines.

Por lo tanto esta crítica iniciada como opinión personal de un especialista tiene como objetivo entrar a formar parte de la voluntad colectiva, ponerse en común en publicaciones, soportes mediáticos, cursos y debates.

La actividad del crítico se dirige a comprender la obra para poder explicar al público su valor y contenido. Esto no implica que el crítico pueda interpretar completamente todo lo que compone la complejidad de la obra artística, ni que pueda desdeñar las raíces de la capacidad creativa del artista. (9)

Para Walter Benjamin la crítica surge a finales del siglo XVIII a raíz de la diversidad de interpretaciones y del pluralismo que se genera en la crisis del mundo unitario de la tradición clásica (10). El concepto de

crítica de arte se convirtió en el concepto esotérico fundamental de la escuela romántica. Ser crítico significaba impulsar la elevación del pensamiento sobre todas las ataduras hasta que a partir de la inteligencia de lo falso de esas ataduras vibrase el conocimiento de la verdad. (11)

Para los románticos la crítica no es tanto un juicio sobre una obra, sino el método de su consumación, en tanto que es posible abordar la obra de arte.

El concepto moderno de la crítica fue formulado por Kant a finales del s. XVIII cuando escribió sus tres grandes tratados sobre la crítica (12):

La crítica significaba un pensamiento oposicional reflexivo sobre las condiciones del conocimiento de lo posible. A estas ideas de Kant se sumará la importantísima contribución de la filosofía hegeliana: el método de exposición especulativo, integrado por el desarrollo consecutivo de tesis, antítesis y síntesis. La dialéctica se aplicará como un sistema crítico que permite trascender las visiones particulares y contradictorias y llegar

9. Joseph María Montaner. *Crítica*. Barcelona. GG. 1999. Pág. 12.

10. Walter Benjamin. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona, Ediciones Península. 1988. p. 81.

11. *Ibidem*, p. 82.

12. Kant considera que la crítica, la cual tiene que ver con lo que nuestras facultades cognitivas son capaces de dar a priori, no tiene precisamente un campo con respecto a los

Objetos, por lo que no es una doctrina, siendo su única tarea investigar si una doctrina es posible por sí misma, teniendo en cuenta la conducta general de nuestras facultades. Kant denominó filosofía trascendental todo conocimiento que no se ocupa de objetos, sino de nuestro modo de conocer objetos, en la medida que esto sea posible a priori.

13. Vid. Donald Preziosi. *The art of art history*. Oxford. Oxford University Press. 1998. p. 36.

a un común denominado "más elevado".
(13)

La crítica artística, en la medida que se caracteriza por la emisión de un juicio, se desarrolla en proximidad a la teoría, la estética y la historia. Sin embargo, este juicio no debe entenderse sólo en su sentido más inmediato, de promoción o negación, de establecer las obras que son artísticas y cuáles no lo son. La misión de la crítica va mucho más allá, es más compleja, está impregnada de problemas metodológicos y contradicciones, pero sobre todo de relaciones de poder.

Constituye una actividad con el más amplio sentido cultural. Su misión es la de interpretar y contextualizar, y puede entenderse como una hermenéutica que desvela orígenes, relaciones, significados y esencias, así como una actividad que garantiza la pertinencia, la permanencia e incluso la trascendencia de las obras.

Para que dicha actividad crítica se pueda desarrollar deben producirse dos condiciones básicas. Sólo existe crítica cuando existe una teoría. Toda actividad crítica necesita la base de una teoría de donde

deducir los juicios que sustentan las interpretaciones. Al mismo tiempo, toda teoría necesita la experiencia de ponerse a prueba y ejercitarse en la crítica. Es decir, toda crítica es la puesta en práctica de una teoría, lo cual conforma este valor ampliamente cultural de la crítica.

Por otro lado sólo existe crítica cuando existen visiones contrapuestas y una diversidad de posibilidades.

La actividad del crítico de arte debe realizarse en el punto donde se produce el acto de cortesía y la libertad en que consiste la presentación de la obra de arte, gratuita, libre, que el receptor decide ir a recibir.

La existencia de una estrecha relación entre teoría y crítica es muy válida pues como ya vimos no hay crítica sin teoría, pero tampoco tiene sentido la teoría sin la crítica de la obra. Es decir, la teoría del arte no tiene sentido por sí sola. Como discurso autónomo se convierte en un lenguaje sin sentido. La teoría del arte sólo tiene sentido en relación con las obras artísticas.

13. Laura González Flores. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Gustavo Gili, 2005. p. 40.

trascendencia y teoría crítica

No es posible explicar la teoría en el Renacimiento sin relacionarla con una serie de proyectos y obras situados dentro de un sistema productivo.

La crítica, la teoría y la historia, a pesar de utilizar métodos distintos y tener objetivos propios, beben de las mismas fuentes, como señaló Benedetto Croce (14), son inseparables. El estudio de la historia ha de ser siempre contemporánea, no pudiéndose separar de su identidad con la crítica, la interpretación y el juicio de los valores estéticos.

Definitivamente, la misión de la crítica del arte tendría que consistir en establecer puentes entre el mundo de las ideas y los conceptos, procedente del campo de la filosofía, la teoría, el mundo de las formas y de los objetos. Por tanto la misión de la crítica no sólo consiste en teorizar y analizar la obra sino también en reconducir los flujos continuos entre teoría y creación, dos mundos que no pueden entenderse separadamente

En cuanto a la fotografía, es curioso que a

pesar de haber nacido antes que el cine, ha entrado al arte más tardíamente y su discurso teórico también demoró. Con la excepción de *Salón 1859* de Baudelaire, en el que se la condena a ser humilde sierva de las artes y las ciencias, la fotografía fue durante mucho tiempo un medio secundario al que ningún discurso teorizaba.

En 1931 Walter Benjamin escribe la *Pequeña historia de la fotografía* en la que la fotografía fue promovida al rango de objeto teórico. Es en los años setenta cuando la producción teórica sobre la fotografía se ve incrementada. En aquel entonces Gisèle Freund y la recién fallecida Susan Sontag entre otros pocos, habían dedicado tesis enteras a la concepción fotográfica.

Más tarde el teórico francés Roland Barthes, con su libro *La cámara lúcida* en 1980, aportó una mayor legitimación a este rubro.

En la década de los ochenta autoras como Rosalind Krauss contribuirían con una serie de textos que más tarde se reunirían en el libro *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*.(15)

14. Walter Benjamin. "Pequeña historia de la fotografía" en: *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973, 206 p. 75.

15. Rosalind Krauss. *Lo fotográfico*. Por una teoría de los desplazamientos. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 237.

y Phillippe Dubois con su libro *El acto fotográfico: de la representación a la recepción* (16) vendrían a enriquecer la teoría crítica fotográfica, apoyando la teorización del medio fotográfico en tipologías semióticas.

Todas estas nuevas lecturas contribuyeron a la creciente demanda estudiantil e intelectual que no contaba con suficientes lecturas teóricas. Por otro lado los fotógrafos se preocupaban poco o nada por cuestiones teóricas. El crítico Bill Jay argumenta al respecto:

Desde luego que se puede argüir que los fotógrafos deben hacer fotografías y no filosofía. Esto parece una postura razonable hasta que se compara con la literatura de otros campos. A lo largo de la historia del arte, los pintores han sido sus propios y más elocuentes abogados, existen muchísimos ensayos sobre el proceso creativo en poesía y literatura en general, incluso la música, la menos verbal de las artes, tiene una rica tradición crítica.

Entonces, ¿por qué los fotógrafos se muestran tan reticentes con sus propios actos creativos y actitudes vitales? (17)

Después de esta dura crítica hasta los más reacios se vieron interesados, hoy son bastante más accesibles, en cuanto al lenguaje más didáctico y la traducción de los textos al español, las lecturas teóricas, los seminarios y cursos sobre la teoría de la imagen fotográfica en general.

Existe la idea de que la crítica es un instrumento poderoso que puede mover públicos de un lado a otro. Es la crítica quien a partir de su "sabio" discernimiento expresa a sus lectores consejo sobre cuál es el material que merece ser visto y apreciado y cuál no lo es. El comentario positivo o negativo de la crítica influye poderosamente en los espectadores, quienes esperan el experto consejo sobre el arte de hoy en día.

Entonces, ¿Qué es lo que criticamos de la crítica? ¿Qué tememos de ella? ¿Que aparte a los lectores o a los espectadores de las obras? Eso quiere decir que lo que se espera de ella es que guíe a los espectadores hacia las obras, que se piensa que tiene ese poder de influir en el comportamiento de eventuales espectadores o lectores. (18)

16. Philippe Dubois. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona. Paidós. 1986, p. 191.

17. Citado por Joan Fontcuberta (Ed.) *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 16.

18. Martine Joly. *La interpretación de la imagen*. Paidós Comunicación, Barcelona 2002, p. 29.

trascendencia y teoría crítica

Habría que cuestionarnos entonces si desde la crítica se maquina la permanencia de las obras. Es un hecho que en la historia existen casos como el de Oscar Wilde, quien fue incluso llevado a prisión por su literatura "inmoral" a partir de la demanda impuesta por el marqués de Queensberry representante de la decadente y reprimida sociedad de su época, quien generó una corriente crítica en contra de Wilde. Tuvieron que pasar casi cien años para que se revalorara su obra y trascendiera como uno de los grandes de la literatura.

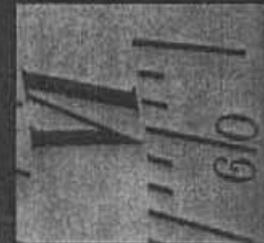
La influencia de la crítica sobre la trascendencia de las obras puede ser decisiva en la época de su producción, sin embargo el renombrado paso del tiempo es quien finalmente nos deja saber los sucesos, artistas y obras que pasan a ser historia y los que no lo harán.

A lo largo de este capítulo hemos planteado ciertas bases para entender qué es la trascendencia y cómo ha funcionado en las obras a lo largo de la historia del arte en Occidente. Hemos revisado las

concepciones en torno a la creación artística y su trascendencia, así como la importancia de la crítica en la permanencia de las obras.

Sin embargo la fotografía entendida como obra de arte arroja una serie de cuestionamientos interesantes que tienen que ver con su naturaleza de creación. En esta controversia identificamos dos elementos muy importantes: el tiempo y el espacio. Ambos conceptos han definido y orientado el estudio de la fotografía y a lo largo de estos estudios se han sentado las bases de la teoría crítica de la imagen como veremos en el siguiente capítulo.

capítulo II



tiempo y trascendencia en la fotografía

2.1 imagen y trascendencia

Para hablar de imagen y trascendencia nos remontamos al vocablo símbolo que viene de symbolon, de symballein que significa acercar. Se trata de un fragmento de copa repartido entre huéspedes que transmiten los trozos a sus hijos para que un día puedan establecer las mismas relaciones de confianza que sus antepasados al ajustar los fragmentos a esta ceremonia se le conocía como *tesera ospitalis*. (20)

En griego el antónimo exacto del símbolo es el diablo, es decir el que separa: diabólico, sim-bólico todo lo que acerca. Hay una parte desconocida de la imagen, debemos dialogar con ella para descifrar eso que falta, lo que completa el significado.

La imagen entonces es benéfica porque es simbólica, y es en esta auténtica transmisión donde radica su trascendencia. La imagen, al igual que la palabra, sirve para unir en un mundo de ausencias que deben ser reparadas.

La apertura de la imagen durante la era del arte nos exponía aún a una trascendencia, entendiéndola bajo esta palabra capciosa la independencia del motivo y su libre reconocimiento por el artista en primer lugar, por el ojo y el espectador después... trascendencia quiere decir simplemente: exterioridad. No el más allá sino el más acá. (21)

De acuerdo con Debray la trascendencia pasa primero por el artista para después pasar al otro, al espectador, que es tan responsable de este acto como el artista. Sin embargo, como veremos más adelante hay otros factores que conforman un campo de sentido más complejo en el que se involucran una serie de elementos, como lo son el tiempo y el espacio, que determinan el contexto, como museos, galerías, publicaciones y otros, en el que opera la obra de arte.

20. Vid. Régis Debray. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.

21. *Ibidem*, p. 36.

tiempo y trascendencia en la fotografía

2.2 del instante a la perpetuidad, el tiempo en el acto fotográfico.

Las imágenes mantienen una relación infinitamente variable con el tiempo, por lo que existen varias dimensiones temporales dentro del acto fotográfico. Se trata de un valor y a la vez una constante que rige el mismo acto, que define tanto estética como filosóficamente el producto final: la imagen que quedará impresa en la película sensible. Tal imagen será producto de un instante y un artificio que logran hacer de esa imagen un dispositivo perpetuo.

La noción del instante es menos evidente y simple de lo que parece, el instante fotográfico es eminentemente paradójico... allí donde la película fotosensible recibe la imagen de un solo golpe y en toda su superficie y sin que el operador pueda cambiar nada en el curso del juego. (22)

Es este artificio fotográfico el que hace que sobre la línea del tiempo se produzca el continuum de la extensión de una fracción de segundo.

En el acto fotográfico el tiempo se detiene, se fija y se inmoviliza, de tal modo se aísla del resto del tiempo y queda aprisionado

sólo una porción de él.

El acto fotográfico reduce el hilo del tiempo a un punto, hace de la duración que corre infinitamente a un simple instante detenido, ese momento único tomado del continuo del tiempo referencial, se convierte en un instante perpetuo: eternizado, tomado de una vez para siempre, destinado a durar en el estado en que ha sido captado y cortado. (23)

Esta noción de eternizar un instante forma parte de una de las nociones de nuestro paso por la trascendencia en la fotografía. Una imagen no sólo trasciende por su connotación, sino que empezando por su denotación, la imagen fotográfica lleva implícita la perpetuidad en su mismo acto. Para entender la naturaleza de la fotografía la debemos entender desde que su misma acción lleva a eternizar un instante, el mismo tiempo.

A partir de la idea de que uno de los elementos esenciales del acto fotográfico es su corte temporal, es decir que cuenta con la capacidad de segmentar en el continuum temporal un supuesto instante

22. Philippe Dubois. *El acto fotográfico*. Barcelona, Gustavo Gill. 1986, p. 146.

23. *Ibidem*, p. 148.

único, es como finalmente la fotografía se constituye como ese arte del tiempo por excelencia que nos permite ver lo que nuestra percepción común no tendría acceso, y que es el instante absoluto.

Dentro de la fotografía plástica el instante decisivo, acuñado por Cartier Bresson al referirse a sus "instants à la sauvette" (instantes al vuelo), destaca la dimensión temporal de la fotografía como segmentadora de un *continuum* en el tiempo y en el espacio. Como lo vemos en esta imagen, en la que Cartier-Bresson logra deshacerse del valor efímero de un instante y trasciende a un *continuum* un sentimiento de orgullo expresado en el rostro del niño. A través de la imagen fotográfica el autor ha traspasado las fronteras del tiempo y el espacio.

... En ocasiones, instaisfechos, quedamos atrapados, esperando que ocurra alguna cosa; a veces se rompe todo y no habrá foto, pero si por ejemplo, de repente alguien cruza ese espacio, seguimos su trayectoria a través del cuadro del visor, esperamos, esperamos... disparamos, y nos vamos con la

sensación de haber obtenido algo. Después podremos entretenernos trazando la media porporcional en la foto o en alguna otra figura, y comprendemos que disparando en ese mismo instante, hemos fijado, instintivamente, los lugares geométricos preciso sin los que la foto sería amorfa y carente de vida. (24)

Este *continuum* de tiempo y segmentador de espacio se convertiría más tarde en una de las premisas de la fotografía de prensa. A continuación veremos fotografías carentes de vida, pero en un sentido diferente al que hablaba Cartier-Bresson.

24. Henri Cartier-Bresson. *Fotografiar del natural*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. p. 24.

3. Henri Cartier-Bresson. *Rue Mouffetard*, Paris, 1954.



2.1 la fotografía más allá de la vida humana

En los últimos veinte años la teoría fotográfica ha ampliado significativamente su campo de estudio. Son numerosos los investigadores que se han integrado a teorizar sobre el proceso y el producto de la imagen fotográfica. Sin embargo existen dos modelos en los que parece que se ha centrado este discurso fotográfico. El primero parte de una constatación ontológica, con todas las implicaciones que conlleva la fotografía como creadora de imágenes, así como su valor teleológico en cuanto a su función comunicativa. Por otro lado está el discurso axiológico en cuanto a los valores implicados en la fotografía, la ideología que transmite y la imaginación que expresa.

Dentro de este segundo discurso ha sido también ampliamente abordada la metáfora de la fotografía como muerte. Este discurso se refiere a la muerte como producto de una de las dimensiones temporales de la fotografía planteada por autores como Susan Sontag y desde luego Roland Barthes.

La fotografía es un tema plenamente abordado desde el punto de vista filosó-

fico, sobre todo por su carácter ontológico. La trascendencia juega en este aspecto un papel muy interesante, pues se trata de cuestionar la actividad fotográfica como un ente sin precedentes que formula un registro. Se trata de una copia exacta sin igual de una porción de la realidad, un objeto que sobrevive a su creador, quien plenamente consciente de esta condición produce fragmentos de realidad que quedarán para la posteridad.

Mientras personas reales están matándose entre sí o matando a otras personas reales, el fotógrafo acecha detrás de la cámara para crear un diminuto fragmento de otro mundo: el mundo de crear imágenes que nos sobrevivirá. (25)

La necesidad del hombre por transmitir a las futuras generaciones una idea del entorno se vuelve cada vez más obsesiva. Muy probablemente como sociedad estamos mucho más enterados de cómo era el mundo hace cincuenta años, a diferencia de cómo era el mundo hace cien años. Por primera vez en la historia tenemos ahora la posibilidad de saber con mucho más

25. Susan Sontag.
Sobre la fotografía.
Editorial Edhasa,
Barcelona, 1973, p.
21.

certeza, a través de la fotografía, cómo eran las sociedades del siglo pasado, a diferencia de la gente que vivió hace siglos y que no lo podía constatar. La transmisión de esta tipo de información se limitaba a medios como la pintura y otros documentos sobre los antepasados.

La fotografía parece ser un documento que sabemos que existirá para contar sobre nosotros, sobre nuestra apariencia y lo que nos rodea, sobre quienes nos rodean, sobre lo que hacemos, sobre el lugar en que vivimos, en fin, la fotografía se convierte en un testigo.

La función de atestiguamiento aparece como consecuencia directa del principio de contigüidad referencial, cuya fuerza extensiva y propensión a la proyección metonímica subrayan particularmente... La imagen fotográfica es la huella física de un referente único... se trata de la evidencia misma por su génesis, la fotografía necesariamente testimonia. Ella atestigua ontológicamente la existencia de lo que da a ver. (26)

La fotografía documental comienza desde

los inicios de la práctica fotográfica, se trata de una característica que se identifica como la esencia misma de la fotografía. Sin embargo, la objetividad y exactitud de testigo que comúnmente se le confiere a la fotografía como documento ha sido tal vez exagerada. Según el diccionario un documento es:

Un texto original y oficial, en el que descansa como base, prueba o apoyo de alguna otra cosa, en sus sentido más extendido, incluyendo todo escrito, libro u otro soporte que transmita información. (27)

Podríamos entonces deducir que cualquier fotografía puede ser entendida como un documento, en cuanto a que ésta tenga información que nos es útil. La fotografía como documento tiene dos acepciones. La primer de estas es la cualidad de autenticidad que se le confiere de inmediato y que está supeditada a una serie de elementos importantes, por un lado que la fotografía no es objetiva porque tiene un autor y por otro es que no es exacta porque tiene un punto de vista.

26. Phillippe Dubois, *Op. Cit.*, p. 67.

27. Webster's New Collegiate Dictionary, C.C. Merriam Co., Springfield, Massachussets, 1956. p. 244, citado en: Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía.* Barcelona, Gustavo Gilli, 2002. p. 235.

La segunda de estas acepciones se refiere a la fotografía como la que documenta, o la que cree documentar, la realidad tal cual es.

A pesar de ello, desde que nace la fotografía en el siglo XIX adquiere de inmediato esta cualidad de testimonio con las famosas *cartes de visite*. En la imagen vemos un puñado de ellas como si se tratara de una baraja de naipes, en la que la imagen única se ha concebido como algo coleccionable.

Como retratos, las cartes de visite poseen, en su mayor parte, un escaso valor estético... las tarjetas que eran de tamaño uniforme para el mundo entero, podían ser fácilmente sujetas. El álbum familiar se convirtió en un objeto habitual del hogar victoriano, con el resultado de que hasta hoy han perdurado grandes cantidades de cartes de visite. (28)

Sin embargo, tal vez lo más sorprendente de este aspecto testimonial es que no sólo existía el deseo de hacer perpetuar la imagen de la gente mientras estuvieran vivos, sino incluso una vez muertos como lo narra el mismo Disdèri:



Por nuestra parte hemos hecho un montón de retratos después de la muerte, pero lo confesamos francamente no sin repugnancia. Por qué para tener el retrato de un padre, un amigo, de un niño, esperar que la muerte venga a robárnoslo? (29)

El hecho de retratar a las personas una vez fallecidas es actualmente una aberración y se considera una morbosidad fuera de lugar. Sin embargo, antes solían retratarse familias enteras víctimas de epidemia, cuyo único vehículo a la

28. *Ibidem.* p. 65.

29. Phillippe Dubois, *Op. Cit.* p. 149.

4. Anónimo. Un manojo de *cartes de visite*.
1865. Collage Christie's South Kensington. Ltd., Londres.

tiempo y trascendencia en la fotografía

inmortalidad era la fotografía, se trata de una tradición en el siglo XIX. (tanatografía).



Roland Barthes afirma en uno de sus últimos ensayos *La cámara lúcida* (30) que la fotografía sólo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente de la imagen, es decir, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo. En la fotografía del referente desaparecido se conserva eternamente lo que fue su presencia. Lo que fue y ya ha muerto permanece en la fotografía, el referente siempre estará ahí. La fotografía es entonces la momificación de este referente que se encuentra en un tiempo que

no le es propio. La superposición de tiempos distintos y contrapuestos es, según Barthes, una de las características de la fotografía.

Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe. En la fotografía siempre hay un aplastamiento del tiempo: esto ha muerto y esto va a morir... Es porque hay siempre en ella, ese signo imperioso de mi muerte futura por lo que en cada foto nos interpela al margen de toda generalidad, pero no al margen de toda trascendencia. (31)

Por otro lado, en un análisis del origen de la palabra imagen, el término *imago* nos remonta a los romanos y a un concepto de doble representación, una realidad física que pervive en ausencia de la muerte: es la presencia de algo en su ausencia. Es por eso que Laura González define a la fotografía como la *imago* por excelencia. (32)

En la propuesta de Barthes la fotografía funciona de esta manera, como un *vestigium*, parte o presencia metonímica de lo real después de la muerte.

5. Oscar Gustav Rejlander
Head of St. John the Baptist in a Charger. 1859.

30. Roland Barthes. *La cámara lúcida*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

31. *Ibidem*. p. 168.

32. Laura González Flores. *Op. Cit.* p. 134.

Hay entonces una relación que va de la fascinación al miedo entre la imagen fotográfica y la muerte, esta relación no es más que un imaginario que ha acompañado siempre a la fotografía y que nos revela un aspecto interesante de su carácter axiológico.

2.3 El tiempo de la observación

Como hemos podido observar el tiempo está relacionado de varias formas con el acto fotográfico, desde el momento de su creación hasta su contemplación final. Ciertamente la duración de la observación de una imagen es crucial, hasta el punto en que define su razón de ser:

La dimensión temporal del dispositivo fotográfico es la vinculación de la imagen, variablemente definida con el tiempo, con un sujeto espectador que existe también en el tiempo. (33)

Esta vinculación temporal en la que el espectador dedica determinado tiempo a una imagen fotográfica no tiene nada que ver con el tiempo de exposición que se le dio a una imagen ni con el tiempo en el que fue aprehendido aquel instante, sin embargo, cada uno de esos momentos definen la materia de la fotografía, hasta que llega a esta contemplación en otra dimensión temporal. Habría que hacer énfasis en la diferencia entre el tiempo perteneciente a la imagen y aquel que pertenece al espectador.

Existe un encuentro entre tiempo subjetivo y una imagen: la imagen fija y única da lugar a una exploración ocular, un *scanning* que manifiesta la existencia inevitable de un tiempo de percepción, de aprehensión de la imagen. A diferencia de la imagen fija, a este *scanning* de la imagen única, la imagen en secuencia añade y superpone otra exploración que también se desarrolla en el tiempo.

33. Jacques Aumont. *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1992, p. 171.

tiempo y trascendencia en la fotografía

Un ejemplo de este proceso invertido es el que realiza el fotógrafo Gabriel Figueroa Flores, quien extrae de pruebas de luz, las cuales forman parte de una cinta de película fotografiada por su padre hace más de 50 años, una serie de fotogramas que convierte en auténticas imágenes fotográficas.

Tales imágenes pueden ser observadas como piezas únicas y valiosas por sí mismas. De esta forma la fotografía vale por sí sola, trasciende a su esquema fuera de su contexto secuencial fílmico.

La diferencia de contemplación de una imagen podría ser la diferencia entre el cine y la fotografía. Ante una fotografía se es libre de permanecer tres segundos o tres horas, ante una película no se podrá permanecer más tiempo que el de la proyección.

De este modo podemos reconocer dos tipos de imágenes, por un lado la imagen opaca hecha para ser vista por reflexión y que puede tocarse.

Y por otro lado la imagen luz, que no resulta de sedimento alguno sino de la presencia fugitiva de la luz sobre una superficie con la que nunca se integra, podría pensarse que son imágenes no definitivas. Este es uno de los aspectos más interesantes de la fotografía, el de su naturaleza temporal o no.

Definitivamente la imagen móvil múltiple del tipo muro de imágenes no se mirará con los mismos presupuestos que un muro de imágenes fijas. En este último caso la mirada será más distraída, sólo las zonas visualmente fuertes tendrán la oportunidad de atraer al ojo.

Vemos una vez más que la dimensión temporal, considerando si se trata de la imagen como transcurre en el cine o si es fija, está íntimamente ligada con la fotografía en todos sus procesos de creación, al punto en que absolutamente se encarga de definir tanto su aspecto ontológico como teleológico.



6. Gabriel Figueroa. Prueba de luz de la que se extrae el fotograma.
Maria Félix en Río Escondido. 1947.

2.4 teoría de las equivalencias de Minor White

Tal vez una de las tesis más fuertemente arraigadas en el campo de la transmisión de información entre el fotógrafo como creador y el espectador como lector de la obra es aquella formulada por uno de los fotógrafos más importantes en la historia de la fotografía, estamos hablando de Alfred Stieglitz.

La consideración que Stieglitz tuvo con el espectador como sujeto activo en la recepción de sus imágenes supuso un cambio importante en la concepción de la fotografía en el siglo pasado.

La teoría de los equivalentes, forjada por Stieglitz en los años veinte y retomada por el fotógrafo Minor White, restituye a la fotografía la tercera dimensión que no es física sino humana, evaluado por la interpretación, los estímulos y las emociones que provoque en el alma del espectador. (34)

Con esta teoría el proceso fotográfico es infinito, comienza con el propio fotógrafo como primer espectador de los objetos seleccionados tras la catalización fotográfica, pero continúa hasta llegar al sentido visual del destinatario o espectador común, comenzando una segunda etapa

que se puede considerar infinita por la variedad de emociones e interpretaciones que una misma fotografía puede suscitar entre los distintos, según nos explica el teórico español José Manuel Susperregui. (35)

Esta nueva interpretación del fenómeno fotográfico basada en las equivalencias ha transformado el concepto fotográfico, pues la fotografía además de ser un método de representación también es una función: sirve para algo, para transmitir y también para trascender.

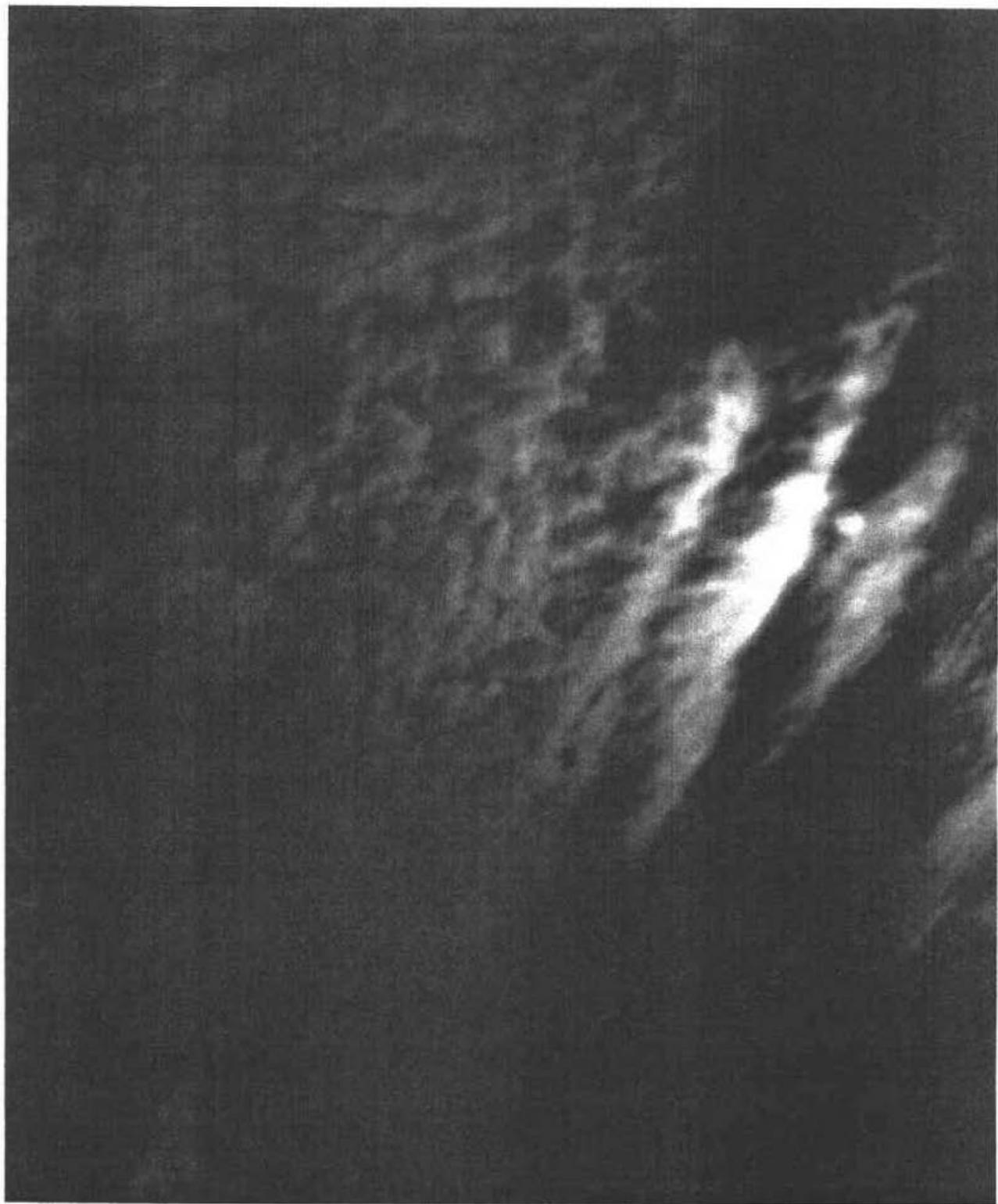
De acuerdo con Minor White (36) si el espectador se percata de que para aquel que ve la imagen corresponde a algo en su interior, esto es, si la fotografía refleja algo que tiene sentido para él, entonces, su experiencia posee cierto grado de equivalencia.

En lo que concierne al fotógrafo que desea dotar a sus imágenes de equivalentes, es decir, de elementos que trasciendan en el espectador, se debe tener presente que el poder de esta cualidad reside en la capacidad de transmitir y evocar

34. Vid. Minor White. "Equivalencia: tendencia perpetua" en *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 246.

35. Jose Manuel Susperregui. *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000. p. 114.

36. Minor White. *Op. Cit.* p. 246



sentimientos acerca de las cosas, situaciones y acontecimientos que por distintas razones no pueden ser fotografiadas.

El campo de la acción de la fotografía en el terreno del equivalente es más amplio de lo que a simple vista pueda parecer; ya que incluso materiales inertes forman un catálogo de temas fotográficos del que pueden sugerir múltiples emociones.

Con la teoría de la equivalencia los fotógrafos tienen una forma de aprender cómo utilizar la cámara en relación con la mente, el corazón, las vísceras y el espíritu de los seres humanos. La tendencia perenne acaba de empezar en fotografía. (37)

Cuando el motivo fotografiado es reflejado de una manera ambigua y difícil de identificar, este cambio de apariencia facilita los objetivos del fotógrafo y el nivel del equivalente es más patente, dando paso a la creatividad fotográfica.

La trascendencia adquiere entonces un

valor semántico como precepto de contemplación.

Con su teoría de los equivalentes Stieglitz y otros fotógrafos ya tenían un nuevo campo para desarrollar la cámara como instrumento emocional, entre sus seguidores se encuentran Paul Strand, Edward Steichen, Edward Weston, Ansel Adams y Aarón Siskind.

Cuando se haya trascendido tanto el objeto como la manera de producirlo, no importando el método empleado, aquello que parece ser materia se convierte en aquello que parece ser espíritu. (38)

La teoría de las equivalencias de Minor White es un ejemplo de la teorización en cuanto a la trascendencia de una imagen en el espectador a través de la detenida observación, que finalmente constituye otra de las dimensiones temporales de la fotografía, que es precisamente la contemplación de las obras y a través de ella su valorización e interpretación.

37. *Ibidem.* p. 255.

38. *Ibidem.* p. 254.

2.5 los espacios de la imagen fotográfica

De primera vista pareciera que uno de los aspectos más importantes que influyen en la trascendencia de las obras es el funcionamiento del sistema del arte al que pertenecen, la obra de arte se mueve dentro de una red "multi-lugar" de gran complejidad. Es por eso que en este apartado se expondrá, entre otras, la tesis del teórico estadounidense George Dickie, quien ha formulado desde hace ya varios años una teoría (39) para explicar cómo la obra de arte está inserta en esta red.(40) Sin embargo, como veremos más adelante la trascendencia de las obras, al menos de las obras fotográficas no radica en este aspecto.

George Dickie de hecho tiene dos versiones al respecto de su teoría, una más reciente que la otra. Dickie afirma que las redes y contextos de las teorías tradicionales son insuficientes, en cambio la teoría institucional plantea una red más gruesa, esa red de relaciones o contexto Dickie la llama *framework* (armazón en español).

Para Dickie una obra de arte en el sentido clasificatorio es un artefacto, al cual se le

ha conferido un status de candidato para ser apreciado por personas que pertenecen a cierta institución social, que es el mundo del arte.

Tal vez lo más interesante de esta teoría sería investigar cómo se le ha conferido ese status, según admite el propio Dickie, por ejemplo un artefacto que cuelga en un museo de arte es un signo de que el status ha sido conferido.

Por lo general la primera persona en conferir ese status es el artista, que puede o no entrar en entendimiento con el sistema del arte del mundo, entendido como una red para la presentación de obras de arte por un artista al mundo del arte público.

Es por eso que, según Dickie, un elemento muy importante dentro de este sistema para que la obra trascienda en el mundo del arte es el espacio en el que va a ser presentada al público.

De los miles de millones de obras que se producen anualmente, sólo unas pocas pasan a las instituciones dedicadas a su

39. Llamada Teoría Institucional del Arte

40. Vid. George Dickie. *Introduction to Aesthetics*. New York. Oxford University Press. 1997. p. 90.

exhibición, colección, preservación y conservación. Ejemplos de estos son galerías y museos. Evidentemente las decisiones que tomen administradores y directores respecto a las adquisiciones, su disposición y exposición, son de vital importancia para la recepción de obras de arte y para el establecimiento de linajes históricos y cánones de obras de arte. El contenido de los museos, galerías y sus exposiciones temporales también es estudiado y copiado por los críticos de arte, de modo que ejercen una influencia continua sobre la nueva cultura visual. Los mismos artistas han protestado contra el sentido elitista que se ejerce en los museos y galerías con respecto a la exhibición de las obras, como lo hicieron Jack Smith y Henry Flint en 1963.

La mayoría de los museos y galerías relativos al arte son bastante recientes, datan de los siglos, XIX y XX. Actualmente sin embargo el campo de la cultura visual es totalmente inconcebible sin ellos. Aunque la mayoría de los artistas contemporáneos consideran que museos y galerías son esenciales, algunos tienen una

visión diferente. Los futuristas italianos por ejemplo querían rechazar el pasado y pedían la destrucción de los museos. Si tenemos en cuenta que actualmente obras de estos artistas están expuestas en estos recintos, está claro quien ganó la batalla.



Sin embargo, el clásico recinto museo ha sido ya rebasado por las obras al ser ya un lugar de élite de artistas. Se ha comprobado que hoy en día podemos apreciar expresiones artísticas en muchos lugares

8. Jack Smith y Henry Flint protestan afuera del Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1963.

más que las salas de los museos. Desde los años sesenta con movimientos como Fluxus y mucho antes con Dadá, se debatió la idea de que las obras debían exhibirse adecuadamente en una galería de arte o museo. Los lugares de expresión artística hoy en día van desde la calle, hasta el sistema de transporte público como el metro, lugares que como diría John Berger desacralizan la obra de arte:

La mayoría da por sentado que los museos están llenos de sagradas reliquias que se refieren a un misterio que los excluye: el misterio de la riqueza incalculable. (41)

El artista por excelencia que llevó a este movimiento desacralizador, Marcel Duchamp formuló en su momento varias preguntas metafóricamente a través de su obra. Se preguntaba si el arte son determinadas obras o sólo las que se albergan en los museos, entonces ¿es el museo el que hace la obra o ésta al museo? Duchamp denunció la sacralización de los museos y puso sobre la mesa discusiones sobre este tema

El término Neomuseología (42) data de finales de los años 80 y representó un cuestionamiento radical de las ideologías, valores y metodologías de los museos existentes. Teóricos y artistas como Michael Baldwin, Pierre Bourdieu, Annie Combes, Carol Dunan, Donald Horne, Marcia Pointomn y Allan Wallach han escrito estudios clarificadores al respecto. Actualmente existen ejemplos de artistas con motivaciones políticas como Hans Haacke y Daniel Buren, (Art & Language) entre muchos otros, que utilizan las instituciones artísticas, pero que al mismo tiempo las critican. Durante los años setenta los artistas comunitarios evitaban los museos y galerías porque los consideraban tumbas de arte muerto utilizadas por las clase media.

Por otro lado los autores de escritos sociales como John Walker y Sarah Chaplin (43) concuerdan en varios puntos. En primer lugar el museo es un instrumento de lucha ideológica y por lo tanto es ambivalente: puede formar conciencia nacional o cosmopolita, se dirige a la élite

41. John Berger. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1964. p.30

42. John A. Walker y Sarah Chaplin. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Editorial Octaedro, 2002. p. 116

43. *Ibidem*. p. 125..

o a sectores populares. También concuerdan en que la obra de arte no habla por sí misma ni el público que la contempla es único y sensitiva y mentalmente un papel en blanco. Las exposiciones y desde luego su museografía y montaje van acompañadas de explicaciones políticas, económicas y sociales.

También hay acuerdo en cuanto a las condiciones y constantes sociales del público que visita museos, sin embargo faltan estudios sobre las causas que alejan al público de éste, la ignorancia, la conciencia de clase que a veces implica un complejo de inferioridad.

Sin embargo el aspecto que más nos interesa destacar en cuanto a las obras y su espacio dentro de las instituciones es que no todas las obras ni todo los comportamientos artísticos pasan por los museos. Por lo que el espacio de exhibición de una obras no es un elemento que necesariamente determine su permanencia como tal. El museo es en suma un instrumento ideológico que pertenece al circuito de difusión, una de

las partes de la distribución artística; distribución que cubre no sólo las obras, sino también los agentes ideológicos (los críticos) que elaboran las justificaciones de las obras que van naciendo.



Walker Evans fue el primer fotógrafo a quien un museo dedicó una exposición, el MOMA en 1933. Así, desde los años treinta, la fotografía y el cine documental iniciaron la vía museística así como su acoplamiento en otro recinto reconocido formalmente para la exhibición de las obras: la galería. (44)

44. Mercè Ibarz. "La herida y la curación. Fotografía, mirada documental y práctica artística". (En línea) Consulta: 23 marzo 2003. [www.iua.upf.es/formats/formats3]

La galería de arte nace en torno al *merchand* en el momento de la constitución del mercado abierto contemporáneo del siglo XIX, como entidad eje del proceso de acumulación de capital en la producción artística y como institución antagónica del sistema académico de los Salones.

Su aparición aproximó a los artistas a un público potencial extendido entre la burguesía, la cual los liberó de la tutela y las imposiciones de la corte y la academia. La proliferación de los ismos, la multiplicación de las muestras y la consiguiente ampliación del mercado colocaron a la galería en un lugar central del circuito de producción, distribución y consumo de la plástica. Sin embargo, en los pasados dos decenios la emergencia del no objetualismo ha puesto en jaque este papel central, sugiriendo que la galería corresponde a un estadio determinado de la evolución del arte y que está llamada a ser sustituida por otras instituciones o espacios de diferente índole.

Por ejemplo la exhibición de obras, piezas o intervenciones de arte urbano, incluyendo la fotografía, han tenido resultados muy exitosos en cuanto a la impresión que causan en los espectadores, en buena parte debido al factor sorpresa que implica encontrarse con un evento diferente en las calles, además de la gran cantidad de gente que se detiene a apreciarlo, a diferencia de las minorías que acuden a los museos hoy en día.

Un ejemplo de esto es la reciente aparición de lugares de exposición al aire libre como las rejas del Bosque de Chapultepec sobre Paseo de la Reforma en la Ciudad de México.

Se trata de un espacio por el que circulan miles de paseantes (incluyendo automovilistas) del Bosque y los museos aledaños y que se detienen continuamente a observar las imágenes de gran tamaño que se exhiben sobre bastidores al aire libre sobre las rejas que bordean el parque.

Otro ejemplo, que cuenta con más tiempo de exhibición, son los espacios que ofrecen los aparadores de las líneas del metro también en la Ciudad de México, los cuales en ocasiones son apenas vistos y otras veces largamente contemplados por los millones de usuarios de este sistema de transporte colectivo. Las exhibiciones van desde obras de pintura y escultura, hasta fotografía y video.



En cuanto al efecto trascendente en el espectador, una obra de esta naturaleza puede ser trascendente en el espectador tanto o más que una obra que se aprecia

en una sala de exhibición. Lo que sí es definitivo es que el lugar y el espacio al que se confina una obra define en buena parte la interpretación.

Sin embargo, si estamos hablando de la trascendencia en el ser, más que la trascendencia en la historia, probablemente una obra de arte urbano no aparezca publicada en los libros de historia de arte de los próximos años, sin embargo trascenderá al espectador que se encuentra con la obra sorpresivamente. Por lo que, contrario a lo que habla Dickie sobre la dependencia de las obras en cuanto a su lugar de exhibición, la trascendencia las obras fotográficas no se encuentra confinada simplemente a su espacio de exhibición, sino que en ella intervienen otros elementos y condiciones.

Ocuparnos del análisis de obras de arte nos hace pensar en el análisis de las imágenes que por lo general nos rodean ¿qué hay de las imágenes que vemos en los periódicos y nos impactan, o bien de los espectaculares en la calle que



recordamos durante mucho tiempo? ¿qué pasa con la valoración simbólica de estas imágenes?

El simple hecho de cuestionarnos que pasa con este tipo de imágenes que de pronto parecen trascender en el especta-

dor, nos lleva a pensar en un análisis comparativo de estas imágenes que vemos todos los días y aquellas que se han llevado al campo de lo artístico, es por eso que en el siguiente capítulo nos ocuparemos de este asunto.

12. Arte urbano en las calles de Valencia, España.

capítulo III

**la trascendencia
en tres esferas
de producción fotográfica**



45. Valérie Picaudé y Phillippe Arbaizar (eds.) *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili. 2004. p. 11

46. Laura González Flores. *Op.Cit.* p. 107

47. Félix Del Valle Gastaminza. "Dimensión documental de la fotografía". Conferencia Magistral leída el 29 de Octubre de 2002 en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social celebrado en México D.F. del 28 al 31 de Octubre de 2002 y organizado por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora y la Universidad Complutense de Madrid. [En línea] Consulta: 16 febrero 2005. [<http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/Confemex.htm>]

3.1 modos relacionales de la imagen fotográfica

Con el fin de entender la naturaleza trascendente de las obras fotográficas en la esfera del arte, este capítulo pretende hacer una comparación con otras dos esferas de la fotografía con la que comparte varios campos estéticos y de valores: la fotografía de prensa y la fotografía publicitaria.

Es sabido que las fronteras entre géneros fotográficos la constituye una delgada línea y que al respecto ha habido cierta confusión. De pronto parece que la imagen no posee una sola línea de definición a un género sino que es esquizofrénica:

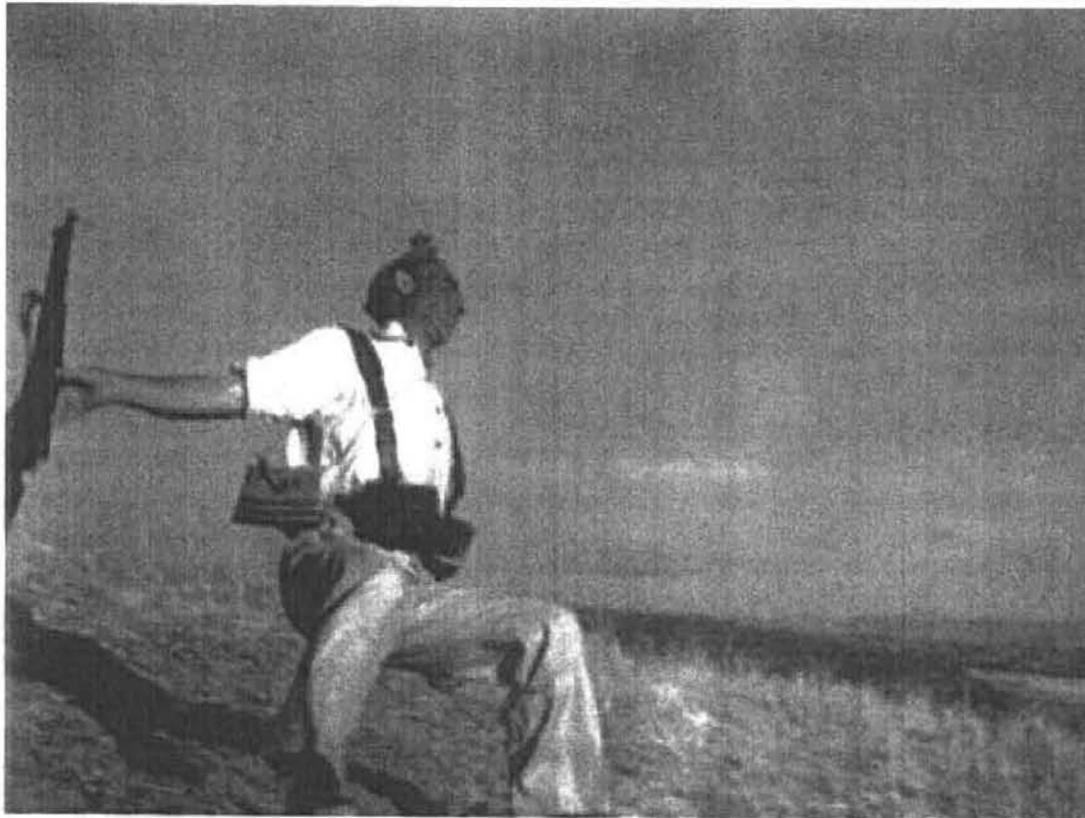
Muchas imágenes poseen cierta apariencia de arte, trastornan las normas de atribución del valor artístico. Una fotografía de prensa se convierte en un cuadro histórico. Una fotografía publicitaria se transforma en una naturaleza muerta y la inversa. (45)

Sin embargo, después de repasar sobre este asunto podemos afirmar que es el medio de distribución el que definirá su pertenencia al género:

A partir del momento en que la Fotografía logra una autoridad plena como paradigma resultará innecesario definirla con relación a algo más. Sobrará cualquier explicación de su conexión con el Arte o la Ciencia: tal asociación se sobreentenderá de manera tácita a través del canal de distribución que se escoja para el medio... Su adscripción a una u otra categoría no dependerá de una cualidad inherente de la imagen fotográfica, sino, más bien, de su funcionamiento dentro de un canal de distribución. (46)

De acuerdo con esta aclaración es que a continuación se plantean no sólo las características de cada género sino también su modo relacional. De acuerdo con Félix del Valle Gastaminza (47) las imágenes, y como tal la fotografía, establecen tres modos de relación con el mundo que a continuación veremos con el fin de entender mejor cada una de las esferas de producción fotográfica.

En primer lugar el modo simbólico, presente desde los orígenes de la humanidad en la utilización de la imagen como



símbolo mágico o religioso y después con muchos otros objetivos indicadores. Los bisontes de Altamira o las Venus prehistóricas son ejemplos primitivos característicos, y esa misma relación se establece ahora con muchos símbolos

religiosos, políticos o deportivos. El modo epistémico, según el cual la imagen aporta informaciones de carácter visual sobre el mundo cuyo conocimiento permite así abordar incluso en sus aspectos no visuales.

13. Robert Capa. *Cerca del Cerro de Murano, Guerra Civil Española, 1936.*

Se trata de una función general de conocimiento y la fotografía cumple de este modo una tarea mediadora. El fotógrafo nos sustituye o mejor nos representa en el lugar del hecho en nuestros ojos e incorpora lo no vivido a nuestra memoria. Esta función de conocimiento y mediación es especialmente significativa en la fotografía documental, en la fotografía de prensa o en la fotografía científica.

En cuanto al modo estético la imagen está destinada a complacer al espectador, a proporcionarle sensaciones específicas. Se trata de una noción indisoluble, o casi, de la fotografía artística, hasta el punto de que se confunden: ¿son arte todas las imágenes?

Ciertamente la fotografía participa de los tres modos de relación con el mundo y aunque el modo epistémico pueda resultar el más accesible al procesamiento documental clásico lo cierto es que la dimensión simbólica y la dimensión estética no deben ser soslayadas.

Así, la fotografía del soldado republicano español de Robert Capa es un icono de la Guerra Civil española. Cuando se hizo público lo improbable de que esta toma fuera real la fotografía se había convertido en una parte demasiado importante de la vida moderna como para aceptar tales acusaciones. (48)

Casi como consecuencia de estos modos de relación con la realidad surgen distintos tipos de imágenes. Sin ánimo de establecer tipologías, siempre excluyentes y discutibles, queremos señalar algunas características de la fotografía de prensa, publicitaria y artística para poder entender cuál es la función que tiene la trascendencia en cada una de estas esferas considerando los anteriores modos de la imagen.

48. Vid. Hans-Michael Koetzle, *Photo Icons, the story behind the pictures*. Köln, Taschen, 2005.

3.2 la fotografía de prensa y su difusión

La fotografía de prensa es creada con la intención de documentar todo tipo de entes, acciones o instancias. Miguel Ángel Yáñez, historiador sevillano de la fotografía, define el documentalismo fotográfico o fotodocumentalismo, como:

Aquella cualidad de algo pasado, objetivamente registrada y mostrable al espectador en soporte fotográfico, y que encierra potencialidad para testimoniar, instruir e informar sobre ese algo. (49)

Su objetivo es testimoniar, instruir, informar de forma objetiva sobre lo que representa, haciendo hincapié en las anteriores consideraciones sobre las sospechas que despierta el carácter meramente documental en el sentido objetivo y exacto de la fotografía. Finalmente la fotografía no es verdad ni no verdad: es una tecnología, puede funcionar como algo que nos lleva a la realidad o bien puede no hacerlo, la función documental es posible o no lo es.

Para Yáñez, la estructura de la fotografía documental tiene tres núcleos compositivos:



El factor ético implícito en el hecho de buscar la verdad mediante la testificación de la realidad. El factor *documentogénico*, o el poder de despertar el interés del espectador por el simple paso del tiempo, surge de una comparación inconsciente entre el mundo que le ha tocado vivir y el del tiempo representado en la imagen. Este factor se puede ver afectado por la temática del documento o por los análisis sobre su significación que se pongan en práctica.

14. Eugène Atget. Colonne Morris, place Denfert-Rochereau. 1898-1900.

49. Miguel Ángel Yáñez Polo. *Historia de los conceptos, tendencias y estilos fotográficos*. Ed. SHFE. Sevilla, 1994. p. 87

50. Gisèle Freund. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili. 1993. p. 99. Sin embargo Naomi Rosenblum habla de periodistas gráficos en Estado Unidos desde 1850, cuando se documenta por primera vez la situación de los trabajadores en las minas de oro de California a través de daguerrotipos y más tarde en 1864 con Timothy O'Sullivan en Inglaterra. (Naomi Rosenblum, *A world of history of photography*. Nueva York. Abbeville. 1989. p. 354.)

El tercer factor es el objetivismo, sólo atemperado por las decisiones técnicas y compositivas del fotógrafo. Dentro de esta categoría se sitúa claramente la fotografía de reproducción de obras de arte y patrimonio artesanal o antropológico. También la fotografía de documentación profesional y científica para disciplinas diversas: arqueología, arquitectura, ingeniería, industria, astronomía, antropología, etc.

La fotografía periodística, sin embargo, no es exactamente fotografía documental. Nace con voluntad comunicativa y mediadora y pretende testimoniar y notificar los acontecimientos reales, reflejados e interpretados visualmente por un fotógrafo, por medio de un mensaje visual que se sumará al mensaje verbo-icónico del resto del periódico, especialmente al mensaje textual que constituye la noticia. No tiene la cualidad objetiva del fotodocumentalismo pues el componente editorial del periódico va a pesar mucho en el momento de la selección del tema, del enfoque, de la imagen elegida para publicar, pero sobre todo, del enfoque de la noticia y del correspondiente pie de foto que conducirá nuestra lectura.

El nacimiento del fotoperiodismo moderno tiene su origen en Alemania, como ya lo ha documentado Gisèle Freund (50), y tal vez lo más sorprendente de su historia es que prácticamente se desarrolló y encontró su florecimiento como tal en apenas 15 años, la duración de la República de Weimar antes de que el Tercer Reich estallara la Segunda Guerra Mundial. Fueron en estos quince años cuando el Dr. Erich Salomon, mejor conocido como Herr Doktor, inauguró lo que hoy conocemos como fotoperiodismo moderno con todas sus implicaciones.

A partir de entonces los fotógrafos de prensa habían adquirido su categoría profesional al ser personajes respetados que contaban con educación universitaria y que salían a las calles a retratar los acontecimientos que harían historia visual. Años más tarde este grupo de fotógrafos que conservaron su iniciativa se diseminaron por el continente europeo y americano dejando sus enseñanzas. Entre ellas, una de las más importantes es que el fotógrafo deja de ser anónimo, cada una de sus fotos va firmada, lo que prueba la

importancia que se le concede a la individualidad del fotógrafo.

Hoy en día los medios de comunicación han crecido bastante y con ellos una serie de polémicas sobre el trabajo fotoperiodístico. Entre ellas una de las más recientes es la que califica la cualidad de verdad de una imagen de prensa, supuestamente alejada de los preceptos estéticos del arte. Sin embargo hoy en día las Bienales de Fotoperiodismo se enfrentan a la disyuntiva de calificar trabajos de fotografías posadas, como trabajo periodístico.



Fue este el caso de la Bienal de Fotoperiodismo de 2005, en el que el premio otorgado en la categoría de fotografía documental a Mexicaltzingo, territorio rebelde del fotógrafo de origen cubano Giorgio Viera fuese fuertemente criticado por ser una fotografía plagiada y posada.

Sin embargo el escaparate que se le da a la fotografía de prensa en un recinto cultural de exhibición cambia el panorama, al apelar también a la cualidad trascendente que puede tener la fotografía de prensa. Se trata de imágenes que como muchas otras en el pasado, ya sea la fotografía de *El beso* de Robert Doisneau que mucho tiempo después fue descubierta como posada sin que eso cambiara su estatus de icono fotográfico, han sido mostradas en calidad de documentos.

Habría entonces que revisar qué está pasando con los valores establecidos sobre la fotografía en cuanto a su estatus documental y con lo establecido en las Bienales de Fotoperiodismo hoy en día.

15. Robert Doisneau. *El beso o Frente al Hotel de Ville*. Paris, 1950.



51. Vid. Olivier Debrouse. *Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 1994. p. 166.

52. John Mraz. "Bienales de Fotoperiodismo: Desencuentros de gremios". *Revista Cuartoscuro*. No. 51. p. 29.

En esta imagen vemos cómo en una fracción de segundo el fotógrafo capta una realidad que de pronto parece caótica, sin embargo Nacho López ha ordenado esta visión para conformar un retrato de su época. (51)

La centralidad del fotoperiodismo en nuestras vidas ha atraído el interés de gremios muy distintos entre sí. Eso ha resultado en lo que John Mraz llamaría

"desencuentros de gremios" (52), entre fotoperiodistas, críticos, curadores e historiadores. Existen entonces malos entendidos entre estos, expectativas no cumplidas y maneras de pensar bastante encontradas.

A pesar de sus diferencias, los practicantes de los gremios tienen un interés común en la trascendencia. Mraz considera que todos quisiéramos que lo que producimos trascienda a nuestro momento: el fotoperiodista quiere crear una foto que dure más de 24 horas, el curador sueña con armar una exposición memorable, un crítico desea escribir una nota que se lea después de que se ha tirado a la basura el periódico en el cual salió, una historiadora espera que su trabajo vaya más allá del "libro objeto".

El fotoensayo ofrece otras oportunidades de trascendencia. En la medida en que el o la fotoperiodista está libre de las presiones del tiempo y puede dedicarse a investigar una situación y a empaparse en ella, tiene más posibilidades de producir imágenes que duren.

16. Nacho López. *Calle Balderas con Ayuntamiento*. 1957.



La trascendencia de una imagen fotoperiodística depende de la capacidad del fotógrafo o fotógrafa de fundir lo expresivo y lo informativo, de sintetizar en una fracción de segundo una imagen que capta la información del acontecimiento pero, al mismo tiempo, tiene una fuerza estética que hace que sea representativa de una experiencia más amplia.

Un ejemplo interesante por examinar es la imagen de las indígenas que luchan contra los soldados en X'oyep, Chiapas, el 3 de enero de 1998, del fotógrafo mexicano Pedro Valtierra, imagen ganadora de la III Bienal de Fotografía en México. La foto presenta la información sobre la resistencia de las indígenas en un intento del ejército por entrar en sus comunidades pero, al mismo tiempo, trasciende su publicación inmediata para encarnar la lucha sobre lo que México ha sido y será.

En esta imagen las indígenas, esencia de mexicanidad, se sublevan en contra de las imposiciones a las que han sido sujetas en realidad y, además, en contra de los sistemas de representación que el Estado ha utilizado para legitimizarse. Empujan a los representantes del Estado y parecen ganar

la lucha milenaria para definir su cultura en maneras que difieren contundentemente con los términos hegemónicos.

En la fotografía documental hay cierto sentido de "caza", de disparar y atrapar al objeto fotografiado, ya lo decía Barthes es una forma de encajonar a alguien en un féretro, del otro lado de la cámara la víctima espera ser capturada:

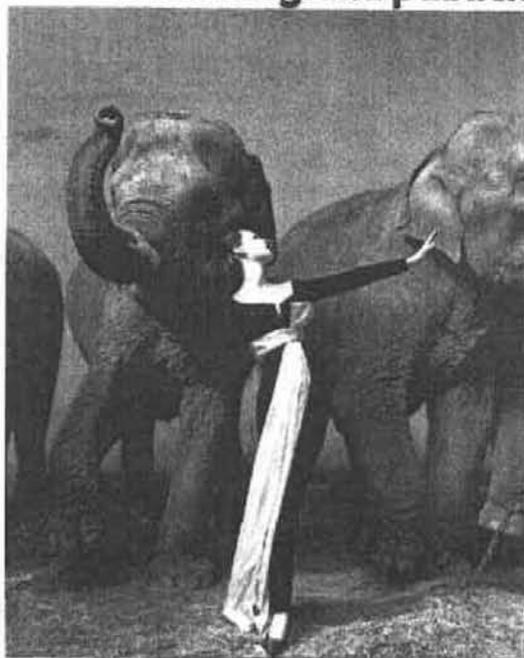
No importa quién o qué sea la presa, ésta siempre se asimila a la imagen de naturaleza conquistable o de víctima consumible. Algo que no mencionan los fotoperiodistas (desde Salgado hasta los "pobres" paparazzi) es que el objetivo último y natural de la caza es el consumo de la presa. Y el consumo que está implícito en la práctica caza fotográfica no es heroico ni humanista, sino más bien industrial y programado. (53)

Finalmente vivimos en una sociedad de consumo, y el negocio de la fotografía en el mundo es realmente grande y atrayente en la sociedad, en un ámbito masivo, la fotografía de prensa es parte de un complejo industrial más amplio.

53. Laura Gonzalez Flores. *Op. Cit.* p. 124.

la trascendencia en tres esferas de producción fotográfica

3.3 los millones de espectadores de la fotografía publicitaria



El único riesgo o el único interés con el que debe ser juzgada una obra que aspira al status artístico es con el estético, así afirmaba Truman Capote, quien sostenía que gran parte de los fotógrafos debían muchas de sus mejores obras precisamente a las imposiciones de la fotografía comercial, como lo fue en el caso particular de Richard Avedon.

El español Raúl Eguizábal (54) atribuye la creación de la imagen publicitaria moderna al trabajo de los fotógrafos y diseñadores de vanguardia quienes produjeron en el campo comercial, así como de la influencia del retrato "glamour", es aquí donde podríamos hablar de Richard Avedon.

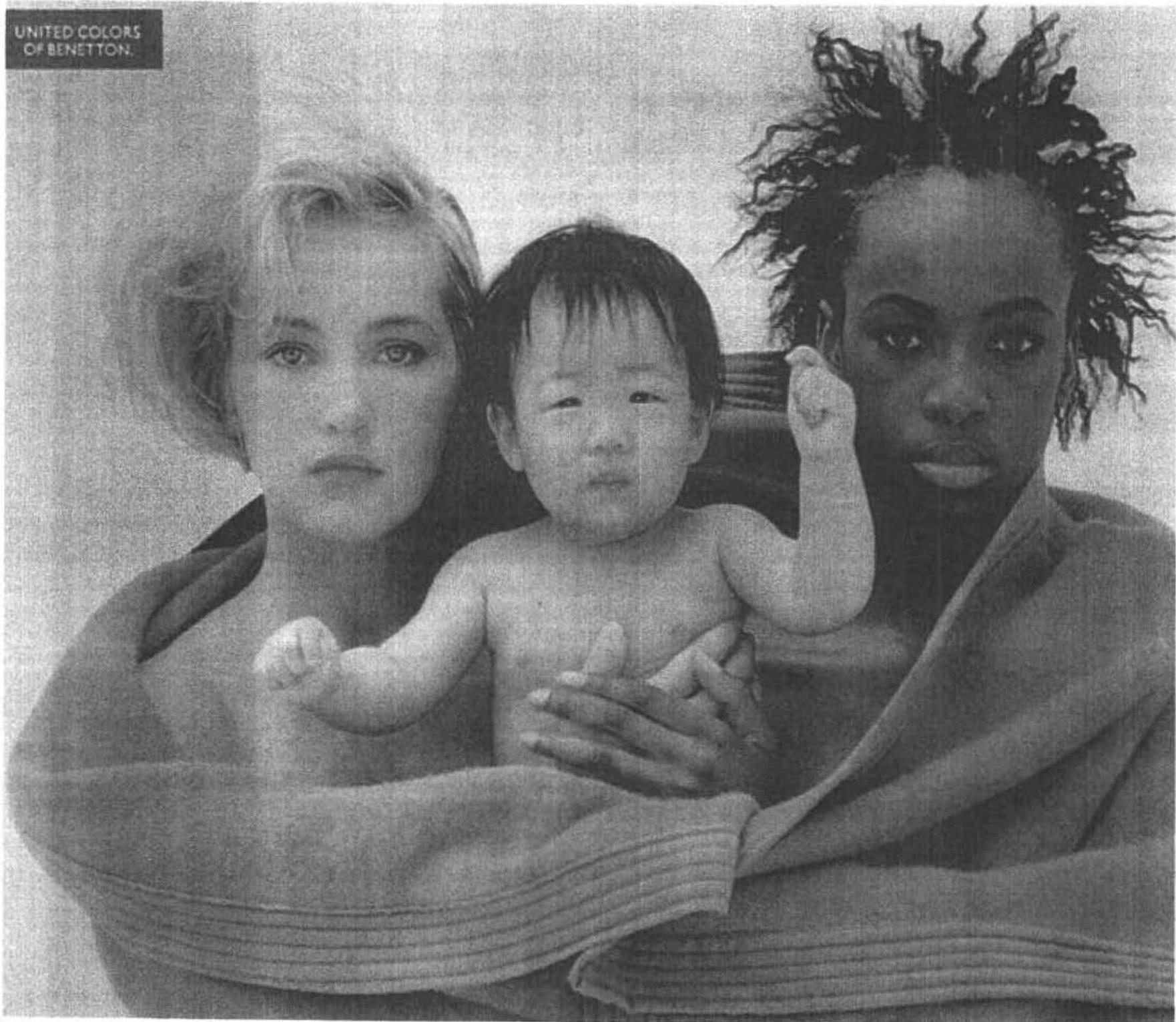
Considerado uno de los fotógrafos más visionarios del siglo XX, Avedon transporta su visión personal de un mundo de imágenes vivas y alrededor de ellas arma su discurso publicitario. Rompe por completo con la fotografía de estudio al llevar a sus modelos a las calles de París y a sus cafés. La foto *Dovima with Elephants, Evening dressed by Dior, Cirque D'Hiver, París, August, 1955* es una de las fotografías más célebres de moda de Avedon y sin duda una de sus imágenes más insólitas. Su interés reside tanto en el contraste como en una elegancia espectacular; esta fotografía marca el inicio de una nueva era dentro de la escena fotográfica. La fotografía de moda de Avedon, la cual vadi-minuyendo en producción a finales de los años setenta, constituye una referencia

18. Richard Avedon. *Dovima with elephants, Evening dressed by Dior, Cirque d'Hiver. París, August, 1955.*

Página siguiente: imagen de Oliverio Toscani para la firma Benetton

54. Raúl Eguizábal. *Fotografía publicitaria. Madrid, Cátedra, 2001. p. 31.*

UNITED COLORS
OF BENETTON.



Desde que nace la imagen publicitaria uno de los aspectos más especulativos han sido sus vínculos con el arte. Se enlaza con el espíritu de vanguardia, con aquellos autores que querían retratar la vida moderna.

La seducción es algo que siempre irá de la mano con la fotografía publicitaria, y en ese aspecto tiene valores estéticos muy definidos. No está comprometida con la realidad como la fotografía de prensa, sino una realidad construida con originalidad, la



fotografía de prensa debe ser también polémica, ingrediente que el fotógrafo italiano Oliverio Toscani siempre agrega a sus imágenes comerciales. Como en esta imagen que realizó para la firma de ropa Benetton en la que Toscani nos presenta una ambigüedad de lo que parece un nuevo género familiar, se trata de una pareja formada por una mujer blanca y una mujer afroamericana aparentemente desnudas envueltas en una cobija verde sosteniendo con sus manos entrelazadas un bebe de una tercera raza oriental.

Observamos entonces una imagen en la que se conjugan periodismo, publicidad y arte y la dinamita que existe en los límites entre cada una. Sin embargo Pepe Baeza apunta lo que al parecer es el cierre provisional de este proceso con el despido de Toscani por parte de su patrón Benetton:

Esta empresa (Benetton) recibió un ultimátum por parte de las autoridades y de las franquicias norteamericanas de la marca, a propósito de la campaña en que usaba la imagen de condenados en el corredor de muerte, previamente a su ejecución. Siendo EEUU el primer mercado de la firma

20. Oliverio Toscani. Senteced to death. Benetton.

italiana, la cabeza de Toscani quedó servida. El hombre que había sido acusado de cínico por mezclar las normas de la publicidad con las del testimonio dejaba, junto a su derrota, la constatación de su éxito moral, de que quería y había conseguido transformar la ceguera voluntaria de la publicidad en un mensaje alentador de crítica y de rebeldía social. Y de paso escupía en la cara de los periodistas otro mensaje: el de que su éxito sólo era posible ocupando unos espacios que encontró vacíos: los espacios de la lucha contra la injusticia que la prensa tiene abandonados. (55)

Sin embargo, el caso de Toscani es una excepción, en realidad la comunicación persuasiva es la que domina el juego de "todo vale" en la publicidad y los dueños de las empresas quienes obtienen de todo esto un beneficio práctico.

La función de la fotografía publicitaria le exige siempre la misma finalidad: aumentar el número de ventas del producto anunciado, lleva consigo cuanta manipulación sea necesaria para obtener el efecto deseado, el producto tiene que ser adecuadamente presentado si se quiere

crear una necesidad de él.

Aunque tal vez la función más importante de la fotografía publicitaria no sea vender productos sino vender ideologías. El concepto mercantil de un producto no va solo, sino acompañado de una serie de formas de vida e ideologías que compramos cuando adquirimos tal producto. Es por eso que uno de los elementos fundamentales de la imagen publicitaria es el proceso creativo que representa formar una imagen atractiva y seductora, pero sobre todo coherente. El fotógrafo debe tener un amplio conocimiento de la cultura visual, así como poseer una enorme imaginación, manejar un alto grado de subjetividad, originalidad y valores estéticos.

Sin embargo la principal característica que aquí nos interesa resaltar reside en el volumen de espectadores, más que en su técnica y creatividad. El hecho de que debe llegar a millones de consumidores la hace ser de un carácter globalizador. Su lenguaje no debe conocer fronteras culturales, por lo que se puede decir que maneja un lenguaje universal, incluso

55. Pepe Baeza Gallur. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, México, Gustavo Gill, 2001. p. 18.

la trascendencia en tres esferas de producción fotográfica

monosémico, es decir, que maneja un mensaje que pretende ser tan directo que sólo sea interpretado de una forma, por lo que debe ser bastante claro y limpio.

La fotografía publicitaria implica un medio que de pronto parece ser ajeno a las demás esferas de producción fotográfica, pues sus implicaciones comerciales la hacen parecer falsa y mentirosa. Aún así, el mismo proceso creativo tan cuidadoso que conlleva la ha acercado mucho a los terrenos del arte.

De todo esto deducimos con bastante claridad que el estilo no puede darnos los elementos para determinar frente a qué tipo de imagen nos encontramos.

Abordaremos ahora los terrenos del arte, que tanto trabajo le han costado a la fotografía conquistar y exploran una serie de características que enriquecen no un producto, sino la expresión plástica del fotógrafo como veremos a continuación.

Auschem aiuta l'industria a fare prodotti migliori.

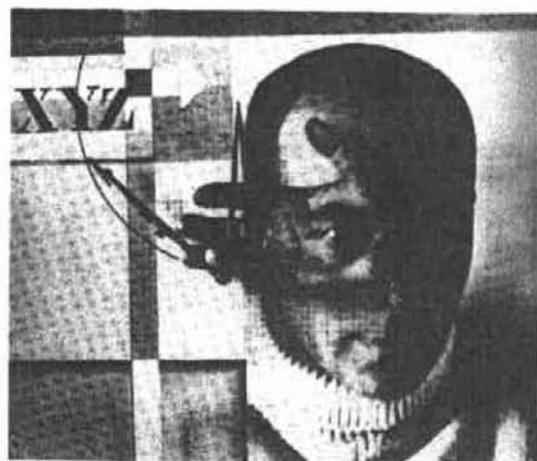


21. Auschem ayuda a la industria a hacer productos mejores

3.4 los privilegios y desdenes de la fotografía artística

Antes de hablar de la fotografía plástica habría que decir que cuando hablamos de la fotografía plástica nos referimos a aquella que producen los artistas, no necesariamente la fotografía pura, sino la que atraviesa las artes plásticas.

A pesar de que autores como Dominique Baqué (56) remiten el inicio de su historia a finales de los años sesenta cuando las artes de actitud, el arte conceptual y la fotografía entablan afinidades, la fotografía artística existe con ese carácter prácticamente desde su invención.



22. El Lissitzky. *Autorretrato*. 1924.

Incluso hay quienes consideran a la fotografía como el detonante de la desestabilización del arte de hoy. El medio fotográfico que ha deseado inscribirse en el campo del arte, lo ha hecho no sin mover de fondo sus cimientos. Finalmente el fin de siglo ha supuesto la definitiva incorporación de la fotografía al arte, esta aspiración, largamente perseguida ha estado llena de controversias.

Además de su artisticidad habría que añadir un cambio que afecta los modos de producción como lo vemos en esta imagen de El Lissitzky en la que realiza una producción híbrida, su obra forma parte ya de una posmodernidad de la cual hablaremos más adelante.

Dentro de este fin de siglo también se presentan cambios en los modos de reproducción de la imagen que han surgido por el desarrollo desorbitado de las nuevas tecnologías electrónicas y digitales, las cuales generan nuevas controversias como lo veremos en el siguiente capítulo.

56. Dominique Baqué. *La fotografía plástica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. p.9.

la trascendencia en tres esferas de producción fotográfica

Pero por lo pronto nos ocuparemos de la fotografía artística en la modernidad. En primer lugar la cámara se constituyó como un modelo para la observación de los fenómenos empíricos más allá de ser una simple herramienta:

Su función más importante sería la de constituirse en un modelo para la observación de fenómenos empíricos y para la introspección y autoobservación reflexiva característicos de la modernidad. Por ello podríamos considerarla un símbolo de la epistemología moderna. (57)

En 1899, el fotógrafo Robert Demachy (58) escribía que una fotografía es artística cuando su composición e iluminación son correctas, cuando sus valores son verdaderos, su tonalidad acertada, su textura adecuada y satisface al ojo del artista.

Más tarde Peter Henry Emerson preconizó un alejamiento de toda artificiosidad dominante y una vuelta a la naturaleza como fuente de inspiración.

Sin embargo fue Alfred Stieglitz y su formidable equipo de creadores y teóricos, la figura predominante en el cambio de siglo. Fue él quien impulsó el papel de la fotografía en el arte moderno con su maravillosa y trascendental empresa: la revista Camera Work (1903-1917) y con la galería 291.



La fotografía artística, al igual que el arte de mediados del siglo XX, se cuestiona a sí misma como un todo, hay un escepticismo sobre el sentido del arte, y entonces se favorece el multifatecismo y la obra multidisciplinar. Para el fotógrafo y profesor de la Bauhaus, Laszlo Moholy-Nagy la importancia de la fotografía está en sus posibilidades autónomas y específicas, escribió:

23. Camera Work. Edición de 1911. Edward Steichen se encargó de la tipografía para la portada.

57. Laura Gonzalez Flores. *Op. Cit.* p. 117.

58. Joan Fontcuberta. *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. p. 84.

Lo importante es que la fotografía constituye, en esencia, un sistema perceptivo distinto al humano, y por tanto, con una capacidad todavía no explotada para proporcionarnos nuevas experiencias de mundo, una manera distinta y original de ver las cosas, de cara a una fruición estética que trasciende su opcional función auxiliar de la ciencia. (59)

Varios fotógrafos de la época, entre ellos Paul Strand después de Lewis Hine y Jacob Riis, adoptan el documentalismo como una actitud, argumentando que más que la naturaleza semiótica, lo que importa realmente es la definición social. Esta idea de retratar la realidad y con ella la verdad está muy ligada a las ideas modernas de la época:

Las fotos se asimilan como verdaderas por su relación de contingencia con la realidad. Modernas por excelencia nacen con el positivismo de Compton y siguen la propuesta conceptual de una realidad visualmente certificable que presenta a los objetos codificados como hechos. (60)

Además de Steinert, según nos cuenta

Fontcuberta, también tuvo enorme trascendencia en la posguerra el fotógrafo Minor White, para quien fotografiar es un acto místico, él mismo escribió:

La fotografía entra en la esfera del arte no a través de tal o cual sistema plástico, sino a través de ciertos estados anímicos privilegiados del observador-hacedor de imágenes. La más directa y simple realidad puede convertirse en una gran posibilidad para el arte, pero a condición de ser una manifestación de lo sagrado, intermediaria entre esta realidad y la suprarrealidad. (61)



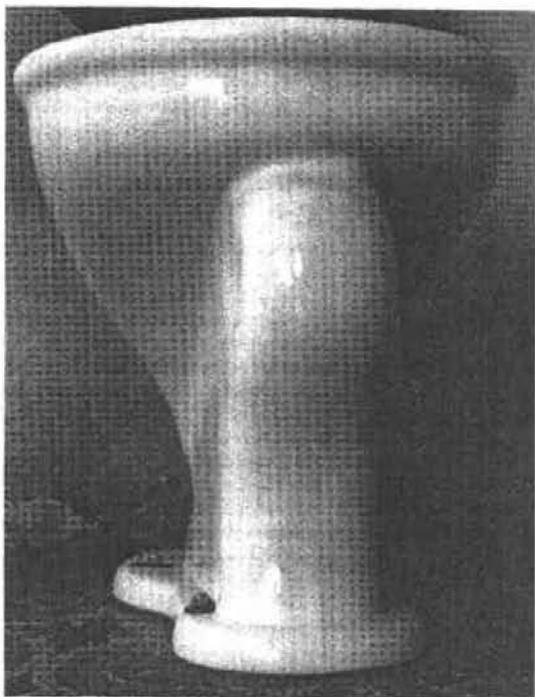
24. Paul Strand. Wall Street. Nueva York. 1915.

59. *Ibidem*, p. 40.

60. Laura González Flores. *Op. Cit.* p. 147.

61. Jean Claude Lemagny. *L'exterieur est aussi l'interieur ou comment en sommes-nous là.* Catálogo de la "1980 Première Triennale Internationale de la Photographie". Palais de Beaux Arts, Charleroi, Bélgica.

Podría decirse que hubo varios movimientos dentro de la fotografía moderna en estado Unidos, uno de ellos, el de la pureza visual, encabezado por Edward Weston y Ansel Adams, nos da una muestra de lo que era esta corriente plenamente moderna. Su labor técnica, le enaltecimiento del papel del fotógrafo, la autenticidad pero sobre todo la genialidad



25. Edward Weston. *Excusado*. 1925.

dotan a la fotografía de un fundamento científico.

Adams sostiene que la visión del fotógrafo es lo que le permite trascender la técnica y acceder a lo artístico. La Fotografía, dice Adams, además de ser un documento es algo más. (62)

Tales conceptos de la fotografía pura americana fueron los pilares de la fotografía que sería consagrada al museo.

Sin embargo, después de las guerras en las que ya probaban su talento Robert Capa, Henri-Cartier Bresson o Eugène Smith, vino un vacío. En este contexto apareció la fotografía subjetiva con Otto Steinert, la cual enfatiza el impulso creativo del fotógrafo individual con una actitud experimental e innovadora, no se trataba de un estilo rígido sino de una filosofía global de la fotografía.

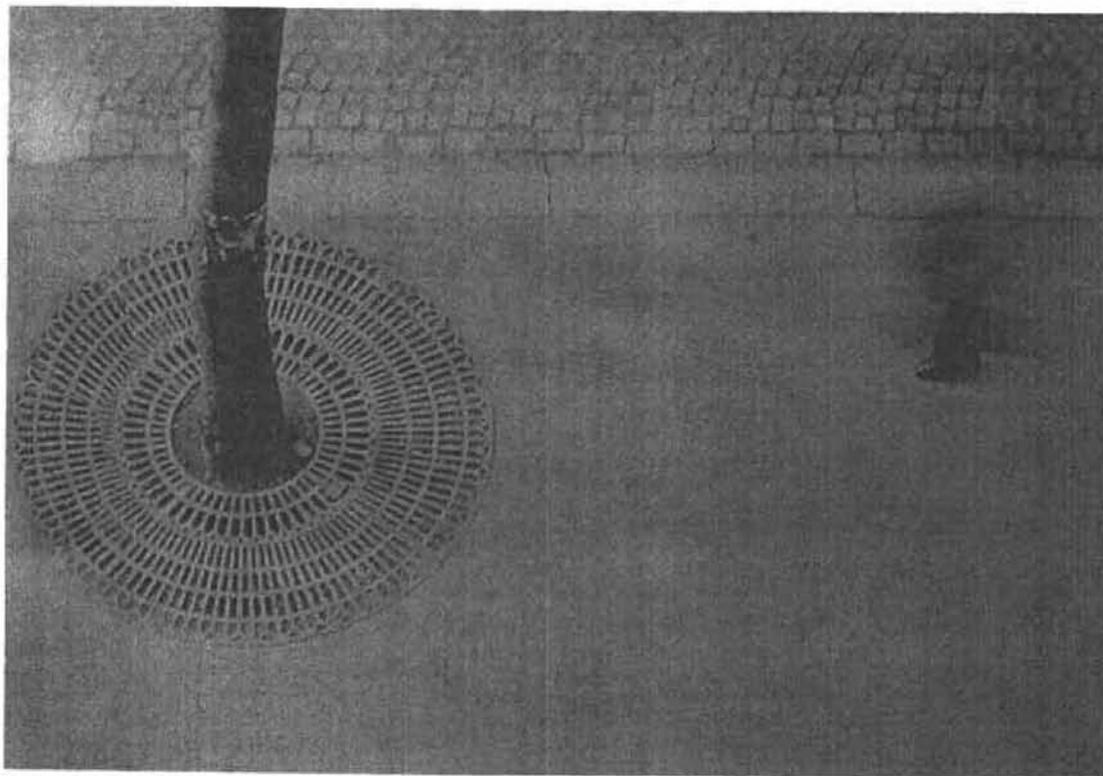
Laura González en su libro *Fotografía y pintura Dos medios diferentes?* explica cómo finalmente son las propuestas de vanguardia, como las de los dadaístas y surrealistas, las que abren a una posibili-

62. Laura González Flores.
Op. Cit. p. 91.

posibilidad de valoración artística precisamente para la imagen fotográfica puramente documental.

A diferencia de lo que sucede con la fotografía en la modernidad, en las imágenes posmodernas el discurso ha cambiado considerablemente.

La fotografía en la posmodernidad apela más bien a disolver los contenidos y a manejar un nivel más alto de complejidad. En lugar de utilizar signos para decir las cosas, la fotografía posmoderna no dice las cosas directamente, no es su forma de aludir, sino que más bien se centra en



26. Otto Steiner. *Pedestrian's foot*. Paris. 1950.

hablar de lo que se habla en esos signos. La estrategia lingüística de la fotografía en la posmodernidad ya no es lingüística, sino metalingüística. Su interés no es decir con el lenguaje, sino decir cómo se dice, ya no importan las cosas sino cómo se hablan de las cosas, lo que en algún momento Jacques Derridá llamó deconstrucción. Como vemos el giro que ha dado la fotografía es muy significativo y nos lleva a pensar en que un análisis de las imágenes en ambos paradigmas, moderno y posmoderno, plantean una serie de interrogantes sobre su trascendencia. Sin embargo primero abordaremos el análisis en cuanto a su aspecto de pertenencia a tres diferentes esferas de producción.

3.5 estudio comparativo de las tres esferas

Las fronteras entre estas categorías aún no están muy bien definidas: Las fotografías del brasileño Sebastián Salgado son obras realizadas para su publicación en el periódico, pero son objeto de exposición en museos y galerías, así como de publicación en libros y definitivamente son

consideradas obras de arte.

Las fotografías privadas antiguas tienen un marcado carácter documental. La fotografía científica es publicada en el periódico muchas veces. Alguien puede señalar que la fotografía de modas o la fotografía publicitaria es fotografía artística. Y sin duda puede aparecer la fotografía documental como la más fiable fuente histórica, pero en la fotografía privada, por ejemplo en los retratos de familia, están muchas de las claves que nos permiten comprender determinados aspectos de las relaciones sociales, familiares y de género en una sociedad. Sin embargo, a pesar de estas relaciones de modo, forma y género, existen diferencias de fondo en cada una de las esferas en cuanto al espectador, el lector y el consumidor. Con el fin de explicar estas diferencias sustanciales de la naturaleza de cada una de las esferas a continuación se presenta un cuadro comparativo en el que podemos ver una serie de valores que pertenecen a la fotografía y la forma en cómo algunos son dispensables o indispensables según la naturaleza de cada esfera nombrada en la parte superior de la tabla.

Valores	Fotografía de prensa	Fotografía publicitaria	Fotografía artística
Verdad	✓	●	★
Originalidad	●	✓	✓
Documental	✓	●	●
Estético	●	✓	✓
Estilo	●	✓	✓
Persuasión	●	✓	✓
Monosémico	●	✓	●
Difusión masiva	✓	✓	●
Autoría	●	●	✓
TRASCENDENCIA	●	●	✓

✓ indispensable

● dispensable

* La verdad en un sentido estricto en el que Heidegger hablaba del desocultamiento de la verdad en la obra de arte, podríamos decir que es un elemento fundamental, sin embargo, como veremos en el siguiente capítulo la verdad como tal es algo que tal vez ya no interese a los artistas de hoy en día.

En primer lugar podemos ver que existen varias diferencias en cuanto a los valores entre las tres esferas, sin embargo, si nos detenemos a analizar este cuadro comparativo veremos que la esfera artística difiere en tres cuestiones de las otras dos esferas. Por un lado la difusión masiva, tanto en la fotografía de prensa como en la publicitaria es indispensable que se contemple que la imagen llegará a un numeroso grupo de lectores y consumidores.

Sin embargo en la esfera artística éste no es un valor indispensable, ya que el artista sabe que su obra no se dará a conocer por los medios que utiliza el fotoperiodismo y la fotografía de prensa. Primero porque su valor documental no es emergente y segundo porque la obra no está destinada a ser consumida, sino apreciada por un sistema del arte, como vimos en el capítulo anterior. Los medios masivos de comunicación no son los que le corresponden directamente a la fotografía artística, como en el caso de las otras dos esferas, al menos en la modernidad.

El reconocimiento de la autoría es otro

valor fundamental en la fotografía artística, la firma del fotógrafo es un sello de autenticidad que siempre debe acompañar a la obra, a diferencia del anonimato de la fotografía publicitaria e incluso la fotografía de prensa, es sabido que desgraciadamente los editores de los diarios no siempre incluyen el crédito del fotógrafo.

Como es posible ver en la tabla comparativa, es el valor de la trascendencia el que definitivamente difiere de la esfera de la fotografía artística con las otras dos, lo cual nos da la pauta para saber que es esta esfera la que resguarda este valor y lo hace ser parte de su esencia. Sin embargo es un valor que va acompañado de otros valores y categorías estéticas, como lo veremos más adelante.

Por otro lado este análisis nos lleva a pensar que no ha sido fácil definir cada una de las esferas debido a que los valores y las características de cada esfera pueden variar no tanto de esfera a esfera, sino de era moderna a era posmoderna, en la que la forma de producir y consumir imágenes ha cambiado de forma sustancial.

Tal vez una de las cuestiones más importantes a la que nos ha llevado este análisis es que hoy en día la imagen pertenece a una sociedad en la que conviven tanto la modernidad como la posmodernidad, razón por la cual es cada vez más difícil definir a partir de códigos valorativos las fronteras de estas tres esferas.

Por lo que posiblemente tengamos que recurrir a otros análisis sobre el arte y la fotografía artística que se produce hoy en día. Análisis basados en estudios sociológicos de la vida cotidiana para entender desde otras perspectivas la forma en como se producen y se consumen las imágenes en el mundo actual.

Con el fin de dar seguimiento a esta cuestión en el siguiente capítulo nos ocuparemos de entender la naturaleza de las imágenes fotográficas de la esfera del arte que se producen en un ámbito cultural que se ha denominado la era posmoderna, entendida como la cultura que nace como rechazo a los grandes relatos modernos (la crítica, la razón, la fe ciega en el progreso y el positivismo) y que hoy vivimos cotidianamente.

capítulo IV

la imagen instantánea y efímera de la era posmoderna

4.1 la obra fotográfica en la era posmoderna

Numerosos teóricos (63) de la posmodernidad coinciden en que uno de sus rasgos distintivos es el dominio de la imagen, sin embargo, esta teoría incluso ha llegado a asumir que una cultura en la que domina lo visual es mediocre. Esta actitud crítica cuenta con una larga historia que va desde Platón hasta nuestros días y refleja cómo el pensamiento occidental ha sido hostil a la cultura visual. Lo cierto es que de la herencia Platónica en la fotografía contemporánea hay mucho que decir. Al parecer hoy, en la posmodernidad no nos interesa la **aesthesis**, sino la parte conceptual, la **noesis**, somos plenamente idealistas, pareciera no importarnos las cosas, sino cómo hablamos de las cosas. (64)

A lo largo de los capítulos anteriores se han revisado varios autores, entre ellos críticos, fotógrafos, ensayistas y teóricos de la imagen con el fin de entender diferentes sentidos de trascendencia que existen alrededor de la imagen fotográfica. Todo esto nos ha llevado a finalmente abordar el sentido de la trascendencia de la imagen fotográfica contemporánea tanto en la

denominada era moderna como en la posmoderna y para eso se realizará el análisis de dos obras fotográficas, cada una perteneciente a estos dos controvertidos paradigmas.

Con el fin de conocer el manejo de valores, procesos de realización y contenido en ambas obras, daremos inicio a una serie de consideraciones previas al análisis.

El fin de siglo supone la definitiva incorporación de la fotografía al arte. Esta aspiración largamente perseguida no ha sido pacífica sino que ha estado llena de controversias que van desde las tradicionales discusiones sobre su naturaleza teórica hasta su naturaleza técnica, unan buena parte de la teoría y la crítica fotográfica se ha centrado, desde el siglo pasado, en resolver estas cuestiones.

A la vez ha habido un desarrollo desorbitado de las nuevas tecnologías electrónicas y digitales que han provocado otras controversias en esta nueva era que se ha denominado posmodernidad.

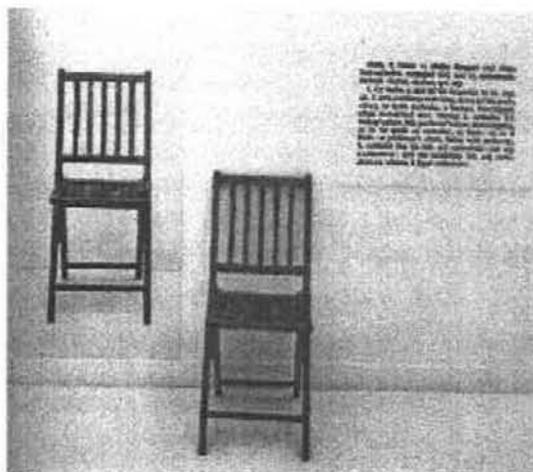
En primer lugar habría que entender que

63. Como Joan Fontcuberta, Dominique Baqué y Martine Joly.

64. Otro término importante en esta discusión es la *poesis*, término griego formulado por Aristóteles para definir aquello ligado a la creación y la producción con un fin específico, sin ser una mera acción. La excelencia en *poesis* se considera en términos de habilidades técnicas. Vid. *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. España. Espasa. Vigésima segunda edición. 2001.*

la cultura posmoderna no surge como un estilo o corriente que pretenda sustituir a la cultura moderna, sino que más bien nace como rechazo a la anterior.

Por un lado la fotografía en la modernidad goza del estatuto de la veracidad y del registro de un contexto de radicalidad positivista. En cuanto a su técnica, hay una noción de autonomía que se traduce en la pureza de la impresión, en la elevada gama tonal de grises en el sistema de zonas, en el encuadre y sobre todo en la perdurabilidad de la obra fotográfica.



27. Joseph Kosuth. *One and three chairs*. 1965.

Sin embargo como vimos en el capítulo anterior, a partir de los años 60 la fotografía comenzará a perder sus funciones tradicionales y su función histórica como consecuencia de la irrupción de fenómenos de naturaleza social y tecnológica.

A partir de los años 70 se inicia el asalto a la deconstrucción de la modernidad, y con ello la ruptura con todas sus formas, modelos y discursos.

La fotografía posmoderna ejerce en sus inicios una tarea de rechazo a los grandes relatos que constituían la fotografía moderna (nociones de autor, pureza y tradición documentalista entre otras), para entonces desarrollar sus propias estrategias.

Como los trabajos de Fontcuberta y Kossoy han asentado, es tal la credibilidad testimonial de su código visual que pueden incluso hacer que cualquier mentira parezca verdad (esto es lo que pasa con la fotografía posmoderna o con la fotografía digital manipulada, que intencionalmente utilizan el código fotográfico para aparentar verismo). (65)

De acuerdo con el crítico de arte Francisco González (66) los ejes conceptuales sobre los que se habrá de asentar la fotografía posmoderna están constituidos por:

- a) La crisis de lo real
- b) Crítica de la verdad y la representación en fotografía
- c) Representación del rol de lo sexual y social
- d) Muerte de la experiencia pura
- e) Fin del autor
- f) Incorporación de la hibridación
- g) Simulación del hecho artístico

A estos incisos podríamos añadir cierta efimeridad e instantaneidad en las obras. La imagen contemporánea en la era posmoderna además pareciera negar su propia trascendencia o al menos parece que esta se torna más lejana en la imagen fotográfica. Qué es lo que sucede con la trascendencia de las obras fotográficas en la era posmoderna, ese será tema de este capítulo.

Antes de entrar a este tema es posible hablar hasta ahora de tres niveles en

cuanto a instantaneidad y efimeridad de la imagen fotográfica. El primero trata sobre la fotografía como documentación de obra efímera como el performance o happening, el cual tuvo gran impacto artístico a partir de la década de los sesenta.

El segundo nivel se refiere al soporte tecnológico, en cuanto la imagen fotográfica se vuelve digital y deja de ser análoga y todas las implicaciones que eso conlleva.

Por último el tercer nivel en cuanto al supuesto contenido efímero de la imagen, lo que ello significa en el espectador y cómo funciona lo veremos en el análisis de las obras fotográficas.

Cada uno de estos niveles son fundamentales para el sentido de la creación de la obra fotográfica, el cambio de proceso así como de percepción que llevan a la creación de obras se realizan en un contexto muy interesante que obedece también a un contexto social en el arte estrechamente ligado a la coexistencia de ambos sistemas: moderno y posmoderno.

66. Francisco González Fernández. "Fotografía: arte en la era de la tecnología digital." Texto de la conferencia leída durante el Festival Audiovisual Zemos 98. [En línea] Consulta: 19 marzo 2005 [http://www.zemos98.org/spip/]

Por otro lado, la crítica posmoderna no es homogénea en sus puntos de vista, ha recibido influencias de diversos modelos teóricos, a veces contrapuestos como el marxismo, el feminismo, el psicoanálisis, o la semiótica. Sin embargo existe una visión bastante coherente de la fotografía que ha llegado a ocupar una posición central.

Nos referimos al crítico inglés John Tagg quien explica cómo la visión, en la que la fotografía no puede entenderse como una identidad estática o una posición cultural singular, es mejor entenderla como un campo disperso y dinámico de tecnologías, prácticas e imágenes.



28. Victor Burgin. *Office at night*. 1985.

Por lo tanto, según Tagg, la fotografía carece de una historia propia, y cuenta en cambio con una historia colectiva de varias instituciones y discursos.

En cuanto a esta visión podemos decir que la trascendencia de las obras surge en determinadas prácticas sociales, diferenciadas e históricamente específicas, incluso según la visión foucaultiana de John Tagg depende de instituciones más poderosas.

A este respecto el fotógrafo y crítico Victor Burgin (67) le interesa más plantearse la fotografía a través de su relación con el "ámbito general de la producción cultural", posición que resulta más central y que adoptaremos a lo largo de este análisis. En esta imagen Burgin plantea una serie de preguntas sobre la fotografía como objeto de representación así como de estatus dentro de la cultura posmoderna. La imagen hace un uso autoconsciente de los estereotipos culturales con relación a su rango visual de formas: pintura, tipologías, computación y fotografía.

Veremos ahora los códigos de la fotografía artística en cuanto a su nivel de documentación de obra efímera.

67. Vid. Clarke, Graham. *The Photograph*. Oxford, Oxford University Press. 2000. p. 20.

4.2 la gran paradoja: la trascendencia del suceso efímero

Como primer plano, la fotografía jugó, especialmente en los años sesenta y setenta, un rol de medio muy importante. En la posmodernidad se busca de forma urgente sustituir la contemplación aurática de la obra en el marco de una institución de legitimación cultural, como el museo o la galería, por la acción el event o **happening**. La ensayista Dominique Baqué relata el proceso de "entrada a las artes plásticas" de la fotografía en su libro "La fotografía plástica". Baqué narra como entonces el medio fotográfico es fundamental para la trascendencia de actos como el *performance* o el *happening*, los accionistas vieneses, los conceptuales, así como del **land art**.

La fotografía es esencial para documentar y testimoniar la dimensión efímera y precaria de sus acciones, opuesta a un purismo ontológico de la obra. El medio refuerza la durabilidad de estos eventos, como lo vemos hoy en día en la imagen fotográfica de la obra realizada por Robert Smithson en Great Salt Lake en UTA en 1970.

La fotografía juega entonces un rol paradójico, de la simple y pura documentación a lo que ha llegado a ser la obra misma.

Para todos aquellos que no pudieron asistir a las acciones artísticas no les queda más que el documento fotográfico:

La fotografía como aquello que queda, como lo "restante"... más que como documento la fotografía funciona como reliquia: esa reliquia infinitamente preciosa y frágil en la que la mirada va a intentar descifrar la huella viviente de lo que ha sido. (68)

La fotografía pareciera ser precaria y aún así indispensable.

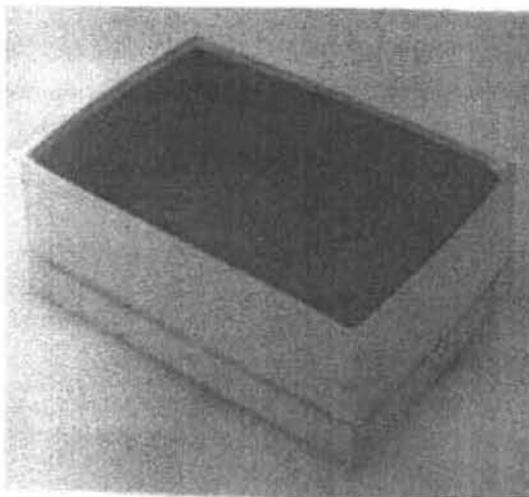


29. Robert Smithson. *Spiral Jetty*. Great Salt Lake, Utah. 1970.

68. Dominique Baqué. *La fotografía plástica*. Barcelona. Gustavo Gilli. 2003. p. 14.

Sin embargo, a veces el medio fotográfico no se limita a la simple reproducción documental, como en el caso de los artistas Hamish Fulton, Richard Long y Robert Smithson. En estos casos la fotografía forma parte del proyecto, de su conceptualización.

Más reciente y cercano es el caso del artista mexicano Gabriel Orozco, quien realiza obras como "La caja de zapatos", y sin embargo la venta de su obra consiste en las fotografías que de ella realiza.



30. Gabriel Orozco. *Caja de zapatos.*

4.3 la precariedad del soporte

En un principio podríamos pensar que las imágenes digitales son menos "tangibles" que aquellas reproducidas analógicamente, y para comprobarlo sobran opiniones que van desde teóricos como Nicholas Mirzoeff quien habla de una pantalla pixeleada y efímera hasta todos aquellos fotógrafos que se niegan a entrar a tan nombrada era digital.

Lo efímero de la imagen no sólo se asocia a la reproductibilidad de la obra, a la pérdida de su aura, aquella manifestación irrepetible de la lejanía en palabras de Benjamin, sino también a su soporte tecnológico. Sin embargo, ¿no eran precarias las primeras técnicas fotográficas?

Las imágenes digitales, aquellas creadas por millones de píxeles son para el profesor de arte Mirzoeff (69) una pantalla pixeleada que se compone de señales electrónicas y espacio vacío. Los píxeles son puntos de luz y unidades de memoria con determinados vacíos. A diferencia de la fotografía y el cine que evidencian la presencia necesaria de alguna realidad

69. Nicholas Mirzoeff. *Una introducción a la cultura visual.* Barcelona, Paidós, 2003, p.57.

exterior, para Mirzoeff la imagen pixeada le recuerda su necesaria artificialidad y ausencia, por lo que afirma que la imagen es un medio demasiado competitivo y contradictorio para ser sublime.

Sin embargo había que preguntarnos si el soporte de una imagen determina que la imagen en cuestión pueda ser sublime. Al parecer este temor a la "precariedad del soporte" es más bien una falta de acercamiento al tema desde el punto de vista artístico, estético y esencial de la obra. Si bien es cierto que el medio es importante en la interpretación de la imagen, no por eso determina su grado sublime de expresión.

William Ivis habla de una "sintaxis", cada técnica tiene una sintaxis muy precisa. Para poder discriminar sus elementos sintácticos, la técnica en sí dice algo, independientemente de su semántica, y eso los artistas lo saben muy bien. Hay tanto un desarrollo de los conceptos en la historia del arte como un desarrollo de las técnicas.

En su preferencia por lo ético antes que por lo estético, a diferencia de Panofsky quien fundamenta su noción de arte que va de lo estético a lo no ético, Lyotard revivió lo sublime como un término clave para la crítica posmoderna, cuando define lo sublime como "una combinación de placer y dolor: placer en la razón que excede toda presentación, solo en la imaginación y sensibilidad que demuestran que el concepto es inadecuado". (70)



31. Extracto de *Ritratto di Eleonora di Toledo con figlio Giovanni*. 1545. Manipulación digital de la autora.

70. Jean Francois Lyotard. *The Postmodern explained*. Minneapolis. Minnesota University Press, 1993. p 15.

El soporte digital con sus ventajas y desventajas es tan eficaz como el fotógrafo lo requiere, y es tan útil como otros soportes para demostrar expresión y llevar a un efecto sublime.

Y aunque de pronto pareciera ser etéreo, abstraído en millares de píxeles que forman imágenes de diferentes características, se acerca más a una imagen superficial, más conceptual en el arte que tangible, tal vez más fantasiosa, pero tan creíble como aquellas imágenes creadas por medios analógicos.

Los medios han cambiado y con ellos las formas de crear imágenes, sin embargo lo más importante es analizar cómo estos cambios nos llevan a crear diferentes formas de hacer imágenes, y de qué se tratan esas imágenes que hoy en día hacen los fotógrafos, con estos nuevos medios.

4.4 la trascendencia de la obra fotográfica: modernidad y posmodernidad

Existen numerosos tipos de análisis de imágenes a lo largo de la historia del arte,

aquellos que van desde descifrar la iconografía y la iconología, y que aún así no han encontrado todos los elementos para descifrar el sentido de una obra. La semiótica por otro lado ha tratado de decodificar las obras a partir de códigos muy racionales, sin embargo lo estético es prácticamente incodificable, y es por eso que le ha sido imposible abordarlo. Por otro lado, la hermenéutica no plantea propiamente una metodología, sino una forma de explicar las cosas, de saber qué es lo que quiso decir el autor.

Los historiadores de arte buscan fórmulas para leer imágenes, sin embargo el no encontrarlas sólo les ha causado frustración pues en realidad no hay un método, sólo metodologías de aproximación que han realizado ciertos autores alrededor de las imágenes.

Es por esto que después de dar tantas vueltas a la metodología del análisis de las obras fotográficas se ha optado por dejar que sean las imágenes las que nos hablen por sí solas. Debemos contemplarlas y dejar que nos hablen, con el cierto nivel

fetichista que esto implica.

En este análisis de imágenes contrapuestas consideraremos que una imagen no tiene un solo significado, sino que se mueve en un campo de sentido, entre las cuestiones sintácticas propias y el campo ideológico del receptor; todo esto con el fin de saber cuál es el sentido de la imagen. Debemos respetar la especificidad de las imágenes, y como ya hemos dicho dejar que sean ellas quienes hablen, finalmente la teoría está en las imágenes.

Gadamer habla de cómo las obras hablan por sí solas, a veces independientes de los autores, sin embargo hay una estética que ancla el autor con su obra. (71)

ANÁLISIS

A través del análisis de dos obras fotográficas explicaremos las diferencias entre la obra fotográfica moderna y la posmoderna y sus características, con el fin de entender cómo funciona la trascendencia en las obras fotográficas contemporáneas insertas en ambos paradigmas.

En la primera de estas imágenes, en

cuanto al nivel iconográfico, vemos en gama de grises, tres rostros de hombres llenos de polvo con turbantes en la cabeza. En primer plano un hombre joven carga un pico sobre su hombro, mira a la cámara con ojos negros profundos bajo sus cejas pobladas, pero lo más notable son sus labios casi blancos cubiertos por un polvillo de brea, queda sólo libre un espacio pequeño alrededor de los ojos. Bajo un implacable sol el segundo hombre más atrás mira también a la cámara del fotógrafo y el tercero más lejano parece tener una ligera sonrisa en sus labios blancos.

Las tres miradas nos dicen que el fotógrafo está ahí para constatar con la cámara su condición humana que reflejan en la expresión seria y serena de sus rostros de forma directa. Sus ojos hundidos apenas visibles por la brea miran fijamente a la cámara.

La jornada cotidiana de trabajo se ve interrumpida un instante por el fotógrafo. Salgado ha tomado esta foto de tal forma que casi olvidamos que son personas, parecen espectros de polvo negro, con labios brillantes.

71. Vid. Hans George Gadamer, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996

32. Página siguiente. Sebastián Salgado. De la serie *Trabajadores*. Bihar, India, 1989.



Sus ojos están cargados de cierto fatalismo, según Salgado (72) el minero vive con la muerte en el centro de la tierra y sabe que este es el destino de su hijo, de la misma forma que sabe que antes fue el de su padre. En ningún trabajo, explica Salgado, existe tanto fatalismo: los hombres del carbón permanecen en el carbón: le pertenecen.

Esta primera obra se trata de la fotografía perteneciente a la serie realizada en las minas de carbón de Dhanbad en la India, del fotógrafo brasileño Sebastián Salgado, quien ha podido dedicarse por años a proyectos como este titulado *Trabajadores* (1986-1993).

Esta imagen es una de cientos que Salgado tomó en 1986. Muchos fotógrafos han trabajado antes en este lugar.

Salgado es un fotógrafo del dolor humano y de la dignidad humana que se mantiene intacta a pesar de su desafortunada condición y supone que existe un espectador sensible que se entregará a la contemplación de su obra.

Sin embargo no podemos hablar de Salgado como un fotógrafo documenta debido a que las fotografías de Sebastián Salgado no son documentos sociales que se publiquen en diarios o revistas con estos fines. Las obras de Salgado están hechas para ser mostradas en una galería o museo, lo cual le confiere a su trabajo la calidad de arte antes que de documento. La imagen fotográfica sirve a Salgado para dar una visión estética antes que documental. El hecho de privilegiar el lado estético de la imagen entonces posiciona sus imágenes en el mundo del arte, los espectadores abrirán el diálogo con el fotógrafo y con lo fotografiado a través de este medio artístico.

Dónde queda entonces el poder de denuncia de la imagen, dónde queda la trascendencia social de la obra al entrar directamente a los espacios institucionales del arte.

Al parecer esta trascendencia se neutraliza, pues se anula la crítica social en el momento en que se privilegia lo estético antes que el aspecto social fundamental de esta imagen.

72. Sebastián Salgado. *Trabajadores*. Lunewerg. Munich, 1999. p. 14.

la imagen instantánea y efímera de la era posmoderna

Por otro lado la visión que vemos en esta imagen es la de un fotógrafo occidental que ve desde un punto de vista de conquistador al conquistado, del hombre civilizado contrapuesto al salvaje. Desde luego que el fotógrafo apelará al sentido más humano que su imagen le pueda otorgar, a través de planos, texturas, superficies y contenido. Sin embargo, habría que preguntarnos sobre la relación que se ejerce entre el fotógrafo y el fotografiado a través del medio fotográfico insertos en el ámbito artístico.

Salgado en calidad de fotógrafo se encuentra frente a su tema en una posición ventajosa, es él quien posee el instrumento y el punto de vista, es él quien hará una interpretación del entorno y de la situación de vida de los personajes en la escena.

Su encuadre lo realiza a partir de una visión bastante más ventajosa que el personaje fotografiado, a quien no queda más que encarar la cámara.

Podemos entonces hacer una diferenciación entre lo retratado, el medio fotográfico, el fotógrafo, el medio artístico y finalmente el espectador.

Todos estos elementos nos llevan a contemplar una obra que apela directamente a nuestros sentidos, a una serie de valores reconocibles como son la dignidad y el trabajo, así como a las condiciones de miseria y explotación, sin embargo el valor que impera es el de la belleza, un valor que definitivamente pertenece al paradigma de la modernidad. Esta obra en particular de Salgado habla directamente de ella.

En la segunda obra fotográfica vemos una escena ambientada en un contexto muy diferente. Se trata de una imagen a color, un escenario pantanoso en el que vemos una ciénaga con vegetación y agua de color negro. Al centro de la imagen vemos flotar boca arriba un hombre calvo y con bigote con los ojos cerrados, con las manos sobre su vientre, vestido con pantalones oscuro, rodeado de plantas y vegetación pantanosa. A pesar de que la escena parece ser de noche el personaje está iluminado por una luz cenital que deja ver la blancura de su piel y los brillos de algunas plantas. Al fondo vemos más vegetación y en el horizonte un cielo oscuro sin nubes.

La tranquilidad con la que parece dormir el personaje no tiene que ver con la oscuridad de su entorno, y sin embargo flota en esas aguas con una extraña pasividad. Esta tensión entre el personaje, su indiferencia hacia su entorno mantiene al espectador atento a lo que sucede en la escena, sin embargo parece haber un silencio predominante.

De inmediato hay algo que nos dice que esa condición es prácticamente imposible y que hay una manipulación en la construcción de la imagen.

Esta segunda imagen corresponde al mexicano Gerardo Montiel Klint, con la imagen titulada "Ofelio".

Klint recrea en cuerpo propio a "Ofelio" obra fotográfica manipulada digitalmente que surge de una obra producida en el año 2003 en el desierto de Cuatro Ciénegas, Coahuila.

Ofelio está flotando sin vida en el agua. Se trata de una Ophelia transformada en hombre, pero ¿se trata de una muerte sublime y amorosa como la de la Ophelia personaje trágico del Hamlet de Shakespeare?

Montiel Klint no pretende recrear la tragedia de "Ophelia". Más bien el autor busca recrear la atmósfera de la escena para encontrar una expresión recontextualizada en la que como muchas obras contemporáneas, él mismo es protagonista de la obra:



... es así que en la fotografía de Gerardo Montiel encontramos paráfrasis de obras renacentistas, reproducciones de pinturas pre-rafaelistas, como también referencias a artistas contemporáneos que igualmente emplean la imitación de los clásicos para encontrar una expresión recontextualizada... (73)

En el caso de Montiel él mismo representa lo representado, así como al fotógrafo, por lo que no hay ninguna diferencia entre ambos sujetos, como se señaló en el caso de Salgado.

Echemos un vistazo a la obra en la que muy posiblemente Klint se inspiró:

Se trata de "Ophelia" pintada en 1852 por el inglés pre-rafaelita John Everett Millais. Como muchos otros pintores contemporáneos basados en temas de Shakespeare, Millais retrata al célebre personaje femenino "Ophelia": Ingenua y leal, Ophelia se vuelve loca por el asesinato de su padre cometido por su amado Hamlet. Ophelia, la infeliz hija de Polonio, es retratada mientras canta en su locura y se ahoga en el río.

La modelo de Millais fue Elizabeth Siddal, quien se sentó en una bañera de agua fría, con el fin de que Millais pudiera basar su obra en la observación natural y reflejar el frío del agua, de esta forma el retrato se parecería lo más posible a la realidad, Millais comenzó su trabajo en el río Ewel, cerca del Thames, y aunque tuvo varios problemas de llevar a cabo su trabajo en la intemperie, no dudó en reflejar cada uno de los detalles naturalistas de la obra.

La recuperación de temas literarios de corte caballeresco (medievales) y clásicos son una característica de las obras pre-rafaelistas. También lo son el mundo natural como las flores representadas en el cuadro y que rodean el cuerpo.

Ophelia flota con los ojos abiertos en un trágico sentido de desesperación, con las manos hacia el cielo en una actitud religiosa, pareciera dejar el último suspiro de vida antes de morir para el pintor, quien la retrata sobre ramas pantanosas rodeada de amapolas y violetas, símbolos de lealtad, que constituye la "tierra" de la obra, en palabras de Heidegger.

la imagen instantánea y efímera de la era posmoderna

El mundo instrumental de Millais es el de la locura, la tragedia, pero al mismo tiempo la femineidad, la ingenuidad y la lealtad. Ophelia en su insano juicio es sensual y a la vez está confundida. Millais nos permite develar la esencia de la obra, ver más allá de la representación del personaje de

Shakespeare, al ubicarla en un contexto naturalista y simbólico, como era característica de su época.

Ophelia aparece aún viva, instantes antes de morir; Montiel aparece en cambio ya muerto. Las manos de Ophelia están abiertas al cielo, así como sus ojos



34. John Everett Millais. *Ophelia*. 1852.

y su boca también permanecen aún abiertos. En cambio Montiel aparece con los brazos sobre su regazo, con los puños cerrados y los ojos también.

A diferencia de Millais, a Montiel Klint no le interesa recrear la tragedia, pero sí de alguna forma la poiesis de la obra de Shakespeare, esa recreación que involucra la generación de sensaciones, mundos y sentidos. La recreación de Klint va en función de realizar una cita de Millais en una inversión semántica del signo. Toda la femineidad, la ingenuidad y delicadeza de Ophelia se ha convertido en un hombre pesado, calvo, con bigote, con los ojos cerrados que parece estar confortablemente insensible a su situación. Nada de dramas, hay una indiferencia total, en contraste con la dramática Ophelia del personaje de Shakespeare.

El filósofo italiano Gianni Vattimo habla de una característica fundamental de las obras contemporáneas: la ironía.

En la experiencia artística contemporánea se trata de hechos específicamente vinculados con la muerte del arte en el sentido

de una expresión que se realiza también en esas formas de autoironización de la propia operación artística. (74)

Por otro lado el crítico neoconservador estadounidense Daniel Bell ya hablaba de una exacerbación del yo en el sustento de las prácticas de arte desde mitad del siglo XX. La obra de Montiel pertenece a la sociedad unidimensional de la que habla Marcuse, que no a la bidimensional en cuanto a que existen tanto la alta cultura como la sociedad cultural, en la unidimensionalidad ambas se unifican. Montiel exhibe su obra dentro de una sociedad tecnificada, en la que hay una desublimación del arte dentro de la industria cultural.

Dentro de la perspectiva de Benjamin, en plena época de reproductibilidad técnica que vivimos, nacen obras dentro de las nuevas técnicas tecnológicas que determinan, como la obra de Montiel, una forma de generalización de lo estético. La reproductibilidad de "Ofelio" es parte constitutiva de la obra.

74. Gianni Vattimo. "Muerte o crepúsculo del arte" en *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona. Gedisa. 1997. p. 51.

El Ofelio de Gerardo Montiel más que ser analizado desde un punto de vista hermenéutico, obedece más bien a un simulacro, pues es hiperrealista, se trata de una superafirmación de lo real, no hay interpretación pero sí reconocimiento. No encontramos una "verdad", es decir no nos presenta la esencia del ente, es lo que es y no nos dice más, encuentra una forma de anular el referente y poner a la imagen como el mismo referente. Los referentes de la imagen fotográfica digital están en la imaginación, no en la realidad. La imagen antes de ser virtual, es mental. Nace a partir de una escena modificada, y a la vez de los algoritmos de la máquina que sólo pueden venir de la mente del operador, como lo explica Roman Gubern. (75)

En cambio, la obra de Salgado nos devela su origen, posee una posibilidad de hablar de algo más allá, de dónde proviene. El tema de Salgado no es el propio autor, sino la precaria situación de los mineros en una región alejada del mundo y a la vez su belleza, aquella belleza que Jameson veía en Los Zapatos de labriego de Van Gogh. A diferencia de la obra de Montiel,

en la que hay una forma peculiar de producir imágenes a partir de otras.

Las "mentiras visuales" de Montiel señalan una facultad indicial que no posee, puesto que su referente está en su imaginación. Lo interesante es que parte de una obra pre-rafaelista para crear su propia interpretación a través de la manipulación tecnológica que los medios le ofrecen.

El espectador frente a la obra entra en el cuadro de lo posible / imposible, lo probable / improbable. Y solo en la medida en que el espectador cree en lo que ve, la construcción tecnológica autentifica su juicio cognitivo.

El Arte contemporáneo se muestra inexpressionista e inauténtico. En él no es posible la mimesis porque esta es sólo una representación que siempre refiere a una verdad. Los signos, en cambio, refieren a más signos. Tampoco hay imaginación o creatividad: el Arte en la posmodernidad, es un proceso dialéctico entre el autor y su cultura a través del lenguaje. (76)

Las características de la imagen posmoderna resultan ser muy interesantes en

75. Roman Gubern en conferencia: "La imagen digital, memoria e invención". VII Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica Visual AISV, México, D.F. 2003.

76. Laura González Flores. *Op. Cit.* p. 300.

cuanto a su manejo del sentido de trascendencia, en primer lugar porque parecieran negarla. Hoy en día la obra de arte ha pasado por un proceso de desublimación que describía Marcuse a mediados del siglo pasado:

... el progreso de la racionalidad tecnológica está anulando los elementos de oposición y trascendentes en "alta cultura". Estos sucumben de hecho al proceso de desublimación que prevalece en las regiones avanzadas de la sociedad contemporánea. (77)

Es curioso que autores como Herbert Marcuse, Gianni Vattimo y Walter Benjamin profetizaban una sociedad industrial avanzada y una era de la universalización de la información, mientras que todo su edificio teórico es pre-digital. Sin embargo Benjamin ya hablaba de una percepción diferente del espectador en cuanto a la reproductibilidad de la obra y su permanencia, Bolívar Echeverría lo describe así:

(Benjamin) detecta en las nuevas masas un nuevo tipo de "percepción" o sensibilidad que sería la "rúbrica formal" de los cambios

que caracterizan a la nueva época. Una nueva percepción o sensibilidad que trae consigo la "decadencia del aura". Son masas que tienden a menospreciar la singularidad irreplicable y la durabilidad perenne de la obra de arte y a valorar la singularidad reactualizable y la fugacidad de la misma. (78)

Si en realidad existe este menosprecio a la durabilidad de la obra y a su fugacidad entonces los fotógrafos contemporáneos no han querido pasarlo por alto y han hecho de ello la base conceptual de su obra como lo veremos más adelante.

Ambas obras aquí analizadas pertenecen a una cultura unidimensional en palabras de Marcuse y a una cultura post-tecnológica, asumimos también que vivimos en la coexistencia de ambos sistemas moderno y posmoderno, pues el primero no ha desaparecido y el segundo se manifiesta en un mismo ámbito cultural.

En cuanto a la concepción estética de la imagen contemporánea también es fugaz, instantánea. La escenas en televisión de la caída de las torres en Nueva York son un espectáculo estético que apenas satisface

77. Herbert Marcuse. *El hombre unidimensional, ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. México. Joaquín Mortiz. 1968. p. 86.

78. Bolívar Echeverría. "Introducción" en: Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*. México. Itaca. 2003. p. 21.

nuestra saciedad estética. Benjamin termina su libro "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" haciendo una previa alusión a esto:

La Humanidad, que fue una vez, en Homero, un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha vuelto ahora objeto de contemplación para sí misma. Su autoenajenación ha alcanzado un grado tal, que le permite vivir de su propia aniquilación como un goce estético de primer orden...
(79)

Con respecto a la permanencia de las obras el filósofo hermeneuta Hans George Gadamer (80) dice que, para cada obra de arte la duración es esencial. Afirma que la obra de arte que "ha salido bien" permanece, es atemporal. Sin embargo no hay garantía de permanencia, puesto que para conservarse, depende necesariamente del asentimiento del gusto, o del sentido para la calidad de las generaciones posteriores.

Por otro lado debemos considerar que la modernidad es una experiencia temporal

que no acaba de consumarse, y como Habermas diría, la posmodernidad es un efecto casi normal de la modernidad. Por lo que a pesar de haber obras con características posmodernas como la de Montiel Klint, hay una coexistencia de ambos sistemas. La visualización de ambas obras nos permite definir la evidente ruptura con el campo estético de la era pretecnológica; la presencia del posmodernismo.

El trabajo de Montiel podría definirse como una actualización de la tradición de la fotografía pictorialista de la segunda mitad del siglo XIX, la cual partía de una valoración de la fotografía ante la pintura, al transformar el lenguaje de la pintura al de la fotografía toma un nivel de realidad que resulta escandaloso.

En la obra de Montiel no hay drama, sino tal vez cierta superficialidad en cuanto a expresividad, o como lo explica mejor Jameson hay una pérdida de afectividad. Los sentimientos, o intensidades, son ahora impersonales y flotan libremente para organizarse en una peculiar euforia.

79. . Walter Benjamin. *Op. Cit.* p. 98.

80. *Vid.* Hans George Gadamer. *Op. Cit.*

La obra de Salgado nos habla sobre pobreza, el trabajo, la condición humana, en cambio Montiel no se dirige al espectador, sino a una simbología personal, de un mundo construido por él mismo. Se trata de un yo que vuelve su vida privada un asunto público.

Finalmente en cuanto a la trascendencia, ambas obras la buscan, aunque de formas muy distintas. La obra de Salgado busca desentrañar la esencia de los mineros, reflejar su belleza, su contenido estético en las texturas, las luces y la composición del retrato. Montiel Klint, en cambio, trasciende la efimeridad de la propia obra y convierte el fotomontaje y la manipulación digital en un artificio que funciona en la medida en que parece real.

Pero sobre todo, a pesar de ser obras de origen y resultado tan distintos, ambas como obras de arte abren mundos, y trascienden tanto para los espectadores como para los propios artistas.



conclusiones

Trascender es preservar, permanecer, no ser olvidado, es como un instinto que todos poseemos, los artistas, algunos de forma más consciente que otros, buscan la trascendencia a través del proceso creativo que los inmortalizará, serán recuerdo de su época, de su sociedad.

Y ahora, que han cambiado tanto las formas de hacer arte y de verlo, de analizarlo y de comprenderlo, la acción de trascender va implícita. Cómo es posible trascender hoy cuando ya la esfera artística ha crecido tanto, las tecnologías han cambiado las formas de hacer arte y las obras parecieran perder su "aura" según el término de Benjamin.

Sin embargo, esta noción de trascendencia no sólo está en los fines del artista, sino que gira alrededor del acto fotográfico desde su concepción, el disparar la cámara, atrapar un instante que trasciende en tiempo y espacio, hasta el hecho mismo de trascender la imagen captada.

Cuando una obra trasciende, entonces rompe con el tiempo- la distancia histórica, espacial, el propio sujeto- y cuando rompe con él la obra nos habla, nos confronta con nosotros mismos, se comprende a sí mismo y ocurre el desocultamiento del que hablaba Heidegger al referirse a la experiencia que desvela la esencia del ser.

A lo largo de este trabajo hemos visto diferentes formas de hablar de la trascendencia en lo que concierne a lo que se ha escrito en la teoría crítica sobre fotografía. Desde el punto de vista de Heidegger, pasando por la teoría de Minor White hasta la fotografía de Montiel Klint, se buscan diferentes caminos para trascender la obra en diferentes épocas y contextos.

Lo que antes quedaba por sentado: el deseo de trascender de la obra por parte de los autores en la modernidad, como algo no sólo inherente a la obra sino también natural,

en la posmodernidad parece quedar oculta, como si fuera una cuestión que no interesa a los artistas, como si se tratara de una ambición que no les ocupa, como si ingresar al sistema del mundo del arte fuera algo que no les preocupara, sin embargo, el deseo, e incluso la necesidad, de trascender, está ahí.

A diferencia de lo que alguna vez lo fue la teoría de los equivalentes de Minor White, en la posmodernidad la idea de trascender ha cambiado. En lo que concierne al fotógrafo que desea dotar a sus imágenes de equivalentes, es decir, de elementos que trasciendan en el espectador, debían tener presente que el poder de esta cualidad reside en la capacidad de transmitir y evocar sentimientos acerca de las cosas, situaciones y acontecimientos que por distintas razones no pueden ser fotografiadas.

En cambio los autores de la posmodernidad saben que no está en la creatividad o en la búsqueda de la verdad, en la **mímesis** o en la pureza fotográfica, la esencia de su obra, sino en la metáfora, en la retórica y en la **deconstrucción**.

Tal vez una de las cuestiones más interesantes en lo que ha sido la realización de este trabajo de tesis es en revisar autores sobre teoría y crítica fotográfica y encontrar entre ellos ciertos paralelismos, en cuanto a la trascendencia de las obras.

Existe este tema que diversos autores han llamado de diferentes formas y con varias formas de describirlo. Se trata de ese sentido obtuso como lo llama Barthes, ese tercer sentido que se da por añadidura, aquello que da a la imagen un estatus, en términos de Dickie y que hace que la imagen pase a ser parte de nuestro imaginario simbólico.

Este sentido obtuso sería parecido a cierta subjetividad expresiva o artística que asume la fotografía, que lleva a un manejo consciente y voluntario de la sintaxis que implica que la fotografía abandone su estado de ficción y asuma la existencia de un autor, una codificación y un estilo. Aquello que Diderot llamaría instante preñado y Brecht el gestus social.

Como decía Umberto Eco en su *Opera Aperta*, lo estético es algo que está antes del signo, es por eso que la interpretación tiene ciertos límites que no le permiten nombrar más allá de lo que le parece verdaderamente sublime a nuestros ojos y por tanto trascendente en el espectador, ese sentido estético que no podemos describir.

El lector podrá denominar como *guste* a este tercer sentido de la imagen que ha sido estudiado desde diferentes perspectivas, abordado como un **código** siempre indescriptible de la imagen, un elemento que hace que la imagen nos punze y trascienda en el espectador.

Y es que cuando uno ve arte, lo ve desde uno mismo, no desde fuera. No es que haya un objeto lejano, sino un proceso entre la obra y el espectador: aquellos procesos que rompen el lenguaje común, aquellos que trascienden.

Para resolver las cuestiones de la trascendencia es posible que tengamos que estudiar más de cerca cuál es el sentido del tiempo hoy en día para el hombre. Nuestra conciencia del tiempo ha variado en la medida en que hoy realizamos a diario una serie de actividades y desplazamientos que hace uno o dos siglos jamás hubiéramos imaginado.

Esto nos da un sentido mucho más apretado del tiempo que vivimos, ya no nos detenemos a la contemplación, el "tiempo es dinero", nos exasperamos cuando perdemos minutos en cuestiones banales, el tiempo que pensamos como "aprovechado" se traduce en ganancias monetarias.

A todo esto, nuestra trascendencia terrenal a través de la imagen es cada vez más importante en un mundo en el que hasta la misma imagen parece efímera, pero ¿realmente lo es? Hasta dónde llega esa visión pesimista y apocalíptica de que seremos nosotros también efímeros, y estaremos condenados a la imperceptibilidad, a la banalidad...

Retomando a Gilo Dorfles, hoy el sentido del tiempo, "la conciencia del transeúnte" como él lo llama, se ha hecho en cierto modo constante para el hombre, su dominio de lo instantáneo le ha hecho perder cualquier confianza en la necesidad de lo eterno. Una lógica consecuencia de ello es el hecho de que también el arte haya abrazado muy a menudo tanto los aspectos "efímeros" como los dinámicos.

Entonces podemos hablar de dos tipos de trascendencia en la actualidad, una se trata de su sentido en el espacio y por otro lado en el tiempo. En cuanto al espacio podríamos a la vez dividir esta clasificación, por una parte aquella que se refleja en obras que entran al sistema del arte y por otro aquellas que se quedan fuera de él y que apelan a su trascendencia en el espectador, sin que eso implique descartar más allá que su trascendencia en la historia del arte. Un ejemplo de este tipo de obra son las piezas de arte urbano, ya sean fotografía, performance, pintura o escultura, ubicadas en las aceras y lugares poco comunes en las calles.

Por otro lado en relación al tiempo podemos hablar no de uno, sino de varios tipos de trascendencia, desde la que se genera en el instante decisivo en la toma fotográfica, pasando por la huella que genera el medio en la posteridad y la teoría de las equivalencias de White, hasta de la que habla Gillo Dorfles en su sentido de tiempo.

En cuanto a las aportaciones de este trabajo al campo de la fotografía cabe destacar que como investigación inserta en el medio de producción y documentación fotográfica, uno de sus objetivos es precisamente el de trascender a otras investigaciones sobre temas filosóficos que rodean el acto fotográfico y que están presentes en cada una de las imágenes que se producen hoy en día. A pesar de que la trascendencia es un concepto muy utilizado en las Bellas Artes, en realidad poco se ha hablado de ella en su relación con la imagen fotográfica, sin embargo son muchas las líneas de investigación que se generan a su alrededor.

A lo largo del desarrollo de cada tema en este estudio se abre una puerta para nuevos trabajos de investigación que van desde cuestiones ontológicas, que aún están sobre la mesa, hasta el discurso filosófico y estético que se genera alrededor de la imagen fotográfica. La necesidad de abrir más espacios de discusión se hace evidente y se destaca también la urgencia de debatir estos temas entre especialistas de la imagen.

Finalmente a lo largo de la última década, la fotografía se ha convertido en el medio visual definitorio de la cultura contemporánea, lo cual puede explicar su ascenso dentro del arte contemporáneo y el deseo de los artistas de trascender a través de ella. Las fotografías se consumen en grandes cantidades, están expuestas a pasar de un contexto a otro y aparecen simultáneamente en diferentes tipos de ámbitos sociales. Reflexionar sobre las fotografías exige por tanto abordar los modelos en que estos diferentes puntos de vista y lugares son siempre asimilados, alineados y combinados, consciente e inconscientemente por creadores y espectadores.

Lo que es verdaderamente importante destacar es que una sociedad sin ninguna idea de trascendencia es artísticamente estéril, debido a que el primer impulso creativo en una cultura es siempre activado por tendencias espirituales que tienen que ver con nuestro deseo de trascender. Un ser humano puede crear para sí mismo una realidad mediante la convicción y la aceptación de una posibilidad de cambio en esta realidad. Todo artista que se permite la idea de una posibilidad trascendente recibe para sí mismo un fuerte impulso que lo puede conducir a grandes creaciones. Qué sería de nosotros si se nos extirpara la fe que tenemos en la capacidad trascendente de nuestras obras, la certeza de que exista la posibilidad de lograr cambios importantes en nuestro entorno.

fuentes de investigación



- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Aicher, Otl. *Analógico y digital*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- Alanis, Salvador. "El mal y la iluminación, la fotografía de Gerardo Montiel Klint" en *Huesca Imagen*. Huesca, 2004.
- Ang, Tom. *La fotografía digital*. Barcelona, Blume, 2001.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1992.
- Baeza Gallur, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona, México, Gustavo Gili, 2001.
- Baqué, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Barasch, Moshe. *Teoría del arte: de Platón a Winckelmann*. Madrid, Alianza, 1991.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1990.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1986.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- Beaumont, Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Bell, Cory. *Modern Art, a crash course*. Nueva York, Watson Guptill Publications, 2000.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid, Taurus, 1973.

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. México, Itaca, 2003.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

Blanco Sarto, Pablo. *Hacer arte, interpretar el arte: estética y hermenéutica en Luigi Paeyson*. Pamplona, Universidad de Navarra, 1998.

Bourdieu, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Burgin, Victor. *Ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica, 2001.

Canon Aznar, José. *Filosofía del arte*. Madrid, Espasa Calpe, 1974.

Cartier-Bresson, Henri. *Fotografiar del natural*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Costa, Joan. *La fotografía: entre sumisión y subversión*. México, Trillas, 1991.

Clarke, Graham. *The Photograph*. Nueva York, Oxford University Press, 2000.

Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.

Debroise, Olivier. *Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Del Valle Gastaminza, Félix. "Dimensión documental de la fotografía." Conferencia Magistral leída el 29 de Octubre de 2002 en el Congreso Internacional sobre Imágenes e Investigación Social celebrado en México D.F. del 28 al 31 de Octubre de 2002 y organizado por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora y la Universidad Complutense de Madrid
[<http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/Confemex.htm>]

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. España. Espasa. Vigésima segunda edición, 2001.

Diderot, Denis. *Escritos sobre arte*. Madrid. Siruela, 1994.

Dickie, George. *Introduction to Aesthetics*. Nueva York. Oxford Universtiy Press, 1997.

Dorfles, Gillo. *Nuevos ritos, nuevos mitos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

Dorfles, Gillo. *Sentido e insensatez: en el arte de hoy*. Barcelona, Gustavo Gili, 1973.

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona. Paidós, 1986.

Durant Will. *Historia de la filosofía*. México, Diana, 1998.

Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen, 1976.

- Eguizábal, Raúl. *Fotografía publicitaria*. Madrid, Cátedra, 2001.
- Eder, Rita y Larner, Mirko. *Teoría social del arte*. UNAM, México, 1986.
- Fernie, Eric, comp. *Art history and its methods, a critical anthology*. Nueva York, Phaidon, 2003.
- Finn, David. *How to look at photography*. Nueva York, H.N. Abrams, 1994.
- Fischer, Ernst. *La necesidad del arte*. Barcelona, Península, 1970.
- Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 2004.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- Fontcuberta, Joan (Ed.) *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Freund, Giselle. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- Gaunt, William. *La aventura estética*. México, Turner, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Gadamer, Hans George. *Estética y hermenéutica*. Madrid, Tecnos, 1996.
- Giedion, Siegfried. *El presente eterno: los comienzos del arte, una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Madrid, Alianza, 1981.
- Giles Rivera, José Luis. "Kandinsky, Hegel y la trascendencia". Tesis para obtener el grado de maestría en Artes Visuales. México, UNAM, 2002.

Gombrich, Ernst. *Gombrich esencial: textos escogidos sobre arte y cultura*. Madrid, Debate, 1997.

Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. Madrid, Debate, 1997.

González Fernández, Francisco. "Fotografía: arte en la era de la tecnología digital." Texto de la conferencia leída durante el Festival Audiovisual Zemos 98. Fecha de consulta: 2 de enero de 2005. [<http://www.zemos98.org/spip/>]

González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: dos medios diferentes?* Barcelona. Gustavo Gili, 2005.

Gubern, Roman. *La mirada opulenta: Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

Gubern, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996.

Gubern, Roman. *Patologías de la imagen*. Barcelona. Anagrama. 2004.

Hadjinicolau, Nicos. "La fortuna crítica y su suerte en la historia del arte", en: *La producción artística frente a sus significados*. México, Siglo XXI, 1986.

H.K. Ehmer, et al. *Miseria de la comunicación visual*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Hegel, GWF. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid, Alianza editorial, 1980.

Hegel, G.W.F. *Estética*. Barcelona, Alta Fulla, 1988.

Hernández Aguilar, Gabriel. *Figuras y estrategias, en torno a una semiótica de lo visual*. México, Siglo XXI Editores, 1994.

Herschel B. Chipp. *Teoría del arte contemporáneo*. Madrid, Tres cantos, 1995.

Hofstadter, Albert. *Philosophies of art and beauty: Selected readings in aesthetics from Plato to Heidegger*. Chicago, Chicago University, 1976.

Ibarz, Mercè. "La herida y la curación. Fotografía, mirada documental y práctica artística". Artículo publicado en internet. [www.iaa.upf.es/formats/formats3]

Jameson, Frederick. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós, 1995.

Joly, Martine. *La interpretación de la imagen*. Barcelona, Paidós Comunicación, 2002.

Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Koetzle, Hans-Michael. *Photo Icons, the story behind the pictures*. Köln, Taschen, 2005.

Lister, Martín. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona, Paidós, 1995.

Manguel, Alberto. *Leer imágenes*. Madrid, Alianza editorial, 2003.

Mißelbeck, Reinhold, ed. *La photographie du 20e siècle*. Museum Ludwig Cologne. Köln, 2005.

Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós. 2003.

Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.

Mraz, John. "Bienales de Fotoperiodismo: Desencuentros de gremios". Revista Cuartoscuro. No. 51. [<http://www.cuartoscuro.com/51/art1.html>]

Muñoz Hernández, Jorge Alberto. "Dibujo: arte y trascendencia"
Artículo publicado en internet. Junio 2000.
[www.fortunecity.es/bohemio/ciberarte/95/dibujoarte.html]

Olle Pinell, Antonio. *El arte de la fotografía*. Barcelona, Sucesor de E. Meseguer, 1954.

Parini, Pino. *Los recorridos de la mirada*. Barcelona, Paidós, 2002.

Palacios, Juan Miguel. *El idealismo trascendental: Teoría de la verdad*. Madrid, Gredos, 1979.

Preziosi, Donald. *The art of art history*. Oxford. Oxford University Press. 1998.

Picaudé, Valérie y Arbaizar, Phillippe (eds.) *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili. 2004.

Picazo, Glòria y Ribalta, Jorge (eds.) *Indiferencia y singularidad, la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

Pierone, Augusto. *Leggere la fotografia, osservazione e analisi delle immagine fotografiche*. Roma, Edup, 2005.

Penn, Irving. *Moments preserved*. Nueva York, Simon and Schusler, 1960.

Revault O'Allonnes, O. *Creación artística y promesas de libertad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

Runes, Dagoberto. *Diccionario de filosofía*. México, Grijalbo, 1981.

Riemschneider, Burkhard y Grosenick, Uta, eds. *Art Now*. Köln, Taschen, 2001.

Ritchin, Fred. "The lyric documentarian" en *An uncertain grace*. Nueva York. Aperture. 1990.

Rosenblum, Naomi. *A world of history of photography*. Nueva York. Abbeville. 1989.

Salgado, Sebastián. *Trabajadores*. Barcelona. Lunweg, 1993.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología de estética y teoría del arte*. México, UNAM, 1982.

Saura Gómez, Emilio. "Sobre la idea de Trascendencia" en la Filosofía."
[www.galeon.com/filoesp/akademos]

Schaffer, Jean Marie. *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid, Cátedra, 1990.

Scianna, Ferdinando. *Obbiettivo ambiguo*. Milan, Rizzoli, 2001.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa, 1981.

Stokstad, Marilyn. *Art History*. Nueva York. H. N. Abrams, Inc. Publishers. Vol. I. 2002.

Susperregui, José Manuel. *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.

Tournier, Michel. *El crepúsculo de las máscaras*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

Vilches, Lorenzo. *La lectura de la imagen*. Barcelona, Paidós, 1984.

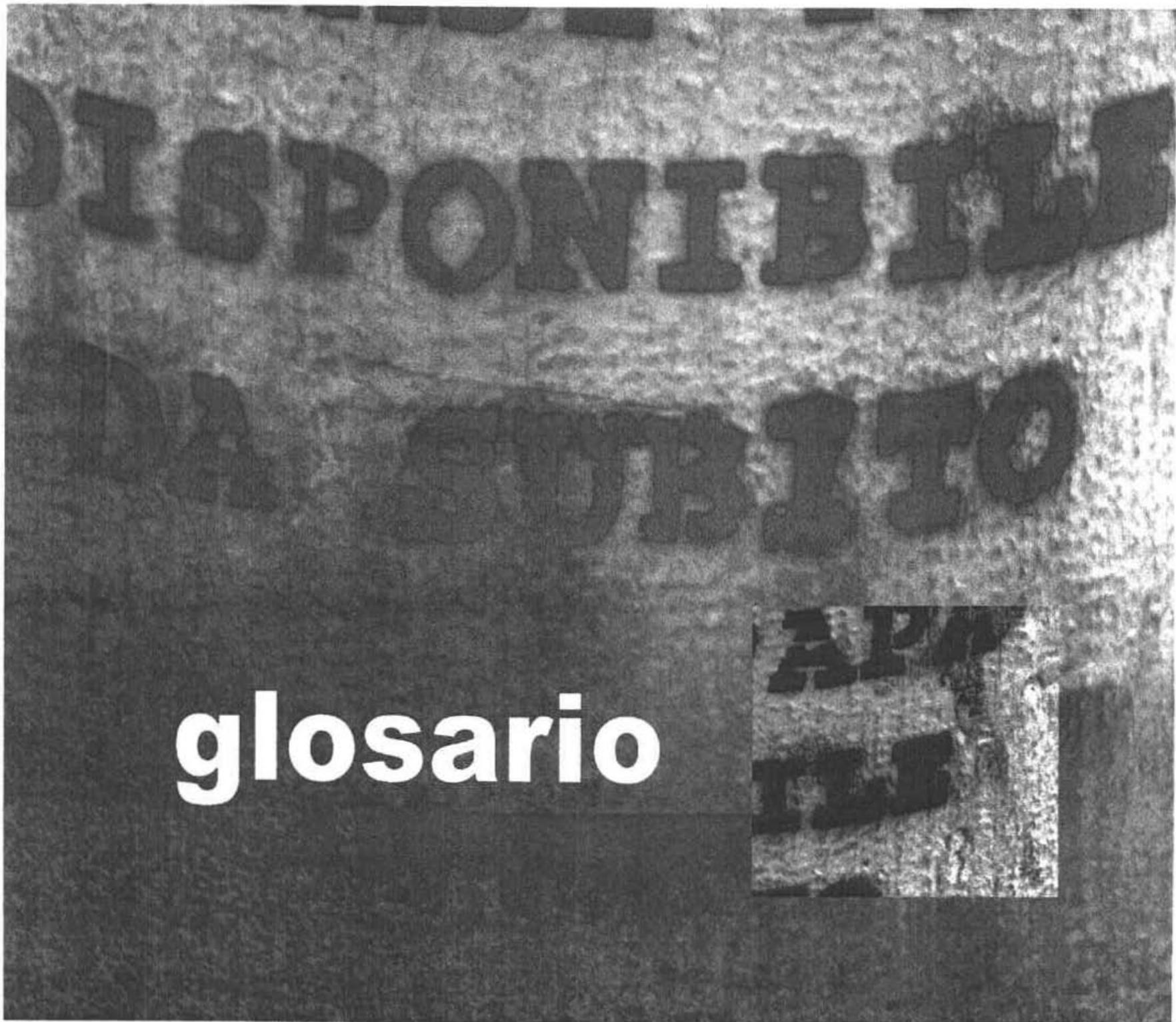
Vilches, Lorenzo. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona, México, Paidós, 1987.

Walker, John A. Y Chaplin, Sarah. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Editorial Octaedro, 2002.

Wilhelm Joseph, Frederick. *Filosofía del arte*. Madrid, Tecnos, 1999.

Yáñez Polo, M.A. *Historia de los conceptos, tendencias y estilos fotográficos*. Ed. SHFE. Sevilla, 1994.

Yates, Steve (ed). *Poéticas del espacio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.



glosario



- aesthesis término no referido al concepto sino a lo sensible.
- código convención que establece la modalidad de correlación entre los elementos presentes de uno o varios sistemas, asumidos como plano de la expresión y los elementos ausentes de otros sistema, asumido como plano del contenido.
- connotación imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico, se elabora a cargo de los diferentes niveles de producción, consiste en la codificación del análogo fotográfico que responde a asociaciones socioculturales y personales.
- deconstrucción generalización por parte del filósofo postestructuralista francés Jacques Derridá del método implícito en los análisis del pensador alemán Martin Heidegger, fundamentalmente en sus análisis etimológicos de la historia de la filosofía. Consiste fundamentalmente en mostrar cómo se ha construido un concepto cualquiera a partir de procesos históricos y acumulaciones metafóricas (de ahí el nombre de deconstrucción), mostrando que lo claro y evidente dista de serlo, puesto que los útiles de la conciencia en que lo verdadero en-sí ha de darse son históricos, relativos y sometidos a las paradojas de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia.

denotación	el propio anlaogon, significado literal. Registro objetivo.
diacrónica	(del francés diachronie) Desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo. Sucesión temporal de los estados del sistema lingüístico. Estudia las relaciones entre los términos consistentes de un estado de la lengua.
happening	movimiento artístico que se desarrolló en Estados Unidos a finales de la década de 1960 como reacción frente al mimalismo y la abstracción. Se trata de una forma extrema de realismo que se basa, fundamental y evidentemente, en la fotografía. a veces se recurre a proyectar fotografías sobre el lienzo para pintar una réplica exacta del motivo retratado.
iconografía	estudio del significado de las imágenes o de partes de las imágenes, incluido su significado simbólico.
land art	movimiento escultórico de los años 1960 y 1970. Consiste en el empleo de materiales naturales, como por ejemplo barro, ramas y hielo, para crear arte fugaz. Puede realizarse en galerías, calles o parques públicos. Guarda mucha relación con el Conceptualismo.

mímesis	del latín mimesis. Imitar, representar, que contiene a la representación análoga, condición del doble.
noesis	visión intelectual, pensamiento. Término referido al ámbito del concepto.
poiesis	término griego ligado a la creación y producción con un fin específico, sin ser una mera acción. La excelencia en poiesis se considera en términos de habilidades técnicas.
referente	todo aquello que viene designado por un signo
sincrónica	(del griego tiempo) Dicho de un proceso o de su efecto: que se desarrolla en perfecta correspondencia temporal con otro proceso causa
trascendencia	del latín transcendere = superar. Trascendencia designa en la epistemología todo aquello que va más allá de los límites de la conciencia y de la experiencia. Trascendencia significa, en sentido kantiano, todo lo supersensible, o sea, lo que se encuentra por encima de la experiencia de los sentidos y sólo puede ser captado racionalmente, por ejemplo los conceptos de la razón: la libertad de la voluntad, la existencia de Dios y la inmortalidad del alma.

trascendental	(de trascendente) Que se comunica o extiende a otras cosas. Que es de mucha importancia o gravedad, por sus probables consecuencias.
trascendente	que trasciende. Que está más allá de cualquier conocimiento posible.
trascender	exhalar de olor tan vivo y subido, que penetra y se extiende a gran distancia. Dicho de algo que estaba oculto: empezar a ser conocido o sabido. Dicho de los efectos de algunas cosas: extenderse o comunicarse a otras, produciendo consecuencias. Estar o ir más allá de algo.



lista de ilustraciones

lista de ilustraciones

1. Nick Ut. *Children fleeing a Napalm strike*, 8 de junio de 1972.
2. Caballo 15,000-10,000 a.C. Pintura rupestre, Lascaux, Francia
3. Henri Cartier-Bresson. París, 1954.
4. Anónimo. *Un manojo de cartes de visite*. 1865. Collage Christie's South Kensington. Ltd., Londres.
5. Oscar Gustav Rejlander. *Head of St. John the Baptist in a charger*. 1859.
6. Prueba de luz de la que se extrae el fotograma
7. Alfred Stieglitz. *Equivalente*, 1927.
8. Jack Smith y Henry Flint protestan afuera del Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1963.
9. Marcel Duchamp. *Bicycle wheel*, 1913.
10. María Fernanda Sánchez-Paredes. Exposición fotográfica en el Museo del Antiguo Colegio de San Ildefonso
11. María Fernanda Sánchez-Paredes. Exposición fotográfica en el Sistema de Transporte Colectivo (Metro)
12. María Fernanda Sánchez-Paredes. Arte urbano en las calles de Valencia, España.
13. Robert Capa. *Cerca del Cerro de Murano*. Guerra Civil Española, 1936.
14. Eugène Atget. *Colonne Morris, place Denfert-Rochereau*. 1898-1900.
15. Robert Doisneau. *Frente al Hotel de Ville*. París, 1950.
16. Nacho López. *Calle Balderas con Ayuntamiento*. 1957.
17. Pedro Valtierra. *X'oyep*. 1998.
18. Richard Avedon, *Dovima with elephants, Evening dressed by Dior, Cirque d'Hiver*, París, August, 1955.
19. Oliverio Toscani. Benetton, Italia.
20. Oliverio Toscani. *Senteced to death*. Benetton.
21. *Auschem ayuda a la industria a hacer productos mejores*
22. El Lissitzky. *Autorretrato*. 1924.

23. Camera Work. Edición de 1911. Edward Steichen
24. Paul Strand. Wall Street. Nueva York. 1915.
25. Edward Weston. Excusado. 1925.
26. Otto Steiner. Pedestrian's foot, París. 1950.
27. Joseph Kosuth. One and three chairs. 1965.
28. Victor Burgin. Office at night. 1985.
29. Robert Smithson. Spiral Jetty. Great Salt Lake, Utah. 1970.
30. Gabriel Orozco. Caja de zapatos.
31. María Fernanda Sánchez-Paredes. Extracto de Ritratto di Eleonora di Toledo con figlio Giovanni. 1545. Manipulación digital.
32. Sebastián Salgado. De la serie Trabajadores. Bihar, India. 1989.
33. Gerardo Montiel. Ofelio. 2003.
34. John Everett Millais. Ophelia. 1852

Nota: las imágenes de las portadas son de la autora.

esta tesis se acabó de imprimir
en los talleres de Gabriel Figueroa
en Coyoacán en el mes de octubre
de 2005