



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

*La fotografía objetual,
ensayo y registro de un primer acercamiento*

Tesina

Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta
Rocío Ramos Fernández

Directora de Tesis:
Maestra Gale Ann Lynn Glynn

México, D.F. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Introducción_____	5	Un acto... subdividido, múltiple y articulado_____	35
I. Más acá del referente o la fotografía como documento de sí misma_____	7	El espacio de la foto_____	37
Más que un registro_____	8	En busca de un referente_____	43
Proyecto Color verdadero_____	12	<i>(Refrigerador)</i>	
<i>(Persiana)</i>		En busca de un espacio_____	46
La fotografía y su búsqueda de sentido_____	21	<i>(Soportando su espacio)</i>	
El instante previo_____	25	Conclusiones_____	48
El no-lenguaje fotográfico_____	28	Glosario_____	52
II. Más allá de la foto. El objeto fotográfico, un primer acercamiento_____	34	Índice de imágenes_____	54
		Bibliografía_____	55

*A Roland Barthes,
responsable, en parte y entre otras cosas, de que
yo haya escrito estas palabras*

Introducción

Muy a pesar de que el título del presente ensayo contenga una referencia al objeto, es éste un ensayo sobre fotografía. Es una reflexión, desde una perspectiva propia de la plástica, sobre la fotografía. Porque si bien, como afirma Rosalind Krauss, la fotografía parece proponer una relación directa y transparente con la percepción o más bien con aquello que se percibe, hasta qué punto una fotografía es percepción en potencia, un objeto capaz de generar nuevas percepciones; hasta dónde la fotografía es leída más allá de la imagen que muestra, como un objeto que no documenta más que su propia existencia; hasta qué punto la fotografía puede dejar de ser un objeto cerrado, de referirnos a algo que no es, o bien, ser capaz de *separarse* lo necesario de su referente para referirnos a sí misma y a lo generado y posibilitado por ella. De eso trata este ensayo, de considerar –dentro del

marco de mi experiencia y de su propia singularidad– la fotografía como entidad, intentando relativizar algunos absolutos que se dan por ciertos, entendiéndola como un ente procesual que implica una imagen-acto-objeto, y que puede ir más allá de la sola referencia indicial a partir de algo que se elige fotografiar en un espacio y un tiempo específicos.

He pretendido ahondar en la paradoja de la fotografía siendo en un mismo espacio procesual, imagen y objeto, atreviéndome a afirmar que el punto de encuentro se halla en un cambio en el modo en que se percibe mediante la articulación de lo que está presente con lo que está representado. Para ello es necesaria una ampliación del carácter documental que abarque la ejecución propia del acto fotográfico, pues he ahí implícita la intención del fotógrafo en

convertir un objeto (de estudio, motivo, pretexto) en una imagen que será más tarde el objeto-soporte y contenedor de un lenguaje detonado en su propio proceso. Sin embargo en mi propuesta de trabajo no sólo está implicado el acto fotográfico y su preámbulo, el cual contiene en potencia la significación contenida en la imagen, sino también, aquellos actos consecuentes –posteriores a la toma- que llevarán a esa imagen a ser un objeto fotográfico, y que la ubicarán finalmente en un espacio propio.

La presente tesis es resultado de una investigación teórico-práctica, por lo que se ha conformando mediante dos líneas paralelas que espero se encuentren conceptualmente en algunos puntos. De ahí que exista una selección de trabajo de mi autoría – junto con un análisis crítico (porque mi intención es que este ensayo me sea más que útil) – y a la vez, una inves-

tigación teórica con el fin de lograr abarcar los conceptos que interesan a cada etapa del proceso de trabajo y su respectivo lugar en el ensayo. Esta selección de obra funcionará entonces como un conjunto de epicentros que complementarán de algún modo la investigación y que desearía se lograran expandir y articular entre sí, formar vínculos y puertas, dejando cerradas algunas y otras direccionalmente abiertas o entre- abiertas, invitando a su búsqueda o bien, a su espera.

Por ser hasta la segunda parte del ensayo cuando se discutirá cabalmente el carácter objetual de la fotografía, será ese momento el propicio para *hablar* a partir de trabajos concretos. Esto no significa que no encaminaremos de una vez la investigación hacia ese punto explorando incluso el concepto de *registro* antes de verlo.

Capítulo I.

Más acá del referente o la fotografía como documento de sí misma

Al limpiar una imagen, ¿cómo saber el límite preciso entre lo que correspondería a una pelusa en el negativo o bien a un rayón en la superficie del objeto que hemos fotografiado?

Para Baudelaire una obra no podía ser, artística y documental a la vez, “puesto que el arte es definido como eso mismo que permite escapar de lo real.” Sin embargo, como ya se desarrollará en este primer capítulo, la fotografía como documento es indicio útil para llevar a cabo una lectura y dar cabida al texto. Las cosas están aquí. No es bajarse, es no evadirlas. Si las perdemos de vista, nosotros seremos los perdidos. Es a partir de ellas que nos alejamos y una vez alejados, tenemos que regresar a ellas.

Un acercamiento está implicado en el título de este primer capítulo, una distancia focal más acá del referente, más cercana a quien percibe, al fotógrafo y al que mira una foto. Dicho acercamiento pretende ampliar de algún modo el carácter documental en la imagen fotográfica, incorporando parte de su fenomenología –que “se ocupa de describir experiencias subjetivas, más que objetos materiales”¹– mediante la exploración de aquello que posiblemente abarca y finalmente se resume en el acto y el registro fotográfico. Se verá que dicho acto es primordialmente significativo para la generación de la imagen pero que en la búsqueda del sentido este requiere o se acompaña de decisiones previas y consecuentes que engloban finalmente un acto múltiple y articulado que termina por conformar al objeto fotográfico, concepto que iré desarrollando con mayor

¹ Victor Burgin. *ensayos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, Fotografía, pag.62.

detalle a lo largo del ensayo. La exploración previa al acto fotográfico como tal, específicamente en el caso de un acto no preconcebido, me llevará a tratar aspectos un tanto ambiguos, personales e intuitivos del proceso fotográfico como podría serlo mi experiencia antes de tomar incluso la cámara, antes de decidir apretar el botón; esto, para lograr un análisis que abarque el contexto, una intencionalidad implícita en la decisión del acto y de la forma en que *se hace*, con el fin de averiguar si este queda, se logra registrar en una imagen fotográfica ya en principio fijada en el soporte elegido.

Más que un registro_____

Está demás decir que la huella fotográfica puede no sólo ser indicio o documento de que aquello en la imagen *ha sido*. En la imagen yace implícito, el *ha sido* de un fotógrafo decidido, la intención de llevar a cabo el acto y de mostrar o compartir

el resultado. Philippe Dubois lo desarrolla y resume con suma claridad: "*...ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible*. La foto no es sólo una *imagen* (...) es a la vez (...) una *imagen-acto* pero sabiendo que este [acto] no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (...) sino que incluye también el acto de su *recepción* y de su *contemplación*."² La fotografía es, potencial- mente, documento de sí misma, al ser registro de una realidad compleja: el espacio de subjetividad propio del fotógrafo, un contexto de la realidad en que se ubica el encuadre y un espacio que la imagen ocupa mediante la materialidad de su soporte y se presenta a su vez envuelto por otros espacios de subjetividad... La fotografía es el punto en que esta dualidad y amplitud multidimensional se conjuga o pretende conjugarse. Sin embargo, como se verá

² Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós, 1986, pág.11.

a continuación, existen ciertos paradigmas, algunos contruidos a partir de la propia naturaleza del medio, otros heredados o aprendidos con el tiempo, que han limitado, esquematizado o desnaturalizado la capacidad *expresiva* de la fotografía como objeto de arte.

Guiado por la duda de que la foto tenga un genio propio, Barthes en su *Nota sobre la fotografía*, no parece satisfecho con los distintos géneros de clasificación a los que suele ser sometida, unos empíricos, otros retóricos o estéticos; ninguno parece capaz de incluir lo esencialmente singular en ella, siéndole válido afirmar que “la Fotografía es inclasificable”³, porque una clasificación generaliza y toda foto, cualquier foto retrata particularidades. En un momento dado, creo ya haber leído estas palabras, o bien estar precisamente entre sus líneas –momentos de debate e irritabilidad interno con el autor–, y

³ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1989, pág.31.

recuerdo mi reacción frente a un ejercicio del taller de fotografía impartido por la Maestra Gale Lynn en el cual debíamos elegir un género para hacer una investigación visual teórico-histórica para presentar en clase: los géneros a elegir eran los mismos en que se suele clasificar la obra pictórica (retrato, paisaje, naturaleza muerta, etc.). Esto, lejos de ser un error, lo entiendo ahora como muestra de un paradigma, uno por el que la fotografía suele o solía compartir esta catalogación por el fuerte peso documental/referencial del índice fotográfico y por ser aún vista y entendida como un medio cercano a la pintura.

Cabe decir que esta tendencia ha guiado históricamente en grado alguno su propio desarrollo: grandes fotógrafos se formaron en uno u otro género sin tener razón para objetar a esa clasificación aprendida o heredada, que tal vez representaba un orden y una historia que la

fotografía aún no tenía. Pero finalmente esta herencia resultó más benéfica para la pintura que para el nuevo medio, ahora *enriquecido*. Muchos artistas del pincel encontraron en la fotografía, la solución a sus problemas de representación del mundo exterior y visible: "...La fotografía ha llegado justo a tiempo para liberar a la pintura de toda anécdota, de toda literatura e incluso del tema...", fueron palabras de Picasso en un diálogo con Brassai, en 1939.⁴ Es evidente que la fotografía como medio absorbió esquemas pictóricos que no necesariamente le correspondían, y esto sucedió a pesar de que Niepce la hubiera descubierto por azar, buscando un medio para copiar grabados; o que la autoría de su invención le correspondiera más bien a los químicos que a los pintores, como bien aclaró Barthes.⁵ Pero llegó el momento en

⁴ Philippe Dubois: *El acto fotográfico, op.cit.* (véase nota 2), pág.26.

⁵ Roland Barthes: *La cámara lúcida, op.cit.* (véase nota 3), pág.142.

que la fotografía debió dejar ir los problemas ajenos y buscar los propios del medio y de quien decide emplearlo. O ¿acaso el pretender dicha liberación, se volvía, cual fotógrafo pictorialista, a representar la historia e intereses de la pintura? Como estatuto del arte moderno se pretendía que el objeto de arte no denotara otra cosa que el propio objeto: "el contenido ha de disolverse tan enteramente en la forma que la obra de arte (...) no pueda ser reducible, en todo o en parte, a algo que no sea ella misma (...) Tema o contenido se convierten en algo de lo que huir como de la peste"⁶. El arte tenía por objetivo proporcionar una experiencia directa y no secundaria o figurativa de situaciones o relaciones. Pero la representación en el medio fotográfico es un rasgo intrínseco, por lo que la fotografía, para participar en la reflexividad modernista del arte, en la intención de ir *más allá* de la descripción figurativa, "sólo puede

⁶ Victor Burgin: *ensayos, op. cit.* (véase nota 1), pág.28.

poner en juego su condición propia e imperativa de ser una representación-que-constituye-un-objeto"⁷. Y es entonces posible que la experiencia del arte se parezca más "al encuentro con una entidad que con una mera representación. La entidad no muestra una descripción de otra entidad más importante que la primera, sino que aparece y se experimenta de la misma manera en que los objetos y las entidades son experimentados en contextos de vida social emocionalmente cargados"⁸.

Pero a la fotografía le tomó tiempo ser experimentada, considerada y validada como un objeto de Arte. Baudelaire, quien no hubiera tenido una muy buena opinión sobre la dirección de este lento proceso, ya en gran parte resuelto,

⁷ Jeff Wall, "Señales de indiferencia": aspectos de la fotografía en el arte conceptual o como arte conceptual, en Picazo y Ribalte (eds.), *Indiferencia y singularidad, la fotografía en el medio artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, Fotografía, pág.214.

⁸ *Ibid.*, pág.233.

hubiera querido un retrato exacto de su madre, una fotografía, pero con la indefinición de un dibujo⁹. En su muy particular modo de ver, existía un deseo *utópico* de personalizar el trazo de la huella fotográfica. Porque no existe, para quien dibuja o pinta, un reconocimiento del objeto a representar que ha sido simplemente visto y registrado mediante la cámara fotográfica. Grandes fotógrafos dudaban incluso en considerarse a sí mismos artistas; para ellos, la fotografía era sólo una forma de conocimiento, una manera de comprender el mundo. Y en efecto, fue mediante el descubrimiento de las cualidades intrínsecas al medio, que el reportaje se halló y evolucionó como inherente a su naturaleza. Ciertamente la industria de la fotografía se ha adaptado y ha evolucionado a la par del reportaje, a partir de la búsqueda de una definición cada vez mayor de la

⁹ Philippe Dubois: *El acto fotográfico, op.cit.* (véase nota 2), pág.23.

imagen, conforme a la visión aparentemente real que tenemos del mundo. El objetivo es acercarse, objetivamente, lo más posible. Muy a pesar de tal intención, "...los principios que dirigen la construcción de una máquina fotográfica (...) están ligados a una noción convencional del espacio y de la objetividad..." El mismo lente se encuentra lejos de ser *objetivo*, su estructura y la imagen ordenada del mundo que permite obtener, responde a un antiguo y particular sistema de construcción del espacio. Es ésta, claramente una de las razones por las cuales una fotografía registra no únicamente lo exterior y visible en el cuadro elegido. Es mediante las cualidades del propio instrumento, también documento y representación de un modo de ver: la caja oscura, lejos de ser un agente reproductor neutro, es una máquina que produce efectos deliberados. Es, como la lengua, un asunto de convención y un instrumento de

análisis y de interpretación de lo real¹⁰; una infinidad de usos sociales y paradigmas yacen detrás, únicamente, de la propia herramienta fotográfica.

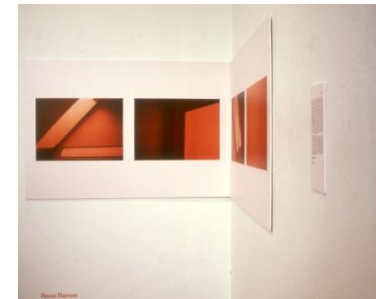


Imagen 1

Proyecto Color verdadero (Persiana)

Partiendo de las cualidades propias de la imagen fotográfica como lo es el que su referente se encuentre siempre adherido a ella, el que –querámoslo o no- nos remita siempre a un instante de un tiempo pasado, el que la luz sea un elemento esencial para su conformación, el que le sea propio un formato, etc., he querido enfocar mi trabajo a la investigación de algunas posibilidades que encuentro en ella y que juegan con los límites de aquello que se concibe de la fotografía y de las formas en que una fotografía es percibida.

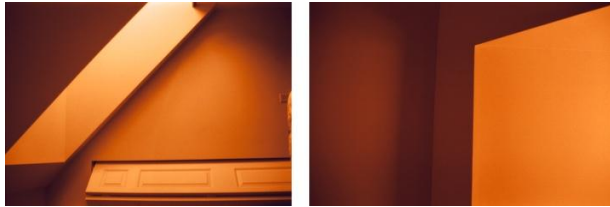
¹⁰ *Ibíd.*, pág.36-38.

La fotografía que me ha interesado tiene, en parte, origen en las palabras de Roland Barthes "una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos". En el proyecto color_verdadero, del que es parte la serie que titulo persiana, pretendo que el material se muestre, se presente como lo que es y no se encuentre necesariamente cargado de un discurso sobre aquello que representa. De ahí el dejar presentarse al "color verdadero" de la película de 35mm que fuera para blanco y negro, hasta la impresión, con la intención de evidenciar a la imagen fotográfica como tal, con todo el procedimiento del que es parte, con especial atención en los momentos en los cuales se construye como imagen, para posteriormente reconstruirse en píxeles y articularse digitalmente. Es mediante el constante distanciamiento entre la imagen y su referente, que la imagen fotográfica tiene la posibilidad de ser vista, de generar algo que no está representando; pienso que como material, puede fungir como instrumento de reflexión plástica. Y así como la digitalización implica un cambio en la significación de la imagen fotográfica, la construcción de una serie -no necesariamente temática o narrativa- implica una alteración en la significación de cada imagen que la conforma. Es claro que el trabajar con series parte del trabajo con películas de 35mm ¿Pero qué otra significación tiene el presentar una serie además de mostrar algo cercano a lo que formó parte del procedimiento? ¿Es válido cargar a la serie de otra significación por el hecho de dar forma a una misma presentación, a un mismo espacio, marcado por tiempos, que finalmente compone o implica una serie de limitantes para las posibles lecturas? ¿Qué puede aportar el montaje a la significación de una serie de imágenes?

Si bien la fotografía tiene, en cuanto material y procedimiento, una espacialidad y temporalidad propias, genera en su momento otras al adecuarse a un espacio ya existente, retomando de este alguna cualidad arquitectónica (como lo sería una esquina); y es mediante el trabajo con series que esto se hace evidente. La articulación de una serie -que bien nos remite a lo que fue el negativo en un momento-, es presentada como una sola pieza pero invitando a que los tiempos y los espacios vayan más allá de un primer impacto visual. La serie implica una articulación espacio-temporal, pero dicha articulación no es cerrada, sino articulable cada vez que se presenta a la mirada de un espacio que transcurre sobre los pasos de alguien.

El proyecto surgió de un accidente. En el accidente hubo implicados: mi inicio en la digitalización de una película y el escáner con el cual ésta sería digitalizada. El nombre del proyecto *Color verdadero/True color* es en honor a dicho accidente, pues coincide con el de una de las modalidades de digitalización en un escáner. En él yace implícito el objetivo de perfeccionamiento tecnológico de estos instrumentos fotográficos, que buscan lograr acercarse a la "visión real que tenemos del

mundo”, a algo cada vez más *verdadero*. Sin embargo, hay quien dice que en la fotografía, los errores hacen más real y auténtica la experiencia. El error o el acierto en este caso, fue que me interesó ver y conocer el color de la película que *debí* escanear en escala de grises.



La decisión de no eliminar dicho accidente se debió a que había leído *La cámara lúcida* y ya entonces había empezado a discutir con ella, además de que ya existía una incipiente inquietud por trabajar con la fotografía como algo tangible, identificando ya algunas posibilidades de exploración y replanteamiento a partir de su materialidad y consecuente espacialidad.

La razón por la que elijo tratar aquí esta pieza, es porque en esta se presenta ya de algún modo una cuestión central en mi trabajo con la fotografía, la relación de la imagen con su espacio, antes y después de concretada la imagen como *objeto fotográfico*.



Imagen 2

Las cuatro imágenes que la conforman fueron acompañadas, además del texto antes citado, por una instrucción en el montaje; eran dos partes a unirse mediante una esquina. Sin embargo, las imágenes que conforman la serie no habían sido hechas para un sitio específico, para una esquina en particular. La serie se había articulado mucho antes de pensar en un posible montaje. Las fotografías fueron tomadas de un

espacio interior con luz natural, la cual entraba por unas ventanas y se encontraba regulada por una persiana. Puedo afirmar que esta serie se construyó *por sí sola*, pues fue este el conjunto y la horizontalidad en que se inscribieron en la película.

Así, de la misma forma en que quise respetar el color y la horizontalidad de la inscripción en el negativo, respeté el momento –los actos– en que decidí hacerlas y la forma en que –junto a un *escáner* con iniciativa– lo decidí hacer. Fue con esta serie que inicié mi interés por relacionar la imagen con aquello que la soporta y el espacio en que se presenta. Las cuatro imágenes se pondrían a prueba, no sabía si eran capaces de mostrar mediante el soporte fotográfico elegido, aquello que había percibido al decidir tomarlas. En una fotografía existen cualidades que están lejos de ser meramente visuales. La pregunta es si somos perceptibles a ellas: si nos interesa percibirlas o acaso explorarlas.

En el texto anteriormente citado he rescatado nuevamente palabras de Roland Barthes "...una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos"¹¹. (Y exhibiendo un texto explicativo al lado, posiblemente sea menos probable que la veamos.) Un requisito de la Bienal de fotografía es -o era- incluir en la propuesta un *texto explicativo* que, lejos de ser sólo una herramienta más que confirmara al jurado lo propuesto en la obra a seleccionar, sería exhibido al lado de las fotografías en caso de ser seleccionadas para su exhibición. Al no ser una Bienal con tintes conceptuales, sería interesante un análisis de lo que este formato expositivo implica, pero claramente parece cuestionar la capacidad de significación de la fotografía como objeto de arte. ¿Será entonces que en efecto, el texto o espacio de significación generado a partir de una imagen fotográfica no dice nada o al

¹¹ Roland Barthes: *La cámara lúcida*, op.cit. (véase nota 3), pág.34.

menos algo con la precisión necesaria para no perderse en la amplitud o ambigüedad del referente directo o indirecto? ¿Qué no es suficiente la literalidad del texto contenido en el título, en el caso de tenerlo, de una obra?

Una parte del procedimiento técnico y conceptual que dio cabida a estas fotografías está descrito en el texto que las *explica*, pero también, paradójicamente, menciono en él mi interés -ignorando que el texto también se expondría- en que las imágenes sean vistas y generen por sí solas lo que sean capaces de producir ahí, de esa forma, a esa u otra persona. La fotografía documenta por sí misma su existencia, al partir de un origen indicial, del acto y del fotógrafo que lo ha llevado a cabo. Escribir sobre ello sólo sirve al fotógrafo para titularse, para reflexionar sobre su trabajo, para articular teóricamente un proceso de trabajo; o bien para justificar – (se) a sí mismo o a otros– mediante retórica algo que no necesariamente vemos,

como bien se ha empleado en el arte conceptual u otras formas discursivas del arte. Sin embargo me pregunto qué hubiera sido de *persiana* si en el lugar del texto hubiese escrito simplemente el título... En primer lugar, es posible que no hubiera sido seleccionada, por incumplimiento del formato o porque nadie hubiera entendido que ese monocromo naranja fuera el *color verdadero* de la película para blanco y negro, y muy posiblemente el transitar en el *interior* de esa esquina no generara nada en nadie al no hallar sentido alguno en la serie –generando sí preguntas como “¿para qué nuevas (y chillantes) abstracciones de ventanas y puertas cuando ya esto lo llevó a la maestría Weston en su ático?”¹²-. Posiblemente el autor de estas palabras, efectivamente, se abstuvo de leer el texto que podía dar respuesta a su pregunta, a su búsqueda de sentido. Se dice que la tarea del

¹²Rodríguez, José Antonio. *XI Bienal: la sección del horror*. El Financiero, 21 de octubre del 2004, pág.50.

crítico –y tal vez la de todo espectador activo que así lo desee–, es “descubrir al autor debajo de la obra (porque) entonces el texto es explicado”¹³. En el caso de la fotografía ¿acaso el fotógrafo necesita explicarlo por su trabajo? En mi opinión, la exhibición del texto sólo sirve a la Bienal para intentar amortiguar toda polémica que se pudiera presentar sobre la selección de obra fotográfica, pero sólo tiene sentido en caso de que la obra tenga por cualidad ser foto-conceptual, aspecto que en la convocatoria, si bien recuerdo, no aparecía como requisito, aunque bien podría ser un buen ejercicio.

Cierto es que poco a poco, la incursión de la fotografía en el mundo hizo temblar no sólo los cimientos del arte pero también del modo en que vemos y entendemos una imagen; la fotografía nos llevó a verla y a dejar de verla casi de inmediato y en una sola vez. Barthes se

¹³ Victor Burgin: *ensayos, op. cit.* (véase nota 1), pág.56.

pregunta si no es prueba de su *arte* el sobrepasarse, anularse a sí misma como medio, no siendo ya un signo sino la cosa misma... El soporte de la imagen fotográfica se ha perdido de vista.

A fin de desmembrar el problema que ha enfrentado la fotografía como medio de arte y entender los límites y alcances de nuestra percepción en relación a ella, he de revisar algunos tratamientos con la fotografía que inicialmente como registro han tendido a aproximarse, involucrándose cada vez más hasta el punto en que el medio se logra entretener con el discurso y la intención misma del artista.

Artistas de lo efímero que emplearon el registro fotográfico para documentar sus acciones, son un buen ejemplo para revisar un proceso en el cual la foto fue adquiriendo peso y presencia en el mundo del arte, iniciando paradójicamente como una simple y útil herramienta de registro,

con una función básicamente documental. Así entendida, la imagen fotográfica evoca, remite a un suceso del pasado pero nos invita a re-visualizarlo, a conceptualizar una situación con ayuda de la anécdota para *revivir* un evento artístico. Formas artísticas como el *happening*, la *performance* o el *arte corporal*, pretendían no ofrecer como signo otra cosa que su referente, no representándose más que a sí mismas; eran a la vez objeto, sujeto y soporte de la obra por lo que pudieron llegar a denominarse prácticas consumatorias o efímeras, en las que no quedaba resto, huella o residuo. Sin embargo esto fue sólo en principio, pues la fotografía como registro y documento de arte llegó a resumir y conformar la obra misma. Artistas que iniciaban la década de los 70's y pretendían disolver la frontera entre el arte y la vida, recurrieron –tal vez contradictoriamente- a la fotografía para documentar una acción, un evento o un paisaje natural intervenido (*land*

art). La fotografía fue, en general, sólo uno de los recursos para documentar lo que se hacía, y en muchas ocasiones quedaba sólo como reliquia, un *souvenir* de algo mucho más grande y en efecto, consumado. Ésta funcionaba como certificado, como autenticación de existencia, como un objeto antropológicamente nuevo, como elemento detonador de la anécdota, un registro del cual se podía partir para hacer referencia a algo que fue real pero ya inalcanzable y no por completo abarcado en la imagen pero finalmente evidenciado por ella.

Tal vez a raíz de esa contradicción, en muchos casos la fotografía no se llegaba a articular con el discurso sobre aquello que había sucedido. Sin embargo, pronto existieron algunas excepciones, casos en los que se presentó una integración entre el reportaje y la *performance*, una evidente subjetivización del reportaje mediante el juego con su estética heredada y el diseño de una puesta en escena. Hamish Fulton, Richard Long y

Robert Smithson, son algunos ejemplos de quienes trabajaron con la fotografía sin sólo hacer un uso casual, melancólico de ella. La fotografía es, en estos casos, la obra y el registro de lo hecho para ser registrado por este medio en particular. "El documento fotográfico constituye la metáfora misma de la acción o, si se prefiere, su alegoría."¹⁴ La intervención de un lugar desértico y pintoresco se convierte en un escenario completado artísticamente con un gesto y el resultado foto-documental preconcebido para el cual ha sido realizado dicho gesto.

Otro caso interesante de aproximación a la fotografía es el de Gerhard Richter. Siendo un pintor, es muy válido hacer uso e inspirarse en fotografías, registros *perfectos* de la realidad que luego traducirá a un lenguaje pictórico. Estos registros, que bien pueden funcionar como

¹⁴ Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989, pág.16.

bocetos, conformarán sólo una parte dentro de las herramientas matéricas y conceptuales para un artista del pincel. Pero aquello visto y registrado mediante una foto puede no sólo ser un simple objeto de estudio. Richter ha decidido pintar o hacer copias a partir de fotografías por su deseo de *hacerlas visibles* e impartirles validez, siendo imágenes *tan perfectas* y *tan miserables* a la vez. Para él la fotografía es "la imagen más perfecta: no cambia, es absoluta y por tanto autónoma, incondicional y carente de estilo"¹⁵, de ahí que él necesite pintar a partir de ella o sobre ella: al pintar una fotografía la hace, le permite un contacto directo, plástico y más cercano a la representación, momento en que el objeto a ser representado adquiere sentido al convertirse en el pretexto de un cuadro.¹⁶

¹⁵ Gerhard Richter. "Notas, 1964-1965", en *Indiferencia y singularidad*, *op.cit.* (véase nota 7) pág.16.

¹⁶ *Ibid.*, pag.20.

Richter *hace fotografía* con la pintura, pues es al pintarla que la hace visible; incluso ha afirmado que el principal problema de su pintura es la luz. En una entrevista¹⁷, el pintor alemán afirma que sus cuadros fotográficos carecen de valor documental: al pintarlas, puede verlas, definir las, transformarlas en objetos. “Son una realidad en sí mismas, una idea, en definitiva, un objeto...”. Jean-François Chevrier explica que en Richter “...la fotografía pasa, mediante la reproducción pictórica, de la *objetividad* de la imagen a la objetualidad del cuadro...”.

“...Mientras que las películas y los cuadros se constituyen fácilmente como objetos, y favorecen así una atención crítica, la fotografía, tal como se constituye en los medios de masas, es recibida como entorno y pasa relativamente desapercibida. La fotografía está presente en la mayoría de los aspectos de la vida

¹⁷ Jean-François Chevrier, “El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica”, en: *Indiferencia y singularidad*, *op.cit.* (véase nota 7), pág. 208-209.

diaria, como un objeto fragmentado o parcial...”¹⁸

Debo admitir que una fuerte emoción me invadió al saber que he compartido la inquietud de Richter por hacer de la foto algo visible. Sus notas significaron un reencuentro con algunos pensamientos propios que en momentos me parecían dudosos y algo necios; y que al leerlos en palabras ajenas, y muy respetables, encuentro ahora más razonables. He optado, sin embargo, por buscar en la misma fotografía formas plásticas para *hacerla visible* al *objetualizarla* como lo que es: una foto, pero incorporando el soporte a la imagen, porque aunque es éste parte de ella, es una fuente de significación que conlleva potencialmente algunas posibilidades que no suelen considerarse.

¹⁸ Victor Burgin: *ensayos, op. cit.* (véase nota 1), pág.39.

La fotografía y su búsqueda de sentido

Un problema o cualidad del índice fotográfico es que carece de una significación en sí mismo: nos indica de dónde provino, pero no nos dice nada sobre el sentido de su representación. Pero tal vez sea válido afirmar que un fotógrafo no funciona sin la cámara y esta no funciona por sí sola... que si bien *es falso el que las imágenes tengan sentido por sí solas*, es el fotógrafo quien al tiempo en que las genera debe y puede participar en la definición de un sentido. Barthes se piensa poseído por el fotógrafo al mirar una foto¹⁹, cree incluir en su mirada el pensamiento del otro y el acto que ha sido llevado a cabo. Es mediante el *studium* para Barthes, que la intención del fotógrafo es comprendida culturalmente, y sin embargo esa comprensión no pasa, escribe, de ser algo público, general; analizable, intelectualizado... exterior, incluso, a

¹⁹ Roland Barthes: *La cámara lúcida, op.cit.* (véase nota 3), pág.138.

la imagen misma, por ajeno a su esencia. El índice fotográfico, nos recuerda Dubois, no es más que una potencia indicativa, designadora pero vacía de todo contenido²⁰.

Sin embargo es posible afirmar que *La cámara lúcida* no es un *studium* sobre lo obvio en la fotografía, sino un compendio de notas sobre aquello que él percibe en algunas fotos y que es indesarrollable... personal, privado incluso. "En este sombrío desierto, tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo."²¹ El *punctum* percibido por Barthes en una foto tiene una fuerza de expansión, es un *ojo que piensa* y que lo arrastra fuera de su marco; el *punctum* de Barthes se halla sutilmente fuera, más allá del campo. Sin desarrollarlo, sino tan sólo mencionarlo de forma sutil, lo percibido como punzante, parece relacionado claramente con

²⁰ Philippe Dubois: *El acto fotográfico, op.cit.* (véase nota 2), pág.70.

²¹ Roland Barthes: *La cámara lúcida, op.cit.* (véase nota 3), pág.55.

una cercanía casi táctil, provocado por un encuentro con su esencia, la de la foto, la del referente, de una evidente conectividad física, luminosa y sensorial: "...lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca."²² Si bien Barthes, en su búsqueda por la esencia de la imagen fotográfica, halló la esencia de la persona referida en la foto que buscaba, parece desilusionarse cada vez que, al acercarse y tratar de acceder a lo que hay detrás, más allá de la imagen, se percata de que no aparece más que la rugosidad del papel. Tal vez sea por ello que en su opinión toda foto es por naturaleza un sin-sentido: no tendría por qué buscarse sentido alguno en ellas, no tendrían por qué significar ni dirigir una tendencia.

Según entiendo, es para Barthes el fotógrafo amateur, *salvaje*, casero, cotidiano aquel que realmente puede lograr capturar el alma de

²² *Ibid.*, pág. 152.

aquello fotografiado por el simple hecho de encontrarse más cercano al referente, a la simple y pura ratificación de su existencia, a la esencia misma del medio fotográfico. Pero en este caso, la imagen fotográfica no tiene otro fin más que el de ser una foto; no existe intencionalidad alguna para llevarla más allá de sí misma, de hacer *algo* con ella. Sin embargo entiendo muy bien a lo que Barthes se refiere cuando subraya la cercanía con el referente. (Algo al respecto será desarrollado más adelante, en el *instante previo* al acto fotográfico mismo.) Al ser esto una *thésis*, un artificio y una búsqueda (considerándome ya entrada en la *domesticación* de la fotografía, aunque no tengo nada en contra de lo salvaje en ella), me introduciré ahora en lo que respecta a su búsqueda de sentido, entendida ya como un objeto con un peso existencial propio.

"Por más que se diga que tal o cual foto termina por encontrar su sentido en sí misma, que su carga simbólica excede a

su peso referencial, que sus valores plásticos, sus efectos de composición o de textura la convierten en un mensaje autosuficiente, etcétera, no se podrá olvidar jamás que esta autonomía y esta plenitud de significaciones sólo se establecen por el hecho de sentar, transformar, llenar a posteriori, a título de efectos, una singularidad existencial primera que, en un momento y en un lugar dados, ha llegado a inscribirse sobre un papel muy acertadamente llamado *sensible*.”²³

Es muy posible que a causa de la cada vez mayor masificación de la fotografía como herramienta de entretenimiento y fiel compañera de la cotidianidad, el fotógrafo amateur le quite, en efecto, su lugar al profesional -ya lo ha dicho Thomas Demand-. Pero tal aumento en la cantidad de imágenes producidas se acompaña inevitablemente de una vanalización de las mismas.

²³ Philippe Dubois: *El acto fotográfico, op.cit.* (véase nota 2), pág.74.

“La relevancia de la colisión de significantes debe ser admitida, “seleccionada”, para que puedan ser ordenadas en una obra de arte. Dado que estas obras se producen [la base de la obra según Freud reside en materiales inconscientes] en la “interacción” de procesos primarios y secundarios, no obstante, nunca está del todo claro hasta qué punto ese reconocimiento y esa selección son conscientes.”²⁴

“...la observación de las discontinuidades del desarrollo es cada vez más difícil a medida que la acción que sigue al acto se confía a automatismos orgánicos menos conscientes. Por eso, para sentir el instante, nos es preciso volver a los actos claros de la conciencia”.²⁵

El instante previo a cada acto fotográfico puede no ser en absoluto significativo, al punto de

²⁴ final de nota 4 en: Victor Burgin: *ensayos, op. cit.* (véase nota 1), pág.144.

²⁵ Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pág.20.

desaparecer; una cámara digital permite al operador funcionar casi en automático y tomar cuantas tomas deseé porque siempre podrá tirarlas a la basura al tiempo en que las toma, las conoce y califica... Debo decir que no tengo nada en contra de lo digital, -conuerdo con Joan Fontcuberta, al decir que estamos en una fase en que la tecnología analógica y la digital permiten al fotógrafo una paleta de creaciones absolutamente rica-, pero bien parece que la cualidad *sensible* del momento de la toma tiende a desaparecer a la par del trozo de película, cuando ya no es necesario el momento en que se recorre la misma tras una toma y se ausenta un grado oculto pero presente de materialidad.

Sin embargo lo que sigue al acto es posiblemente una constante: *Al ver la imagen que ha tomado, ahora en sus manos, el fotógrafo se ve obligado a hacer un balance y sorprendido o desilusionado se pregunta ¿es esto lo que he fotografiado? ¿Para qué me sirve esta fotografía, sólo para*

recordar, en privado, lo que me llevó a tomarla? ¿Qué puedo hacer con ella para que sea *exactamente igual* a mi experiencia y pueda ser entonces compartida? En resumen, ¿Es la imagen fotográfica capaz de generar por sí sola *lo mismo* a lo generado en el fotógrafo por su referente? ¿Es el acto fotográfico un acto que engloba, captura y guarda en una imagen, un instante o un escenario circunstancial igualmente efímero; es la foto, *registro total* del acto que la originó? Estas son algunas preguntas que me hice en su momento y que ahora trataré de resolver –o al menos tratar– teóricamente. Son el origen de una serie de cuestionamientos que han acompañado mi práctica fotográfica y han conducido mi interés por trabajar con la fotografía que he llamado objetual por relacionar la imagen con su soporte y el contexto en que se ubica.

En *La cámara lúcida*, Barthes insiste en aclarar que sus notas provienen desde su experiencia

como *spectator*, alguna como *spectrum*, pero nunca como *operator*, práctica fotográfica de la cual tiene un punto de vista muy particular (entiendo por qué los fotógrafos suelen debatir y escribir ensayos a partir de su lectura). Pero aunque sus notas sobre la fotografía olviden casi por completo la perspectiva del sujeto que *opera* la cámara y el acto que decide ejecutar, he decidido retomarlas al venir de una persona que ha tenido una fotografía en sus manos y sus palabras, el origen de toda posición y discurso en construcción que presento en relación al medio fotográfico. Lo cierto es que creo hallar cierto paralelismo entre su particular interés *sensorial-emocional* que como *spectator* tiene en la fotografía y el respeto por el *golpe perceptivo* que suelo tener de frente al acto fotográfico mismo. Como *operator* desarrollaré a continuación y en específico el momento anterior al de serlo efectivamente.

El instante previo

Se ha dicho que una foto no dice nada; que una imagen fotográfica es un perfecto *análogon* de la realidad capturada; que una imagen dice más que mil palabras. Pero quien toma una foto sabe que la imagen fotográfica es siempre una sorpresa, algo nunca antes visto o imaginado. Es, incluso, una desilusión. El acto fotográfico puede ser muy intuitivo o friamente calculado, pero la imagen resultante es sólo indicio de ese acto. Sólo el fotógrafo sabe las razones, detalles e intenciones que lo llevaron a ejecutarlo. Es, en este sentido, un acto privado, aunque en algún momento quepa la decisión de compartir el resultado.

"...En el silencio de la noche, cuando los sentidos reposan calmados, habla un espíritu inmortal en un lenguaje difícil de designar, compuesto de conceptos, que es

*posible comprender pero imposible describir*²⁶

“...A veces hablaba de este asombro, pero como que nadie parecía compartirlo, ni tan sólo comprenderlo (la vida está hecha de pequeñas soledades)”²⁷

Podemos pensar que tras un cambio, un suceso, se ha percibido el transcurso del tiempo: miramos y tenemos, por ejemplo, una fotografía en las manos. Pero tal vez esa “percepción” de tiempo es puramente racional, explicativa e intelectualizada. Una percepción real del tiempo o de su transcurrir, para Bachelard, ocurre sólo en el “instante” en que (aparentemente) no sucede nada, en donde el cambio sucedido es sensorial y experiencial-mente percibido dentro y por uno mismo.

²⁶ Bohumil Hrabal, *Una soledad demasiado ruidosa*, Barcelona, Ediciones Destino, 1990, pág.78.

²⁷ Roland Barthes: *La cámara lúcida, op.cit.* (véase nota 3), pág.29.

Siguiendo este razonamiento, por ser algo que reconozco y me parece está profundamente relacionado con el presente ensayo, el instante no es algo que se pueda planear, tampoco es un momento de inspiración. El instante previo al acto fotográfico es aquel en el que se decide llevarlo a cabo, en que se presenta una conexión perceptiva, una necesidad intuitiva, casi instintiva, algo psicótica, que se decide traducir en una imagen fotográfica aún por conocer. El encuentro o hallazgo, un espacio, un objeto, cierta luz, no preexisten racionalmente, puede *no buscarse y ser este el que te encuentra*. Y por alguna razón –en mi caso porque disfruto hacerlo–, se decide entonces tomar una foto. Pero dicha razón o sin razón tiene que ver necesariamente con el encuentro y la incomprensión puntual, racional, en ese instante, de aquella conexión, y si dije antes psicótica fue porque “en las psicosis, los mundos interior y

exterior se diferencian poco o (...) en absoluto”²⁸. Y entonces la huella fotográfica de un espacio vacío se torna autorretrato, siendo la fotografía, ahora indicio y documento de ambos mundos, conjugándose la imagen y el acto que la genera como el punto de encuentro; un medio, un soporte para objetualizar aquel instante, fugaz, subjetivo y etéreo.

Pero normalmente el indicio fotográfico sólo registra aquello y no voltea hacia el lado opuesto más que de forma implícita, un tanto misteriosa, al haber sido seleccionado, al existir un encuadre, un corte. “Cada vista, cada toma, es ineluctablemente un golpe de hacha que retiene un trozo de real y (a la vez) excluye, rechaza, despoja el entorno”²⁹. Para Dubois, “lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo

²⁸ Victor Burgin: *ensayos, op. cit.* (véase nota 1), pág.110.

²⁹ Philippe Dubois: *El acto fotográfico, op.cit.* (véase nota 2), pág.158.

que muestra”³⁰, al presentarse perfectamente existencial ese sentimiento de un más allá de la imagen. Pero es posible que este *más allá* haga referencia a sólo aquello que por ajeno e indiferente al fotógrafo ha sido excluido de su encuadre; porque al encuadrar se excluye también de la imagen algo presente en el sujeto que toma la foto y que lo lleva a hacerlo, un *más acá* que tendría que hacerse visible, concretarse de algún modo mediante el soporte fotográfico. Se dice que “al mirar siempre hay algo que no se ve, no porque se perciba su falta (...), sino porque no pertenece a lo visible”³¹. El *contexto* en que sucede el acto fotográfico se encuentra ausente, fuera de cuadro, invisible... de ahí la necesidad de ubicar el sentido de la imagen en lo que ahora la acompaña: una renovada materialidad, un soporte y un espacio contextual para su posible interacción. Reconocerlo o apenas imaginarlo

³⁰ *Ibid.*, pág.160.

³¹ Victor Burgin: *ensayos, op. cit.* (véase nota 1), pág.131.

sería necesario para así poder acceder a la imagen y llegar finalmente a *objetualizar* el acto.

El no-lenguaje fotográfico

“...la imagen que a primera vista nos producía placer se convierte gradualmente en un velo a través del cual desearíamos ver.”³²

La semiótica demostró ya, al tratar la fotografía como un objeto-texto, “...que la noción de una imagen *puramente visual* no es más que una ficción edénica”³³: “...una fotografía no puede reducirse a una *forma pura*, ni a una *ventana al mundo*, ni tampoco es una plataforma que nos conduzca en presencia de un autor...” Pero aún si el referente poseedor del mensaje fuera única y exclusivamente visual y se hallara contenido en la imagen, ésta no podría generar en otros

³² Victor Burgin, “Mirar fotografías” en: *Indiferencia y singularidad, op.cit.* (véase nota 7), pág. 32.

³³ *Ibid.*, pág. 25.

exactamente lo que llevó al fotógrafo a crearla: una foto “es un entorno de trabajo, un espacio estructurado y estructurante dentro del cual el lector organiza y es organizado por los códigos que le son familiares para *darles sentido*.”³⁴

Roland Barthes había ya identificado desde el punto de vista semiológico, un proceso fotográfico en el cual se podían diferenciar dos tiempos, coexistiendo en la imagen fotográfica dos mensajes: uno de ellos sin código (“la emanación del referente”) por su carácter indicial –que correspondería al acto-huella en Dubois–; el otro, codificable culturalmente. Cabe señalar que Dubois amplía y matiza el mismo proceso al subrayar un complejo de elecciones y decisiones completamente subjetivas que rodean al principio esencial de la huella fotográfica. Estas posibilitan al índice a ser

³⁴ *Ibid.*, pág. 34.

posteriormente semejanza (ícono) y adquirir sentido, (símbolo).

Por tanto se ha dicho que en cuanto a la fotografía no existe lenguaje que sea específico de ella; el arte fotográfico ha sido una práctica deliberadamente híbrida, desde su origen hasta la fecha:

“...Se trata más exactamente de un complejo heterogéneo de códigos sobre los que gira la fotografía. Cada fotografía significa en función de esa pluralidad de códigos, cuyo número y tipología varía de una imagen a otra...

el supuesto *lenguaje fotográfico* autónomo nunca es libre de las determinaciones del lenguaje en sí”.³⁵

El *texto* entendido por Barthes, no es un objeto sino “un *espacio* entre el objeto y el lector/espectador –un espacio compuesto por significados en interminable proliferación que no

³⁵ *Ibid.*, pág. 25.

tienen un punto estable de origen ni de cierre-. En el concepto de “texto” los límites que encerraban la “obra” (en la semiología estructuralista) se disuelven; el texto se abre continuamente a otros textos, generándose un espacio de *intertextualidad*”.³⁶

La imagen fotográfica, por sí sola, no puede contener todo aquello que quisiéramos fuera decodificado al ser ésta mirada, en gran medida porque eso que nos hizo hacer la toma no se encuentra necesariamente y a la vez en algún lugar específico y común, pero también, porque el modo en que la imagen fotográfica es generalmente (no) vista y entendida se encuentra ya determinada: “...nuestra convicción de que somos libres de elegir cómo entendemos una fotografía oculta la complicidad que se nos demanda en el propio acto de mirar...”³⁷.

³⁶ Victor Burgin: *ensayos, op. cit.* (véase nota 1), pág. 55.

³⁷ Victor Burgin: *Indiferencia y singularidad, op.cit.* (véase nota 7), pág. 30.

En algún momento pensé en lo que hacía la fotografía, en el acto o proceso de objetualizar todo aquello registrado, fuera orgánico, vivo o inerte. Y lejos de ser un pensamiento mágico, es una certeza: una fotografía es un objeto, la imagen que en ella vemos es una imagen que ha sido objetualizada en un soporte específico. Sin embargo, paradójicamente, dicho objeto es tan particular que como fractal, cual juego óptico, por metonimia, al tenerlo de frente, lo vemos sin verlo: se tiende a ver la imagen fijada, referida e incorpórea sin relacionarla con su nueva materialidad. No vemos al objeto fotografía ni al acto que lo generó. Si en algún momento el sentido de la fotografía se llegó a enfocar en lo periodístico, documental y verídico que esta imagen proporcionaba sobre la realidad, ahora, que es clara y potencialmente *víctima* de toda clase de manipulaciones, recortes y clonaciones, no puede ya ser considerada una prueba o constatación de realidad, no puede ser ya ilusión

o mentira... ya resulta imposible creer ciegamente en lo verídico de lo que una fotografía nos invita a ver y resulta entonces necesario considerar la fotografía como documento de algo más amplio que la imagen referida, un más allá que la abarca pero no termina en la imagen que muestra y que necesariamente incluye al material que la soporta.

Herramientas compositivas pueden lograr que el ojo y la mirada se aparten del borde del marco, enfocándose sobre el referente y sólo sobre él; una *maría-luisa* funciona para introducir nuestra atención a la pura imagen y separarla de todo aquello que la rodea. Una serie de mecanismos de evasión de la imagen fotográfica como objeto y su posibilidad de interrelacionarse con el espacio real que ocupa, han sido estructurados. Sin embargo, el marco tiende ahora a desaparecer. La fotografía continúa siendo documental, sí, pero de su propio proceso y

existencia, de un origen y finalidad propios. Una fotografía es, verídica o no, realidad en sí misma. El soporte es parte del lenguaje fotográfico y complementa a la imagen presentada. De este modo, al ver una fotografía, aunque el objeto referencial captado irresistiblemente retorne, vemos algo más complejo pero igual de concreto y particular que la imagen visible: vemos también al objeto no completamente plano ni bidimensional que se suele ignorar. Vemos la imagen impresa o ampliada y vemos el material que la soporta y le da forma, la tela, el algodón, su textura, la disposición, escala e interrelación con otras imágenes. Los códigos para la lectura están representados y presentes. La mirada se amplía, se ejercita, se enfoca en la imagen, la contempla y busca alejarse para dar una interpretación al objeto. Cuando este juego ha iniciado puede ser posible el que la fotografía genere exactamente lo que el fotógrafo busca o ha encontrado, o que al menos se acerque a lo

propuesto mediante ella, siempre y cuando al mismo fotógrafo le interese jugar con dicha articulación, que pienso ahora ineludible. El objeto fotográfico es el indicio de un hacer fotográfico, pero es también el indicio, la pauta que permite a la fotografía dirigir, proponer y presentarse como tal.

“...cuanto más visible es el grano de una prueba, más imprecisa y peor definida es la imagen, más se difuminan los contornos, más se instala una confusión figurativa. Ver los granos implica una especie de acercamiento de la mirada, como si se amplificara la textura en exceso, como si el observador se zambullera en la imagen...”³⁸

Jean-François Chevrier afirma tajante que “...por muy concreta, por muy materializada que sea, una imagen no es un objeto, no puede reducirse

³⁸ Philippe Dubois: *El acto fotográfico, op.cit.* (véase nota 2), pág. 99.

al objeto sin perder su valor de imagen”³⁹. Si se discute el sentido de una foto, una foto sin imagen no tendría, en definitiva, sentido alguno: no pretendo aniquilar la imagen, ni siquiera devaluarla aunque en ocasiones ya lo haya logrado; subrayo, simplemente, el carácter objetual de la imagen fotográfica sólo porque incluso al fotógrafo se le ha llegado a olvidar y creo indispensable recordarlo e incorporarlo a fin de potencializar sus posibilidades a partir de sí misma, a partir del juego posible dentro y alrededor de una sola entidad: una imagen-acto-objeto.

El mismo autor piensa que la mirada fotográfica es una mirada en espera de imagen, en espera de la imagen, que no puede por tanto fijarse en un objeto. Yo pienso que esta mirada puede ser invitada a aprender el juego y su significación puede dejar de ser tan enigmática si se le

³⁹ Jean-François Chevrier: *Indiferencia y singularidad*, *op.cit.* (véase nota 7), pág. 210.

conduce a un proceso de objetualización que implicaría primeramente una interrelación discursiva entre la imagen y su soporte. Esta invitación, esta búsqueda, ya ha tenido resultados.

Es a partir de una concepción compleja de la fotografía como una imagen-acto-objeto, que las posibilidades plásticas en ella pueden ser más y más reales, más tangibles y puntuales, menos virtuales o retóricas. La plástica, como herramienta metodológica permite a la fotografía la posibilidad de ser y presentarse como lo que es, un objeto, articulando a ello lo que forzosamente representa y fue, o *ha sido*, y que es parte necesaria del procedimiento y soporte fotográfico.

Paradójicamente, “más allá” de la fotografía, será un capítulo que parte de esta concepción, una visión más concreta de la fotografía pero a la vez más amplia, para precisamente y entonces

analizar nuevas posibilidades de alcance de la fotografía en términos matéricos y espaciales. Se entrará de lleno en la concepción de la fotografía como objetual –incluyendo algunas exploraciones y prácticas fotográficas propias (*un primer acercamiento*) – para obtener conclusiones a partir de resultados concretos que nos puedan nuevamente *dejar llevar*.

Capítulo II.

Más allá de la foto

El objeto fotográfico, un primer acercamiento

“...un verdadero libro siempre indica algún camino nuevo que conduce más allá de sí mismo”¹

Aunque suene contradictorio y fuera de lugar, mi interés por hacer un énfasis en ver a la foto como una imagen-acto-objeto, subrayando este carácter objetual que a veces parece ser obvio, a veces insignificante, tiene como único fin el alargar la distancia focal hacia fuera de los límites propios de la imagen para que la fotografía nos pueda remitir no sólo a aquel referente directo, sino más allá, a partir de una percepción objetual real del sentido discursivo propio de la fotografía.

¹ Bohumil Hrabal: *Una soledad demasiado ruidosa*, op.cit. (véase nota 26), pág. 9.

El carácter objetual sobre el que tanto insisto, no es, claramente, una invención mía, nace en el instante mismo en que nace la fotografía, en el momento en que fue posible fijarla, retener la imagen fugaz desde mucho tiempo antes vista en una imagen-objeto en un soporte relativamente estable.

El origen de su autonomía objetual está marcado por la distancia espacio-temporal de aquella relación de conexión física que existió entre el signo fotográfico y su referente. Al conformarse, a partir de entonces, como una representación separada², espacial y objetualmente de su referente, la fotografía puede ser descrita, como bien mencionó Barthes, como un objeto antropológicamente nuevo³, y como tal documenta sí aquello visible mediante la imagen que muestra, pero también documenta un muy

² Philippe Dubois: *El acto fotográfico*, op.cit. (véase nota 2), pág. 93.

³ Roland Barthes: *La cámara lúcida*, op.cit. (véase nota 3), pág. 152.

particular y propio proceso de existencia. Fue a partir de su invención una imagen objetualizada, fijada, estabilizada en un soporte que la hace ocupar un lugar en el espacio y en el tiempo, siendo y estando presente en una realidad ya no ajena, referencial o pretérita.

Pero el soporte fotográfico no suele conformar, junto a la imagen, discurso o sentido alguno. La intención de estabilizar y prolongar lo más posible la vida del objeto fotográfico mediante siempre nuevos materiales, técnicas y manuales de conservación fotográfica, demuestra hasta cierto punto la valoración por el objeto contenedor de la imagen. Pero el sentido de esta ocupación ha sido general y únicamente en favor de la protección de la imagen, pues es claro que aunque suele imaginarse lo contrario, las fotografías no son atemporales ni eternas.

A continuación se revisarán algunos casos en que el soporte fotográfico puede llegar a apoyar

visual y plásticamente la investigación o la propuesta fotográfica.

Un acto... subdividido, múltiple y articulado

Si bien es cierto que al hablar de fotografía no hay acto más fundamental que aquel que selecciona, encuadra y registra la imagen; también es cierto que lo que es preconcebido y lo que se hace a continuación es definitivo para dar origen, sentido y *salida* a la imagen. Editar, recortar, pegar e imprimir una revista, implica la realización de una secuencia de actos no precisamente fotográficos para conducir y significar un objeto que se originó en uno o varios actos fotográficos. Dubois describe con razón que el acto fotográfico es un acto global y único⁴. Sin embargo la construcción de un objeto fotográfico puede no depender de un sólo acto

⁴ Philippe Dubois: *El acto fotográfico, op.cit.* (véase nota 2), pág. 96.

generador –este da origen a la imagen-, sino también de muchos otros que le darán forma y presencia objetual, articulando las cualidades del soporte fotográfico elegido a la intención y discurso del artista.

Fue quizá el fotomontaje el primer acercamiento significativo a la fotografía desde su carácter objetual, la imagen entendida como material de trabajo, como imagen-objeto. El fotomontaje surgió como un medio para incorporar “el sentido dentro de una simple imagen de la realidad”. Brecht consideraba que la imagen fotográfica se hallaba por debajo de la significación, –“no habla, no dice nada sobre el mundo”⁵–, y pensó que la sola introducción concentrada de elementos extra-fotográficos, introduciría una lógica del sentido. Las imágenes eran seleccionadas, recortadas, pegadas y yuxtapuestas, formando carteles o foto-revistas.

⁵ Dominique Baqué: *La fotografía plástica, op.cit.* (véase nota 14), pág.192.

Textos impresos las acompañaban visualmente y conformaban juntos una película estática y material; la secuencia en sus páginas, las conformaba dentro de “un libro cinematográfico”⁶.

Pero fue la práctica del foto-conceptualismo la que condujo a una aceptación total de la fotografía como Arte; liberada crítica y radicalmente incluso de cualquier estetización o “artización” que resultaba contraproducente, la fotografía empezó a interactuar con elementos, como textos, dibujos, pinturas y esculturas, haciendo camino por un nuevo vanguardismo inter y multidisciplinario.

Douglas Huebler, mediante su trabajo, establece que la parte creativa y artística del medio no consiste en la fabricación de imágenes fotográficas. Huebler consideró que el mundo se encontraba lleno de objetos más o menos

⁶ Victor Burgin: *ensayos, op. cit.* (véase nota 1), pág. 26.

interesantes, y dejó de interesarse por la creación de pinturas primero y de esculturas después. Prefirió “simplemente constatar la existencia de cosas en términos de tiempo y/o de lugar”⁷. Huebler no veía por lo tanto a la fotografía como un objeto, al menos no uno que ocupara demasiado espacio, y si lo hacía, ocupaba más bien un espacio mental. Se interesó por el medio fotográfico como instrumento de registro que, aunque *estúpido y silencioso*, permitía que la realidad de cualquier fenómeno permaneciera como lo que era sin depender ni amoldarse por ninguna voluntad cultural. Sus piezas son aproximaciones, utilidades y mímisis de la misma foto como un singular sistema de documentación... Lo único que las diferencian del fotoperiodismo es su práctica conceptual, los parámetros definidos por escrito y por los que las imágenes adquieren un

⁷ Dominique Baqué: *La fotografía plástica, op.cit.* (véase nota 14), pág. 101.

significado y estatus artístico, al ser sólo iniciativas, *reportajes* sin suceso... modelos de un arte cuyo tema es la *idea* de arte.⁸

El espacio de la foto

Cuando se asume el soporte de la imagen como una parte material y sustancial de la fotografía, es posible entonces ver a éste como un primer espacio en el que se ubicará la imagen aún virtual e incorpórea. Sin embargo, esta ubicación real de la imagen, no limita la referencia e interrelación con otros *espacios* al momento de encontrarnos presentes ante ella.

“La hechicería y sus prácticas explotan la posesión, medio amorosa, medio asesina, de l(o) fotografiado. Pues el fotógrafo se apodera de él (o ello). Para mí, la finalidad del acto fotográfico, sin renunciar a los encantos de la hechicería, va más lejos y más alto. Consiste en

⁸ Jeff Wall: *Indiferencia y singularidad, op.cit.* (véase nota 7), pág. 232.

elegir el objeto real a una nueva potencia, *la potencia imaginaria*.”⁹

“...en el fondo –o en el límite- para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos (...) La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio)...”¹⁰

La fotografía es hoy una herramienta más entre las artes visuales y contemporáneas: museos y galerías exponen en sus paredes fotografías como cuadros. Pero quien considera que el espacio adecuado para una foto se halla en la página impresa de libros, revistas y periódicos, o bien, en lugares más íntimos como lo son álbumes, carpetas y archivos, no tiene por qué ser considerado un conservador retrógrado. Al considerar la imagen fotográfica como objeto es

⁹ Michel Tournier, *El Rey de los Alisos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006, pág. 131.

¹⁰ Roland Barthes: *La cámara lúcida, op.cit.* (véase nota 3), pág. 104.

válido pensar no sólo en el análisis de la imagen presentada sino también en el género comprendido, la fotografía, toda fotografía, incluyendo los códigos de uso social *más allá* del arte.

Incluso Richter -quien al concebir la fotografía como únicamente imagen, le adjudica la documentación de espacios reales, pero le niega espacios propios...¹¹-, en sus notas afirma encontrarse más conmovido en los momentos en que un *objeto* ocupa *su lugar normal*. En la forma en que una fotografía es mostrada y dispuesta, por ejemplo, en la pared de una galería, está implicada toda relación espacial que tendremos con la obra. El marco rodeando una foto en la pared nos puede remitir claramente a una pintura, pero si se le coloca sobre una mesa, obligándonos para su contemplación a inclinarnos un poco, puede dirigirnos

¹¹ Gerhard Richter: *Indiferencia y singularidad, op.cit.* (véase nota 7), pág. 21.

directamente a una fotografía de orden doméstico y familiar. Así como la disposición espacial es una forma nada neutral de presentar una foto, el marco, la señala y transforma al instante en reliquia; el marco tiene una connotación fúnebre. Es, al mismo tiempo, divinización y aislamiento.

Para cuestionar el espacio de la foto es, sin embargo necesario considerar lo que hasta cierto punto ya *viene dado*. Dubois¹² explica lo que él llama el “espacio fotográfico”, al describirlo como: “necesariamente *finito*, cerrado, rodeado (...) todo corte fotográfico establece una articulación entre un *espacio representado* (el interior de una imagen, el espacio de su contenido, que es la zona de espacio referencial transferida a la foto) y un *espacio de representación* (la imagen como soporte de inscripción, el espacio del continente,

¹² Philippe Dubois: *El acto fotográfico, op.cit.* (véase nota 2), pág. 178.

que está construido arbitraria-mente por los bordes del marco).”¹³

Es esta articulación lo que define finalmente el espacio fotográfico. Pero esta definición parte de una concepción por completo plana del soporte fotográfico, de una fotografía absolutamente bidimensional que no pretende asumirse como algo matérico ni relacionarse con el espacio real que ocupa. El marco, como forma de presentación de una foto, es una reiteración del límite del corte ya presente en el encuadre o marco de la imagen, del corte espacial implicado en el acto fotográfico mismo que lo aísla en su cualidad *pura* de imagen.

Cuando se tienen varias fotografías y se presentan de forma continua, secuencial, ya como polípticos o líneas museográficas, el marco en estos casos delimita cada imagen como entidad independiente, mas no impide una

¹³ *Ibid.*, pág. 180.

integración conjunta como parte de una sola exhibición. Pero si no enmarcamos cada foto, sino sólo disponemos y organizamos las imágenes con la libertad de jugar incluso con los diversos grados de separación entre cada una, la interrelación entre las imágenes será más fuerte: la invitación para hacer una interpretación del conjunto mediante la variante de una interrelación espacial se hará entonces evidente. Así como en el caso de la renuncia al marco, se puede pensar que la seriación hace que el cuadro fotográfico pierda autonomía, pero lo que pierde es hermetismo, pues es esta una forma en que el cuadro se abre e interrelaciona con el mundo, con el otro, con uno mismo... Por su parte, la *maría-luisa* o el espacio en blanco que suele acompañar un marco, *enmarcando* a su vez a la imagen, suele ser un papel libre de ácido sobrepuesto al papel fotográfico que, a la vez que lo protege de los hongos, la humedad y el contacto con el vidrio protector, lo oculta,

dejando sólo visible el área en que yace la imagen. Aunque hoy es más común, sobre todo con la nueva tecnología digital, encontrar visible el papel que pudiera rodear la zona impresa. Pero normalmente el soporte de la imagen pareciera no querer conformar la obra, sino sólo soportar la imagen y no ser visto. Del mismo modo un marco de madera pintado de blanco o el muro recién pintado, también de blanco, pueden estar rodeando a la imagen con el claro deseo por no intervenir ni *ensuciar* el discurso contenido en la imagen.

En el capítulo anterior, revisé ya *persiana*, una serie de fotografías que fue resultado de un proceso de trabajo con película de 35 mm. La conformación de series puede ser una tendencia, algo aparentemente lógico que resulta en un juego espacial, una articulación que va conformando un sentido de naturaleza conceptual, mediante la traducción de algo temporal a su correspondiente dimensión

espacial. La articulación de un políptico, de un conjunto de imágenes para un mismo espacio, marcado por pausas y ritmos, es finalmente una invitación a la articulación de una lectura que sucede al tiempo en que se miran. Antes mencioné el libro *cinematográfico* de Lissitzky, por lo cual es pertinente recalcar una diferencia importante entre la recepción de la imagen fotográfica y la cinematográfica. En esta última, la película transcurre y el receptor es quien queda inmóvil, estático, a la espera. En el caso de una serie o secuencia de imágenes ampliadas y dispuestas en un espacio no cinematográfico, son estas las estáticas, a la espera de que el receptor transite frente a ellas para dar una lectura. En el cine, la duración del transcurrir de los cuadros está determinada; mientras que en una serie fotográfica, es uno quien decide el tiempo que le es dedicado a cada una de ellas. Pero existe otra diferencia que es fundamental: el espacio destinado a la proyección

cinematográfica es *siempre el mismo*, oscuro e inexistente; frente a él, uno esta solo y es posible *introducirse* a un espacio virtual, a otra dimensión propia del séptimo arte. En el caso del espacio destinado para una muestra de fotografía, es aparentemente siempre el mismo, porque no solemos darle importancia (blanco, laberíntico, cuadrado, complementado con algunas mamparas que *modifican* el espacio o el orden de lectura...), pero en realidad, es siempre muy distinto y particular, y sobretodo es real.

La temporalidad de una serie de fotografías puede generar la pausa, alargar el instante mismo que correspondió a cada acto fotográfico a partir de la presencia de la imagen, desarrollada, objetualizada en un espacio-tiempo transcurrido y transcurrente. La confrontación de la foto con el espectador puede representar o jugar con la confrontación del fotógrafo en los instantes previos a los actos fotográficos que conformaron más tarde la serie: "...toda

contemplación de una fotografía establece un sistema de relaciones entre el espacio fotográfico como tal y el espacio topológico del que mira.”¹⁴

Imagen 3



El espacio *vacío* y blanco que suele rodear a cada fotografía, el mismo que las une y las separa, que nos conduce de una a otra, es el espacio mismo en que dicha articulación es presentada y reinterpretada. Es el lugar en el que se construye el texto, en que la lectura del distanciamiento espacio - temporal entre el objeto referencial y el fotográfico es incluido. Es también el espacio que nos recuerda que esa imagen, no es del todo

¹⁴ *Ibid.*, pág. 184.

imaginaria, sino lo suficientemente real... física y básicamente, hecha de papel, como las páginas sobre las que se pueden leer estas palabras.

*“...cuando despojo el texto de palabras impresas; entonces tampoco queda nada más que pensamientos irracionales que planean en el aire, que yacen en el aire, que se alimentan del aire...”*¹⁵

En el caso de *persiana* quise de algún modo traducir el mismo escenario, la interioridad de ese espacio, no sólo llevándola a una esquina sino también respetando el espacio vacío y blanco que enmarcaba las imágenes cual *maría-luisa*, ampliando el soporte hasta los muros, hacia el espacio interior presente y representado.

Una opción alternativa en el montaje, para facilitar el transporte y un posible itinerario a

¹⁵ Bohumil Hrabal: *Una soledad demasiado ruidosa*, *op.cit.* (véase nota 26), pág. 9.

otras esquinas, era que las dos partes de la serie fueran incluidas dentro de una maleta de viaje construida a la medida; maleta que al abrirse se podría adecuar a cualquier esquina, a cualquier ángulo. Para mí significaba, además de una clara objetualidad, una forma de contextualizar las imágenes que hubieran tenido origen en otras latitudes. Sin embargo este objeto, anexo y contenedor de las imágenes y de algún otro significado, hubiera cambiado radicalmente la interpretación de la serie en sí misma. Además de ser –una maleta abierta, colgada entre dos muros– algo completamente fuera de lugar: un objeto muy lejano a ocupar, digamos, su lugar *normal*.

Así planteado lo relevante del espacio para la experiencia fotográfica, tanto en el instante previo al acto como en el instante en que el objeto fotográfico es presentado y ocupa un lugar propio, me ha interesado desarrollar mi trabajo a partir del juego potencialmente poético

de esta realidad no completamente plana, en cuya base se haya la exploración de una dualidad inscrita en la fotografía misma, que parte de la relación entre la imagen y su soporte y es la de ser imagen y objeto. A continuación presento, y documento, lo que ha significado en esta búsqueda, un primer acercamiento.

En busca de un referente

En el objeto fotográfico, proyecto a partir de un refrigerador, tuve la oportunidad de enfrentarme al medio fotográfico como nunca antes lo había hecho. En primer lugar quise partir de un referente directo, claro y preconcebido, que fungiría realmente como referente - pretexto, pues la línea de experienciación a lo largo del proyecto indicaba que el referente u objeto de investigación sería el medio fotográfico mismo y mi intención de llevarlo hacia una evidente objetualización. Para ello quise desbalancear, cuestionar relativamente el peso de la imagen

fotográfica, evidenciándola como un objeto fotográfico, un objeto coleccionable.

El referente directo fue elegido por ser en sí mismo un objeto: su función paradójicamente puede equivaler, en muchos casos, a la de una foto: contener, preservar, mantener... Es un electrodoméstico común y receptáculo de una frecuente acumulación de objetos, publicidad y fotografías montadas sobre imán.



Imagen 4

Refrigerador (2006) es una pieza realizada a partir de este fenómeno, se conforma de un mosaico de fotografías tamaño postal que han sido montadas sobre imán y acomodadas sobre las caras, frente y techo de un refrigerador. Las imágenes que tapizan el refrigerador retratan distintos refrigeradores apropiados en uso doméstico; son imágenes tomadas sin discriminación figurativa, sin tomar en cuenta las formas... Son, como diría Barthes, *fotografías unarias*, intencionalmente triviales porque el peso en esta pieza debía recaer en el objeto y el soporte-referente entendido como tal. Las fotos imantadas son claramente objetos coleccionables, presentadas como foto-postales; la redundancia referente-soporte en ellas, yace en la claridad del objeto referencial y el espacio u objeto al que fueron destinadas.

Aquí el objeto *anexo/sobrante* al cual se han adherido literalmente las fotografías se presenta –no como un ready-made o una especie de arte

objeto-, sino como el referente conceptual y cubierto, que funge de soporte alternativo real de todas las imágenes que retratan efectivamente singularidades, pero que a primera vista nos remite a ese otro objeto que tenemos enfrente, al género de aquel determinado y al que tenemos en mente, al que conocemos, cubierto casi por completo por imágenes de refrigeradores ajenos.

Durante el proceso de recolección de las imágenes que conformarían el mosaico me percaté de que el refrigerador fungía como un electrodoméstico con mucha presencia. Es una entidad querida, que se mantiene limpia, más o menos llena... es como una mascota o una entidad divinizada. No fue común encontrar uno que no tuviera alguna ofrenda, un adorno, un vestuario, o sino bien entonces simplemente respetada su belleza. Cada refrigerador era como su dueño quería que fuera. Sin percatarme de ello previamente, las imágenes retrataron

fielmente al usuario de manera indirecta y cada sujeto forma ahora parte del objeto construido, puesto que la relación con los modelos es doméstica y muy cercana.

Al encontrarme articulando el mosaico sobre el refrigerador, entendí el grado de implicación decorativa, artesanal que aquello conllevaba... muy parecido al momento que cada usuario empleó, previo al retrato, a jugar con las piezas y construir los enunciados, o bien a limpiarlo o a llenar su interior mediante dedicados sacrificios. Este refrigerador es por tanto una simulación compleja que tendría, no que remitirnos a las *profundidades* del objeto refrigerador presentado ni a su nueva ubicación o contexto, sino más bien a la fotografía misma.

Refrigerador es un primer resultado de una exploración con el soporte fotográfico y su espacialidad, dentro del cual la foto es material y objeto de trabajo. Es, no un objeto escultórico,

sino uno fotográfico, que contiene la singularidad de la foto (porque cada imagen remite a un solo referente), pero cuyo soporte, también objetual, es un referente común, un refrigerador tapizado al cual se han adherido las fotos. La pieza es una especie de auto-referencia fenomenológica, que me enfrentó primero a la elección de un referente concreto, y con él, a la foto como objeto mundano, social y topológico. Es también un objeto que contiene y documenta, presenta y representa su propia existencia.

En busca de un espacio

Si bien toda fotografía es certificado de presencia, ¿tiene acaso presencia por sí sola? ¿Qué espacio le correspondería ocupar si no es el del álbum familiar o un marco pictorialista colgado en la pared? Barthes la situaría sobre su

mesa, en sus libros o en un álbum¹⁶. Sin embargo, partiendo de una lógica indicial resulta válido *animar* al objeto fotográfico hasta el punto de pretender que éste ocupe un espacio autónomo, aunque no necesariamente independiente...

Como parte del mismo proyecto, *Soportando su espacio* es una pieza conformada por cinco imágenes, en escala real, cuyo objeto referencial es igualmente claro e igualmente singular: las cinco caras/puntos de vista de un refrigerador.



Imagen 5

¹⁶ Roland Barthes: *La cámara lúcida, op.cit.* (véase nota 3), pág. 158.

Sin embargo, en este caso, la disposición espacial de éstas, nos obligan a salir de ellas: del objeto referencial al objeto construido, del espacio de la imagen (el *espacio fotográfico*), al espacio que ocupa y lo rodea. Esta pieza tiene origen en la búsqueda por *definir* el espacio *adecuado*, propio de la fotografía, y el particularmente propio de esas fotografías.



Imagen 6

Soportando su espacio describe una disputa: las imágenes que la conforman, como en el caso de *Refrigerador*, no pretenden sublimizar al objeto

referencial (que ya no está presente para darles soporte), y no lo hacen porque se encuentran en medio de una contienda, al considerarse a sí mismas objetuales.

Lo paradójico de esta pieza está en que la disputa permanece, no existe la definición de un ganador. Es pues, un empate o una lucha sin término: las imágenes, en la búsqueda por ocupar un espacio propio han pretendido simular la ocupación del objeto referencial del cual son origen... y eternos compañeros.

Imagen 7



Conclusiones

Si la imagen es la nada del objeto, la imagen fotográfica es un objeto, generado a partir de otro cuya imagen *ha sido* fijada. Tal vez lo esencial de la Fotografía en verdad consista en ratificar lo que ella misma representa, pero aunque inevitablemente nos remita a otras dimensiones, lo hace mediante sí misma y a partir del soporte que la presenta. Así como la mirada en un retrato de quien ha sido fotografiado nos toca la mirada con la que miramos la foto, la luz, el objeto o el espacio registrados en una imagen fotográfica nos permiten acceder a ellos, a percibirlos...

La fotografía objetual intenta conducir lo evidente de una imagen al aire que la engloba; lo general e indiferente en ella, a la singularidad de una lectura personal a partir de su propia realidad, no únicamente referencial y pretérita.

Una etapa del trabajo de Sherrie Levine consistió en *fotografiar fotografías*. Tal vez como un recurso para objetualizarlas, quizá por la misma razón por la que Gerard Richter *las hace al pintarlas*. Tal vez lo mismo significaría el acto de escanear un negativo, fotografiar la imagen móvil del televisor... una foto, un negativo, una imagen televisiva se vuelven de inmediato *objetos* de estudio, mas no adquieren por ello necesariamente un peso ni ocupan un espacio objetual.

Al presenciar un registro de un espacio conocido sabemos que, a pesar de remitir a él, no lo puede reemplazar: la experiencia de estar ahí es definitivamente singular a la de mirar el registro y recordar lo que es estar ahí... He incluido ya los registros de algunas exploraciones y prácticas fotográficas propias. Algunas son *copias* de fotografías –en el caso de *persiana*, por ejemplo-

y otros, registros de fotografías objetuales u objetos fotográficos. La idea de registro, posible acto fotográfico mecánico –con *cero creatividad*–, vuelve para plantear la siguiente hipótesis, en la cual es posible identificar lo que se ha pretendido desarrollar en el ensayo: si la recepción del registro fotográfico de una *fotografía* no es equivalente a lo que podría ser la sola imagen anexada en copia como documento, entonces esa fotografía es *objetual*, ya sea porque el registro enriquece o bien, porque no alcanza a dar la “información” que sí se abarca objetualmente en presencia de la fotografía registrada. Y el acto de mirar dicho registro no podrá ser igual al de estar frente a una fotografía objetual.

Es entonces posible retomar voluntaria y paradójicamente la función de registro de la fotografía que queda como reliquia o detalle de algo “mucho más grande y efímero”, temporal, sucedido y no capturado ni englobado del todo

en la imagen a fotografiar, sino ahora generado por la fotografía objetual, que implica y se exhibe como imagen y como objeto. La objetualización de la imagen fotográfica es un medio para hacerla visible, para que documente su propia existencia y posibilite una mayor complejidad de lectura no únicamente intelectualizada sino también perceptible sensorial y plásticamente; esto, a partir de lo concreto, un objeto, su espacio, y una posible ampliación paradigmática y cognoscitiva de lo que somos y de aquello que se nos presenta.

Aunque el medio fotográfico pueda separarse del pictórico casi por completo y de los espacios comúnmente destinados, no puede desligarse de su carácter indicial. Es por ello que el objeto fotográfico deberá encontrar su espacio a partir del mismo acto que ha generado su imagen. La colocación de una foto sobre un objeto no logrará tal vez que ésta adquiera mayor peso objetual, siendo más bien vestimenta, envoltura

ligera de otro objeto. Alejar una fotografía del muro puede ser una necesidad obvia y literal por alejarla de cualquier relación pictórica; incluso pudiera acercarla tímidamente a lo escultórico. Al igual que Stieglitz, me encantaría hacer "fotografías que parezcan fotografías"¹, mas he tratado no sólo con ellas sino con lo que entendemos por ellas, las formas en que lo hacemos y los parámetros en que se desenvuelven como imágenes visibles y objetos coleccionables pero imperceptibles...

La fotografía podría seguir siendo un medio "precario y frágil" si se deja todo el peso de su existencia al remitir de su imagen contenida, originaria, resultante, y se le niega o esconde aquello que la soporta. Es cada vez más necesario asumir conscientemente la fotografía como un medio, un proceso y material de trabajo que nos relaciona a quienes lo empleamos con el

¹ Philippe Dubois: *El acto fotográfico, op.cit.* (véase nota 2), pág. 176.

objeto que presentamos y el espacio en que se presenta para su recepción. El objeto fotográfico autónomo y propositivo tendrá que aprender a emplear su propio lenguaje y a jugar con aquellos que inevitablemente detona. Si es cierto que la fotografía "no puede salirse de ese puro lenguaje deíctico"², tal vez al menos sea posible ampliarlo, incrementar su vocabulario... complementar el acto del cual surge la imagen con un acto múltiple y articulado que la fusione con el soporte elegido para objetualizar ya no sólo lo evidente en la imagen fotográfica sino la intención misma del artista que lo ha llevado a cabo. Tal vez así sea posible el ver más allá y a la vez lo más cercano, lo más personal y ya conocido en aquello que se acerca y nos conduce a una ampliación de nuestro propio significado.

Cada quien sabe cómo y porqué hace fotografías... quizá sea tan solo necesario, en

² Roland Barthes: *La cámara lúcida, op.cit.* (véase nota 3), pág. 32.

algún momento del proceso, el de cada quien, el que sea incluida, antes o después del acto generador de la imagen, la conciencia de que ésta será a la vez objeto, un objeto detonador de aquello que nos hace incluso seguir fotografiando... y generar nuevas y artificiosas realidades...

Glosario

Acto fotográfico. Acto inseparable de la imagen fotográfica. Es el acto que la funda, el instante de la exposición propiamente dicha en que la foto se puede considerar un acto-huella, un índice casi puro, un mensaje sin código.

Análogon. (Del lat. *análogus*, y este del gr. ἀνάλογος).
Adj. Que tiene analogía con algo. Relación de semejanza entre cosas distintas.

Arte conceptual. Ha sido aplicado al arte que representa no sólo lo que se ve, sino lo que se sabe que existe. Es decir, pertenece más bien al código de las ideas que al de las formas por sí solas. Sin embargo, recientemente ha sido adoptado el término como denominación de un estilo que apareció en los años sesenta y cuyas manifestaciones han sido muy diversas. Su característica común es la afirmación de que la obra de arte es el soporte de los "conceptos" o "ideas". Cuando un objeto material es sacado de su contexto ordinario y es colocado en una galería, o presentado ante los espectadores de cualquier otro modo, éste es contemplado sólo como un vehículo para la comunicación de ideas, o un medio de referencia a sucesos o situaciones

exteriores a la representación en cuanto a tiempo y espacio.

Arte objeto. Técnica que consiste en integrar los medios tradicionales, pintura o escultura, con elementos no ortodoxos para su configuración. Puede ser considerada esta técnica como una forma de realizar cajas escenográficas u objetos tridimensionales en los que los elementos se alían fuera de su contexto cotidiano y se les da una intención distinta. Ejemplo: una serie de cubiertos de metal envueltos en piel de conejo. Los antecedentes del Arte objeto en la historia moderna del arte se localizan en los ready-mades de Duchamp. / Tipo de obras en el que un objeto de consumo o pieza real de función distinta a la estética es intervenido o incluido dentro de la obra. / Término para "designar cualquier obra utilitaria o por lo menos potencialmente funcional en cuya idea originaria haya intervenido algún artista visual". (Carlos-Blas Galindo en el catálogo de la exposición "Diálogos insólitos. Arte Objeto")

Contexto. (Del lat. *contextus*). Entorno lingüístico del cual depende el sentido y el valor de una palabra, frase o fragmento considerados. / Entorno físico o de situación, ya sea político, histórico, cultural o de cualquier otra índole,

en el cual se considera un hecho. / Orden de composición o tejido de un discurso, de una narración, etc. / Enredo, maraña o unión de cosas que se enlazan y entretajan.

Índex. Signo indicial. Categoría de los signos en que la relación con su objeto referencial se halla siempre regida por un principio de conexión física, aunque exista posteriormente un distanciamiento espacio-temporal. Esto implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular, determinada por su referente y sólo por este en particular. (En el caso del ready-made, el objeto real no se distingue de su representación porque constituye el referente mismo, como signo, en su materialidad: aquí el índice no opera a distancia a no ser una meramente conceptual... es una separación simbólica).

Objeto. (Del lat. *objectus*). Cosa corpórea, de no gran tamaño. Artificio, con relación y escala humana.../ Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso este mismo. / Aquello que sirve de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales. / Fin o intento a que se dirige o encamina una acción u operación. / Materia o asunto de que se ocupa una ciencia o estudio.

Operator. Concepto en latín empleado por Barthes para referirse al operador de la cámara.

Ready-made. Ha sido definido por André Breton como un objeto ordinario que ha sido elevado a la categoría de obra de arte por la mera decisión del artista (traducción mía del (Dictionnaire abrégé du Surréalisme, André Breton, 1938). La obra nace de una simple desviación de su función, de una descontextualización.

Spectator. Concepto en latín empleado por Barthes para referirse al espectador de una fotografía.

Spectrum. Concepto en latín empleado por Barthes por su relación con *espectáculo*... y el retorno de lo muerto para referirse al fantasma, a la imagen de quien es retratado por el operador de la cámara.

Índice de imágenes

Imagen 1. Registro de obra y *texto explicativo adjunto*: conjunto exhibido en el Centro de la Imagen, México, D.F. y publicado en el catálogo correspondiente a la XI Bienal de Fotografía. (Para más detalles, ver la siguiente imagen, - página 14 del presente archivo-, o bien el catálogo antes mencionado).

Imagen 2. *Persiana*, serie de cuatro fotografías con salida digital a partir de una película de 35 mm. La conforman dos partes de 150 x 100 cm., 2003. Seleccionada en la XI Bienal de Fotografía.

Imagen 3. Registro de obra: *Persiana* (más detalles en la imagen 2)

Imagen 4. Registro de obra: *Refrigerador*, fotografías s/imán s/refrigerador, 141 x 62 x 75 cm., 2006. Exhibida en Casa Frissac, México D.F.

Imagen 5. Imágenes como estudio para *Soportando su espacio*.

Imagen 6. Registro de obra: *Soportando su espacio*, fotografías montadas sobre trovicel y/o aluminio para soportarse entre sí, 60 x 70 x 153 cm., 2006. Exhibida en la Galería Central del Centro Nacional de las Artes, México D.F.

Imagen 7. Conjunto de registros de maqueta para *Soportando su espacio*.

Bibliografía

Bachelard, Gaston. La intuición del instante. México, Fondo de Cultura Económica, 2000, 141 p.

Baqué, Dominique. La fotografía plástica. Traducción de Cristina Zelich, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, Fotografía, 278 p.

Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Paidós Comunicación, 1989, 207 p.

Burgin, Victor. Ensayos. Traducción de Antonio Fernández, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, Fotografía, 256 p.

Dubois, Philippe. El acto fotográfico, De la representación a la Recepción. Traducción de Graziella Baravalle, Barcelona, Paidós Comunicación, 1986, 191 p.

Fontcuberta, Joan. El beso de judas. Fotografía y verdad. Barcelona, Gustavo Gili, 1997. 191 p.

Hrabal, Bohumil. Una soledad demasiado ruidosa. Barcelona, Ediciones Destino, 1990, 142 p.

Kraus, Rosalind. Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

Sontag, Susan. Sobre la fotografía. ed. EDHASA, España, 1996, 217 p.

Tournier, Michel. El Rey de los Alisos. Buenos Aires, Alfaguara, 2006, 448p.

Varios. Esto no es una fotografía. Centro Atlántico de Arte Moderno. Madrid, 2002.

Varios. Indiferencia y singularidad, la fotografía en el medio artístico contemporáneo, Picazo y Ribalte (eds.), Barcelona, Gustavo Gili, 2003, Fotografía, 288 p.

Yates, Steve (ed.). Poéticas del espacio. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, Fotografía, 312 p.