



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

EL OBJETO DE LA IMAGEN.
UNA APROXIMACIÓN AL CARÁCTER
OBJETUAL DE LA FOTOGRAFÍA.

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTE ARTES VISUALES
CON ORIENTACIÓN EN GRÁFICA - FOTOGRAFÍA

PRESENTA LA ALUMNA
MÓNICA ILIANA VELÁZQUEZ ORNELAS

DIRECTORA DE TESIS: MTRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

MÉXICO, D. F.

OCTUBRE - 2008





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.

DEDICATORIA

A Sandra Alicia

_mi hermana maternal y

amada compañera en el viaje de la vida_

por desprender en mí, el fascinante juego de la observación.

PENSAMIENTOS

[...] la relación entre política y arte
ha dejado de pertenecer a la estricta jurisdicción
de un movimiento o tendencia en particular
[...] para diseminarse en prácticas de creación disímiles,
incluso en aquellas que proponen una visión
intimista del hecho artístico.

Félix Suazo

[...] deseo hacer una plegaria:
fotografía, bríndame corporalidad, dame arraigo,
ayúdame a restablecer contacto con el mundo,
más aun, ayúdame a quedarme en este mundo.

Fotografía ... ilumíname.

Yo

Índice

Introducción	3
Capítulo 1. La fotografía: un objeto en el entorno	9
I. El objeto y el entorno	10
II. Del objeto, la superficie	22
III. Del objeto, la imagen	25
IV. Del arte al objeto-imagen	39
V. El objeto-imagen como documento	52
Capítulo 2. Emigraciones del objeto fotográfico: del continente a la isla	60
I. La fotografía como objeto estético	63
a) Extensiones del objeto-imagen fotográfico	68
b) La fotografía: objeto presente de sujeto ausente	81
II. La fotografía como objeto artístico	86
a) El intento por aproximarse al objeto	95
Capítulo 3. La fotografía: un objeto de deseo	98
I. De <i>El objeto</i> ... y sus delimitaciones	98
II. El objeto de la confesión	104
III. De la confesión al objeto artístico	113
IV. De la artísticidad al objeto estético	123
V. Del objeto estético al encuentro	131
VI. El deseo de un objeto para el encuentro	137
Conclusión	147
Anexo. <i>El objeto</i> ... viaja	150
Glosario	155
Bibliografía citada	157
Otras fuentes	159

Nota: el trabajo de tesis incluye un DVD con la acción performática *El objeto de la imagen*, así como la invitación en tríptico que promueve dicha exposición.

Introducción

El objeto de la imagen es el título definitivo de la producción artística realizada a lo largo de la Maestría en Artes Visuales, y derivó, en su versión formal, en una acción performática de la cual incluyo su reproducción en dvd para consulta. Tal presentación _la del performanece_ contribuyó a develar el motivo más íntimo al que responde este trabajo y con ello, el sentido más personal que contiene. De esta forma considero importante subrayar que el presente proyecto de tesis se compone de dos facetas, ambas entendidas como una búsqueda complementaria: una *investigación artística* y su correspondiente *investigación estética*.

Cuando inicié el proyecto tenía claro el anhelo de ensanchar los límites de la fotografía más allá de su presencia bidimensional y un tanto fuera del sentido que se le inscribe en tanto representación. Paulatinamente se me fue haciendo visible que esa idea de expansión tenía mucho de investigación plástico-visual sobre el propio medio fotográfico, pero también, que lejos de optar por una investigación de la fotografía en términos de autonomía buscaba recuperar su presencia tangible en el entorno ordinario y cual objeto físico, material, tangible. Que esta investigación artística haya derivado, pues, en una acción performática que nunca estuvo siquiera contemplada, es una muestra de los alcances que adquirió mi intención de llevar al objeto fotográfico más allá de su bidimensionalidad.

Por otra parte, el presente texto pretende rendir cuenta de mi aproximación a los ámbitos histórico y teórico de la fotografía para con ello, enriquecer mi producción visual y su ofrecimiento a un posible público.

En esta rendición de cuentas de mi trayectoria por la Academia de San Carlos tiene cabida, en primera instancia, una vivencia íntima que se desprendió directamente de cierto desajuste orgánico de salud, y más específicamente del trastorno en la experiencia y sentido de *realidad* que semejante desajuste me provocó. Después vino el acto fotográfico y a través de éste, la develación y/o reconstrucción paulatina de un nuevo sentido de *lo real*, o mejor dicho, de *mi vínculo con lo real* a través de la producción denominada *El objeto de la imagen*. Ya en este segundo momento, la apertura a la imagen y su ofrecimiento cual investigación plástico-visual tornaron factible la reflexión y el diálogo con la historiografía y teoría del arte.

Originalmente, el proyecto plástico-visual estuvo concebido sólo como una serie que conjugaría dos elementos: imágenes fotográficas de objetos cotidianos, resueltas en la técnica duratrans, de 17 X 21 cm, cuya presentación fuera a través de cajas de luz; y la presencia física de un objeto o materia vinculados al objeto fotografiado. De ahí que la serie quedara entendida como un vínculo entre las realidades bidimensional _fotografías_ y tridimensional _presencia física de objetos o materia(les)_ de manera tal que cada una, al remitirse a la otra, sacudiera no sólo la presencia de esa otra realidad sino la suya propia. Ejemplo: fotografía de un sobre – presencia física de una carta; fotografía de la escultura de un santo – presencia física de una veladora encendida; fotografía de un tenedor – presencia física de una rebanada de pastel.



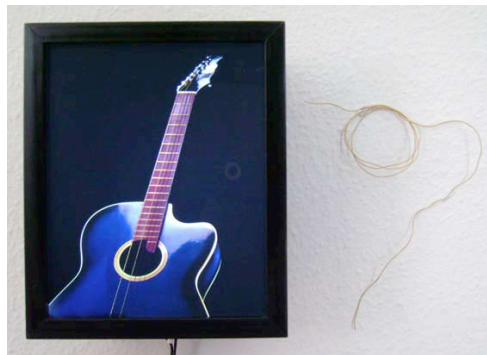
Debido a que siempre estuve confiada en que el desarrollo del proyecto, desde su semblante de producción artística, me guiaría en la trama textual de la tesis, abrí la entidad del discurrir teórico atendiendo la primacía de la materialidad de mi producción. El discurrir teórico atañe así, a la investigación estética, y su punto nodal se concentra el análisis de la categoría de objeto fotográfico. El inicio de esta exploración arranca con una certeza: el carácter objetual de la fotografía le viene de origen y por partida triple. Primero, porque atrapó y fijó la luz materializándola sobre una superficie. Segundo, porque hizo que la imagen virtual del espejo fuera objetivable¹. Y en tercer término, porque la realización de esa materialización lumínica y esa objetivación del espejo se consolidaron a través de un soporte artificialmente destinado a recibir [en el caso de los luminogramas], o efectuar [en el caso de la cámara] tales transformaciones. De esta manera, la fotografía queda constituida como un soporte físico que rinde su materialidad

¹ Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 62.

a favor de una imagen o representación: “La fotografía es una representación plástica (una forma de expresión visual) indisolublemente incorporada a su soporte y resulta de los procedimientos técnicos que la materializan. Una fotografía original es, así, un objeto-imagen”².

Tal certidumbre desprendió mi interés por efectuar una investigación histórico-cultural cuyos propósitos fueran valorar y exponer los diversos tratamientos de la fotografía en tanto objeto de circulación y consumo. A ello se vincularon, por un lado, el acto de analizar la dimensión simbólica del carácter objetual de la fotografía y, por el otro, el hecho de explicar las características que la definieron, tiempo atrás, cual objeto de uso tanto en la vida cotidiana como en la esfera del arte. La proposición de esta investigación estética radica, entonces, en observar la incorporación y circulación de la fotografía, sobre todo en sus orígenes, en tanto objeto de peculiar consumo, considerando así su incursión al mundo cotidiano lo mismo que al universo del arte. Y es que esa disposición suya ahora cotidiana, ahora excepcional según los rituales del arte, reactivó transformaciones culturales en el contexto más cercano, o mejor dicho, en nuestra relación con el entorno más cercano, incentivando cambios en la percepción y vivencia de la *realidad*.

Para introducirme al análisis de algunas dimensiones simbólicas impulsadas por el objeto-imagen fotográfico, se tornó necesario remontarme en su estudio a la circulación y el consumo que de ella se hiciera a lo largo de los siglos XIX y XX. Y es que desde los albores del siglo XX las imágenes configuradas por la fotografía se estandarizaban al punto de hacer suyos los objetos más comunes, abriendo a la vez una discusión sobre la artísticidad de la imagen técnica³.



² Boris Kossoy. *Fotografía e historia*, Sao Paulo, Biblioteca de la mirada, 2001, p. 33.

³ Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003, p. 2b.

De tal modo, arribo al capítulo 1 del presente documento ***La fotografía: un objeto en el entorno*** abordando el surgimiento de los objetos industriales, su auge progresivo y la producción mecánica que los hizo posibles así como los cambios que tales eventos operaron en el entrono sociocultural cual fenómenos que prefigurarían nuestras sociedades de consumo. Es en esta plataforma sociocultural donde se originó la fotografía, y son las circunstancias descritas las mismas que promovieron la proliferación de los objetos, aspecto que deja entrever a la imagen fotográfica como uno más entre los objetos cotidianos. Pero, si es posible aproximarse y entender a la fotografía como un objeto, ¿qué particularidades de ella son dignas de atracción en tanto objeto de estudio?

En el capítulo 2 me adentro en la insistencia que se ha tenido, en las esferas del arte y la filosofía, en diferenciar lo estético de lo artístico, sus objetos, problemáticas, funciones. Aun cuando no existen límites precisos ni fijos entre uno y otro fenómenos, entre una y otra categorías, y cuando cabe recuperar la noción de que lo artístico se encuentra inmerso en la cultura estética, esta parte de la tesis pretende abreviar en esa misma dirección distintiva y hacerlo desde la particularidad del medio fotográfico; mejor dicho, desde el hecho de cómo la fotografía incursionó, con sus particularidades, en los dos ámbitos. Las ***Emigraciones del objeto fotográfico: del continente a la isla***, incide en dichas problemáticas. Para configurarlas busqué explorar en la historia propia de la fotografía el vuelco que la llevó a transitar de una categoría más global, como es la estética, a la particularidad del universo artístico. Porque aquella insistencia bien conocida del medio fotográfico por incursionar y conquistar en sus inicios la categoría de Arte, imprimió en el objeto-imagen fotográfico una serie de valoraciones dignas de atención. Al mismo tiempo y en su calidad más tangible de objeto-imagen, promovió cambios preceptuales en el público diverso que la consumía y que aprendería, institucionalmente inducido, a adaptar sus apreciaciones.

Finalmente, quise dejar para el último segmento el semblante íntimo de mi trabajo. El capítulo 3 ***La fotografía: un objeto de deseo*** devela, pues, que mi insistencia en señalarme los objetos de la vida cotidiana e identificar tras ello a la fotografía en su calidad de objeto, es la extensión de una autoconsigna por recuperar contacto con el mundo material.

Este trabajo busca entonces, reflexionar sobre el fenómeno fotográfico desde su carácter objetual, desde su cualidad de soporte, de realidad física y material cuya llegada abrió una presencia cotidiana en el entorno. Hablar de la fotografía desde ahí es

traer a flote su complejidad más corporal, es poner el acento en sus cualidades en tanto objeto de circulación y consumo ya íntimos y personales, ya masivos. Detenerme en lo objetual de la fotografía es volver a tomar contacto con ella desde la trivialidad de los sentidos, de pronto tan esfumados en contextos académicos y culturales que se han dado a la tarea de problematizar al arte; y es también, por lo tanto, la pretensión de distanciarme de la multitud de abstracciones teóricas que abundan con entusiasmo sobre su carácter representacional. Evocar la objetualidad de lo fotográfico es así, un ejercicio de recuperación material con el mundo para dar con ello, anclaje y serenidad al intangible pensamiento.

Sólo una urgente delimitación de fronteras. La *heliografía* y los *puntos de vista* son las primeras modalidades que antecedieron a la fotografía como tal, esto es, a la imagen fotogénica con amplias posibilidades de reproducción debido a la existencia de un negativo que funge de matriz y a partir del que se pueden procesar múltiples copias. Ambos procesos, la heliografía y los puntos de vista, son fotografía por haber conquistado la representación de calidad realista o el registro “preciso” de la realidad según las convenciones y el sistema de representación vigente de la perspectiva, y porque lo hicieron a través de un medio mecánico, o sea, con un aparato cuya tecnología permitió eliminar la intervención manual del artista⁴. No obstante, su obtención equivale a una pieza única cuya posibilidad de multiplicación en un tiraje de copias, es nula. A pesar de ello, representan el fin de la cadena exitosa en el proceso de avances tecnológicos que darían luz a su aparición, quedando como modalidades primigenias de la imagen fotogénica. Culminadas por Niepce, estas primeras imágenes fotomecánicas en modalidad objetual de heliografía y puntos de vista fueron técnicas que provenían de “un sistema de placas grabadas por la acción de la luz”, cuyo resultado era una imagen positiva pero invertida en sus valores tonales respecto a los colores del mundo visible. Al parecer, Niepce empleó el término *puntos de vista* para distinguir a las tomas cuyo

⁴ Paralelamente al origen y evolución de la fotografía, nacieron los movimientos realistas y naturalistas que desarrollaron en el campo de la representación visual las concepciones positivistas de Augusto Comte [...] y de Hippolyte Taine, cuyas ideas, en lo concerniente a la Filosofía del Arte [...] empezaban a ser divulgadas. Como telón de fondo, Saint-Simon propugnaba la voluntad de organizar la sociedad con la ayuda de la ciencia (y posteriormente también de la industria). Con este marco de referencia, Comte se apresuraba a mostrar que se podía fundamentar un método para las ciencias sociales apropiándose de los recursos de las ciencias matemáticas y físicas, centrándose así en hechos y leyes verificables. Taine, que era profesor de la Escuela de Bellas Artes, defendía concepciones bastante vecinas [...] ‘Mi propuesta concreta consiste en la asimilación de las investigaciones históricas y psicológicas a las investigaciones fisiológicas y químicas’ En este clima filosófico sostenido por ‘la evidencia de la objetividad’ fotográfica, la estética realista y positivista efectuaría su penetración en las artes”. Joan Fontcuberta. *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p. 130.

referente fuera el entorno visible, la realidad; el término de *heliografía* (helio: sol / grafos: escritura) en cambio, corresponde a reproducciones de láminas, una suerte de fotografía de imágenes o textos ya impresos. La imagen fotográfica más antigua que se conserva es precisamente el *Punto de vista desde la ventana del Gras*, fechada en 1826 y realizada sobre una placa de peltre⁵. Con los puntos de vista y las heliografías, la configuración realista procesada convencionalmente de acuerdo a la concepción de la perspectiva central o lineal, que se ha tenido en Occidente como la más natural, estaba conquistada. Los resultados fotográficos comportaban, pues, la forma de representación “natural” según los postulados realistas, y éstos no eran sino una serie de convenciones bajo las que se había configurado la percepción humana.

No fue sino hasta el calotipo (calos: bello / tipo: imagen) que, en 1835 y gracias a Talbot, la fotografía logra su crucial modalidad objetual: la obtención de un negativo que, colocado encima de un papel nuevo y emulsionado, daba la imagen positiva con las correcciones tonales⁶ según el referente fotografiado. La copia o positivado sobre papel, proveniente de un negativo, se cimentaba así como modalidad objetual suprema del método, inaugurando con ello la posibilidad de la serialización fotográfica. Los alcances de dicha modalidad se dejaron sentir rápidamente. Talbot arrancaba, en 1844, la edición del primer libro ilustrado fotográficamente: *The pencil of nature*. Cada ejemplar del libro contenía los 24 calotipos originales, emprendiendo, aunque tímidamente debido a su tiraje moderado, el modelo de un sistema de impresión al que le quedaba larga vida.

El actual texto pretende dirigirse a la fotografía en su calidad de copia elaborada a partir de un negativo directamente y con independencia del número que comprenda cada tiraje; esto es, de la copia original, de la materialización en positivo que se ve trastocada por su participación en los medios impresos y a partir de los cuales adopta su calidad objetual de reproducción.

⁵ El peltre es una aleación de cinc, plomo y estaño, y fue usado por Niepce hasta 1826. Sin embargo, según se ha deducido por su correspondencia, es una toma practicada por primera ocasión en 1816 y repetida continuamente desde 1824 sobre piedra, cobre o cristal, hasta lograr la imagen que realizara en 1826 sobre peltre, la misma que se estima como la primera fotografía conservada. Marie-Loup Sougez. *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 37 y 38.

⁶ La información de este párrafo proviene de Joan Fontcuberta. *Op. cit.*, pp. 41 - 45.

Resumen

El objeto de la imagen es el título de la producción artística realizada a lo largo de la Maestría en Artes Visuales, y derivó en una acción performática. El proyecto de tesis se compone, pues, de dos facetas, ambas entendidas como una búsqueda complementaria: una *investigación artística* y su correspondiente *investigación estética* a partir de la aproximación a los ámbitos histórico y teórico de la fotografía para con ello, enriquecer mi producción visual

El discurrir teórico tiene su punto nodal en el análisis del carácter objetual de la fotografía. El objetivo fue valorar y exponer los diversos tratamientos del objeto-imagen fotográfico, así como las características que le definieron, tanto en la vida cotidiana como en la esfera del arte, cual objeto de difusión y consumo, ya que la importancia de dichos tratamientos y características radica en que incentivaron cambios en la percepción y vivencia humana de la *realidad*.

Capítulo 1 *La fotografía: un objeto en el entorno*. Abordo el surgimiento de los objetos industriales _la fotografía entre ellos_, su auge progresivo y la producción mecánica que los hizo posibles, así como los cambios que tales eventos operaron en el entrono sociocultural cual fenómenos que prefigurarían nuestras sociedades de consumo.

Capítulo 2 *Emigraciones del objeto fotográfico: del continente a la isla*. Me adentro a diferenciar lo estético de lo artístico, desde el hecho de cómo la fotografía incursionó en los dos ámbitos.

Capítulo 3 *La fotografía: un objeto de deseo*, es el semblante íntimo de mi trabajo artístico.

Capítulo 1

La fotografía: un objeto en el entorno

¿Qué tipo de objeto es el fotográfico?, ¿cómo puede la fotografía, desde su apreciación objetual, rendir cuenta de ciertos valores sociales imperantes en la era que la hizo nacer?, ¿de qué manera, y por qué motivos, la estética de la revolución industrial e ilustrada impulsaron el surgimiento, la producción y el consumo de la fotografía?, ¿qué tipos de consumo y apropiación de la fotografía fueron los impulsados? Si la era industrial se resolvió en la transformación mecánica de las cosas naturales, ¿qué transformación efectúa la fotografía sobre la naturaleza para entenderse cual objeto industrial?, ¿cómo puede ser la fotografía, específicamente desde su afán por reproducirse, por cumplirse como medio de reproducción, un objeto más que da indicios de eso que Abraham Moles a llamado los *fenómenos dominantes* de la civilización industrial al tratarse de la masificación y la tecnología?

Para aproximarme al carácter objetual de la fotografía estimé pertinente encaminarme desde la *Teoría de los objetos* de Abraham Moles porque considero que su visión sociológica, centrada en la relación sujeto-objeto y en la comunicación humana, permitiría adentrarme a la fotografía en tanto fenómeno que ha repercutido en las relaciones humanas. También porque su teoría arraigada en una “fenomenología de la vida cotidiana” _aspecto altamente significativo para este trabajo_ promete una cierta comprensión de la función y significado de los objetos en la cultura. El reto será trasladar esa apreciación de los objetos en sí, a la esfera de lo fotográfico. Para adentrarme, pues, a las problemáticas de la fotografía en tanto *objeto*, surgen necesarias algunas de las consideraciones tratadas por Moles sobre ese “elemento esencial de nuestro entorno”. Estas consideraciones del objeto se deben a un período relativamente reciente en la Historia del mundo, se remiten invariablemente a la era industrial debido a que fue este periodo el que introdujo una promoción de la vida cotidiana, promoción que provocaría firmes modificaciones sobre la concepción del espíritu colectivo e individual prefigurando así y desde entonces, a la sociedad actual. Fue también, a la vez, en esta vivencia y concepción de la cotidianidad, en la que los objetos desempeñaron un papel fundamental. La reorganización de la vida humana que supuso la revolución industrial se formuló desde lo más básico: los objetos que rodean al ser humano y conforman su entorno.

En un acto que aparentemente retarda el enfoque en lo estrictamente fotográfico, este primer capítulo deberá escudriñar antes una serie de fenómenos contextuales que posibilitaron el arribo de la fotografía a una sociedad que probaba cimentarse en la producción industrial, haciéndose escoltar a la vez, por la idea cultural de progreso civilizatorio. La intensión de este primer acercamiento a mi objeto de estudio es detectar cómo repercutieron las formas de reorganización cultural y económico en la configuración de la fotografía, en su surgimiento lo mismo que en el impulso ideológico con el que fuera recibida y promovida socialmente.

I. El objeto y el entorno

Teniendo por entorno a “todo lo que está alrededor de un individuo en el espacio o en el tiempo”¹, es decir, a la dimensión espaciotemporal del ser socializado, hay que decir que fue el entorno de la revolución industrial² el que vino a modificar sustancialmente algunas de las condiciones bajo las que se regiría en adelante la sociedad occidental, alterando nuestra relación con el mundo y con el *otro* lo mismo que con los objetos. Epicentro de nuevos sistemas que terminarían por aplicarse en el mundo entero, Europa, y específicamente Inglaterra y Francia encabezarían lo que se ha dado en llamar la doble revolución: una de corte económico e industrial y la otra, ligada a la Ilustración, de tipo sociocultural y político respectivamente. La era industrial se caracterizó, entre otras muchas cosas, por la provocación de una proliferación de “objetos manufacturados por el hombre”, lo cual dio principio a una *sociedad objetal*³ que se identifica así porque la sensibilidad de quienes la conformamos ha sido “atrofiada” en su percepción y valoración exacerbadas de los objetos más comunes y cotidianos.

¹ Abraham Moles. *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1975, p. 12. Moles enfatiza la necesidad de distinguir que “En la época de los mass-media, de los amplios intercambios de hombres, cosas e ideas, no basta ya con reducir el entorno al espacio geométrico descrito en un mapa o una imagen”, sino que tales circunstancias obligan a entenderlo como “un sistema espaciotemporal”.

² La era industrial remonta su prehistoria en Europa, “según el gusto del historiador y su clase de interés, al año 1000, sino antes, y sus primeros intentos para saltar al aire [...] ya hubieran podido recibir el nombre de ‘revolución industrial’ en el siglo XII, en el XVI y en las últimas décadas del XVII. Desde mediados del siglo XVIII, el proceso de aceleración” se hace bien patente, pero resulta más decisiva la década de 1780 “por ser en ella cuando los índices estadísticos tomaron el súbito, intenso y casi vertical impulso ascendente” en el que la “economía emprendió vuelo”. Ahora bien, la revolución en sí, el período de alza, de levantamiento, puede datarse “entre 1780 y 1800: es decir, simultáneamente, aunque con ligera prioridad, a la Revolución francesa”. Erich J. Hobsbawn. *Las revoluciones burguesas, I*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 60 y 61.

³ Término tomado del prólogo al libro de Moles. *Op. cit.*

La revolución industrial se produjo mediante el cambio de una economía basada en la agricultura, en la posesión o administración de la tierra, a la dependencia de la industria, es decir, a una actividad económica _la industrial_ encargada de transformar de manera artificial, mejor aún, mecánica, las cosas o sustancias naturales. Si bien es evidente que esta transformación artificial no dio origen al brote de los objetos, sí generó un advenimiento de los mismos de dimensiones nunca antes experimentadas por sociedad alguna debido a sus posibilidades de reproducción. Producto del esfuerzo industrial y dotado de valor económico, el objeto es el exponente de la sociedad progresivamente desnaturalizada⁴, que se diferenciará en su estudio de términos como el de cosa, por ejemplo, porque mientras éste se reserva “para los sistemas naturales”, el de objeto remite por definición a la factura humana industrializada. Así, los objetos, la llegada multiplicativa de los objetos que tuvo lugar con la revolución industrial, ha venido ejerciendo una reducción de “las cosas por medio del juego combinado de lo natural y de la artificialización” del entorno⁵.

Si la era industrial se resolvió en la transformación mecánica de las materias, recursos o elementos naturales, así como en la producción en serie de estas transformaciones, es decir, en la reproducción, ¿qué tipo de transformación efectuaba y aún sigue efectuando la fotografía para ser considerada un objeto industrial? En principio _y recuperando los argumentos iniciales del carácter objetual de la fotografía_ la fotografía realiza una *transformación mecánica de la luz* y la deriva en una imagen que descansa sobre una superficie preparada artificialmente para recibirla y contenerla, para fijarla. Decir que esa transformación es mecánica significa que en dicho proceso interviene una máquina cuyo diseño, según la mentalidad de la época, evitaba la mediación humana. Esta transformación lumínica arroja luz, a modo de metáfora, sobre ciertas transfiguraciones que experimentó la percepción humana y por ende, el contexto histórico, con la llegada de la imagen fotográfica.

Como venía diciendo, con el sistema de economía industrial, el número de objetos o productos diseñados y fabricados creció de forma espectacular, y fue el proceso de la Revolución Industrial y la invención, mejora y/ o eficacia de las técnicas de elaboración que la acompañó, lo que permitió que la producción aumentara considerablemente. Con dicha transformación de corte industrial, los objetos que se hacían hasta entonces en pequeños talleres donde el artesano realizaba todas las partes

⁴ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 11 y 12.

⁵ *Ibidem*, p. 16. Esta diferencia hecha por Moles entre objeto y cosa no será sostenida en el texto.

necesarias del trabajo, ingresó potencialmente a su propagación a través de la producción industrial y la reproducción en serie.

En el rubro del arte, esta situación se haría visible en las imágenes cuya manufactura mecánica inauguraría toda una industria de lo bello, industria a través de la cual se haría posible contemplar la trivialidad del mundo. La producción de imágenes ingresó también a los talleres de forma industrial. Ya desde la manufactura de retratos mediante el daguerrotipo, tendrían esas imágenes semblante de formato en serie, y los estudios donde se realizaban, de industria fotográfica, desplazando radicalmente al artista-artesano en quien había recaído durante siglos y de manera total la creación una imagen. En lugar de los talleres artesanales los estudios fotográficos reunían a un número considerable de gente laborando alrededor de la fabricación mecánica de imágenes. En primer término, se hacían dos daguerrotipos de un solo golpe gracias a una

cámara de doble lente. En las fábricas de fotografías, la división del trabajo aceleró la producción a 300, 500 y hasta 1.000 unidades diarias. El cliente compraba un billete y era colocado en pose por un operador que no se apartaba nunca de la cámara. El operador disponía de una placa, ya preparada por quienes la pulían y revestían, después de tomar la imagen la pasaba a otros que la revelaban, al dorador que la enriquecía, al artista que la coloreaba; a los quince minutos, el cliente cambiaba su billete por su propio parecido, ya terminado. Tales retratos hechos de prisa rara vez eran satisfactorios [...]

y a pesar de algunos clientes desilusionados, los aspirantes a ser retratados seguían llenando los estudios, poniendo a circular de esta forma el valor monetario de la fotografía⁶.

Otra descripción con tono preciso enumera al personal del estudio de Nadar⁷, quien se encargaba personalmente de recibir al cliente. Este personaje contaba con un ayudante, su hijo adolescente como operador, tres individuos para confeccionar los negativos, cuatro impresores que también se encargaban de dar tonalidad a las

⁶ Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 34.

⁷ Personaje ilustre de la vida intelectual del París decimonónico, versado en la vida bohemia y en los círculos artísticos, de cuyas celebridades iniciara una galería de retratos fotográficos. Pero por encima de su anecdótico personal está la circunstancia de un hombre culto que fue “conciente del hecho de haber presenciado un acontecimiento extraordinario, y como si fuese un superviviente de un cataclismo natural, se sentía en la obligación de dar cuenta de lo ocurrido” con respecto al surgimiento de la fotografía. Esta labor de testigo quedó plasmada en su libro de recuerdos. Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 21.

imágenes, seis retocadores de negativos, tres “artistas” _palabra reservada para quienes retocaban las copias positivas_, otras tres mujeres para montar las fotografías y dos más para atender al público; finalmente cuatro sirvientes. El fotógrafo se concentraba en disponer las poses a fotografiar y en firmar el producto, rara vez hacía otra cosa; era, pues, el ejecutivo principal y el director tanto de la escena como del negocio, para cuyo rendimiento se requería de un especializado personal operativo⁸.

Como indica Erich J. Hobsbawn, el estallido de la revolución industrial significa “que un día entre 1780 y 1790, y por primera vez en la historia humana, se liberó de sus cadenas al poder productivo de las sociedades humanas, que desde entonces se hicieron capaces de una constante, rápida y hasta el presente ilimitada multiplicación de hombres, bienes y servicios”. Esta era evidencia entonces, que la industria había logrado romper los obstáculos que “una estructura social preindustrial, una ciencia y una técnica defectuosas, el paro, el hambre y la muerte imponían periódicamente a la producción”⁹. De entre los efectos que semejante control productivo provocó resalta la explosión masiva de objetos triviales, explosión que se presenta así, como síntoma del cambio civilizatorio de la producción industrial. La invasión de los objetos al entorno, y más específicamente nuestra relación con tal presencia, iniciaba en este episodio de la historia el fenómeno que llegaría a identificarse posteriormente como la sociedad de consumo. Ya desde el siglo XVII se venía ensayando “una gran era de expansión demográfica, de aumento urbano, comercio y manufactura”¹⁰, de suerte que la llegada masiva de objetos cotidianos, de objetos que configuraron un nuevo sentido de la cotidianidad a lo largo de los últimos dos siglos, no es más que un apéndice consecuente con el entonces nuevo sistema.

Pero en este entorno descrito, en esta panorámica sociocultural que repercutiría internacionalmente, tenía también cabida un **entorno próximo**, compuesto por todo el universo que rodeaba cercanamente a los individuos, por todo lo que estuvo a su alcance y en el que _señala Moles_ lo lejano tiene “proporcionalmente menos importancia que lo próximo”. Y el objeto, la noción de objeto que se configuraba, jugaría un papel esencial en las transformaciones de dicho entorno, al punto de llegar a identificarse como “creador del entorno cotidiano, [como] sistema de comunicación social, más

⁸ Newhall, Beaumont. *Op. cit.*, p. 69.

⁹ Erich J. Hobsbawn. *Op. cit.*, p. 59.

¹⁰ *Ibidem*, p. 42.

cargado que nunca de valores a pesar del anonimato que implica la fabricación industrial”¹¹.

Esta proximidad con la gente de la que hicieran gala los objetos también fue proclamada por la fotografía. Es en este entorno próximo donde se hizo visible la imagen fotográfica, el objeto-imagen fotográfico, y sería su conexión con las masas el carnet de acceso a la cotidianidad. Acercarse las cosas _observa Benjamin_ ha sido una demanda apasionada de las masas, hasta el punto de tornarse cada vez más irresistible la ansiosa “necesidad de apoderarse del objeto”, de imponerle una próxima cercanía, “pero en imagen, y más aún, en copia, en reproducción”¹². El criterio de reproducción bañaba a todo el contexto industrial. Las posibilidades de reproducción contribuyeron a generar “nuevas formas de vida adornadas con imágenes familiares que coexistían en los ambientes domésticos” de manera tan sólida que pasaría, en corto plazo, a engrosar su mobiliario¹³. Rodeando a dicho entorno próximo se hallarían, pues, de forma cada vez más frecuente, las imágenes proporcionadas por la cámara fotográfica.

Pero más aun: las fotografías, con su surgimiento y los alcances que lograron en materia de producción, reproducción y difusión, implantarían una proposición de convivencia entre uno y otro entornos, alterando el sentido de presencia así como las nociones de lo lejano y lo próximo.

De esta manera es que se entiende su objetualidad cercana, porque se inmiscuyó en el ambiente ordinario del transcurrir cotidiano y porque con ello puso a circular imágenes del mundo lejano de manera tal, que aproximó realidades distantes, desconocidas e incluso inéditas para quienes la apreciaban. Con ello, la fotografía, que en corto tiempo vería ensanchadas sus veredas de producción y circulación, transfiguraría las nociones que se tenían y se habían construido de la realidad, construcciones hasta entonces transmitidas sólo por las tradiciones verbal, escrita o pictórica¹⁴ y cuya recepción había estado reservada únicamente al público culto, ilustrado, versado en la educación. Desde sus orígenes, la fotografía, su presencia, apuntaba pues, a instalarse en el contexto de la vida cotidiana, y tan incorporada llegaría ha estar “a la vida social que, a fuerza de verla, nadie lo advierte”¹⁵.

¹¹ Abraham Moles. *Op. cit.*, pp. 11 y 12.

¹² Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 4b.

¹³ José Manuel Susperregui. *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000, p. 21.

¹⁴ Boris Kossoy. Curso: *Realidades y ficciones en la trama fotográfica. Un desmontaje del signo fotográfico*, México, D. F., Julio de 1999.

¹⁵ Newhall, Beaumont. *Op. cit.*, p. 8.

Fue así como la fotografía hizo de aquel entorno lejano que implicaba espera o desplazamiento, y por lo mismo un esfuerzo físico¹⁶ de dimensiones considerables, una ilustración tan cercana que quedaba, literalmente, al alcance de la mano. La fotografía, además de inmiscuirse en la vida ordinaria, había posibilitado la aproximación y conocimiento de mundos lejanos con tan sólo el leve esfuerzo de inclinarse y asir una imagen-objeto, una impresión o copia del registro efectuado por otros: el entorno lejano era aproximado mediante un gesto de aprehensión táctil.

Una de las novedades que la imagen fotográfica introdujo en la vida cotidiana fue entonces, precisamente, la amplitud de acceso a entornos lejanos, la circulación masiva de entornos distantes al próximo y habitual; o sea que con la fotografía, se dio arranque de manera democrática al acceso y acercamiento del entorno más lejano mediante imágenes de realidades distantes. Y esta amplitud de acceso vía la circulación masiva de las imágenes se debió, en efecto, a la concepción e implantación de un nuevo sistema de producción cuya fe en el progreso descansaba en los perfeccionamientos tecnocientíficos. La fotografía, en la esfera de la representación de la realidad y las artes, significaba dicho perfeccionamiento. Era, pues, y sigue siendo, una puesta en imagen mecánica y masiva de lo lejano que, como imagen, o mejor, por el tipo de imagen que es y el tipo de producción, distribución y consumo que inauguró, fue a la vez una puesta en circulación próxima, cercana, de lo lejano.

Mediante un objeto-imagen fotográfico que comenzó a formar parte del entorno próximo se podían conocer otras realidades, los hábitos y seres que los configuraban, los objetos en torno a los cuales organizaban su propia cotidianidad. Sería este poder de la fotografía una de las formas en la que participó, y motivó incluso, el acceso a la información, potenciando así la reconfiguración del conocimiento lo mismo que del imaginario social.

Regresando a la idea de que la era industrial generó una inserción de los objetos en el entorno próximo y más íntimo, Moles indica que de tal situación es de donde despuntó el universo de la *vida cotidiana*, el concepto de la vida cotidiana tal y como se concibe y vive en la actualidad. Fue en esos momentos cuando se prefiguró un tipo de consumo específico, mismo que, potenciado en el siglo XX, desbocaría el modelo de la sociedad de consumo que hoy se experimenta. La revolución industrial fundó entonces, la “promoción de la vida cotidiana”, y lo hizo de manera tal que las transformaciones

¹⁶ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 13.

culturales, y por lo tanto colectivas que de ello se generaban, se deberán en gran medida a la importancia que cobraron los objetos en su relación con los individuos sociales. Así el panorama, Moles no duda en argumentar que esta “promoción de la vida cotidiana [sucedió] en detrimento de la vida colectiva”¹⁷.

Con la Revolución Industrial, los objetos fueron fabricados mediante sistemas tecnológicos, es decir, que ellos mismos representaban una realidad tecnológica. El punto es que, en su relación con los seres humanos, trasladaron esa realidad tecnológica _cuyo diseño respondía a un modelo técnico, ya no artesanal ni personalizado_ a la esfera pública. Es esta realidad tecnológica de los objetos lo que se iría filtrando en la realidad vivida cotidianamente, fomentando, de manera simultánea, la reconfiguración de las prácticas y relaciones humanas. Los idealismos, las grandes dimensiones del beneficio social, irían perdiendo peso ante los microactos y los microacontecimientos de una sociedad cada vez más secularizada. La escala de lo social se vería volcada por el acontecer diario e individual de los seres que la constituían, de sus microhistorias y su cotidianidad. El fluir minúsculo y cotidiano ganaba territorio paulatina e irreversiblemente, al mayúsculo trascendentalismo. Y es que la sospecha ante las seguridades de toda índole _metafísica, política, artística_ se venía introduciendo en el espíritu moderno a raíz del dominio de la naturaleza mediante la industria. La tecnociencia capitalista gozaría a partir de aquí y durante largo período, del amplio prestigio de llevar a feliz término el proyecto moderno. A través de la politécnica, es decir, de los medios y aparatos técnicos que estaban disponibles más que nunca y sin necesidad de una educación especializada, el bien común, planeado según la creencia en el progreso, parecía realizable.

Como se vería después con el fluir de la historia, la tecnociencia capitalista quedaría desacreditada como candidato supremo para lograr

la finalidad universal de la historia humana [y mostrándose como] otra manera de destruir el proyecto moderno que, a su vez, simula que ha de realizarlo. La dominación por parte del sujeto sobre los objetos obtenidos por las ciencias y las tecnologías contemporáneas no viene acompañada de una mayor libertad, como tampoco trae aparejado más educación pública o un caudal de riqueza mayor y mejor distribuida. Viene acompañada de una mayor seguridad respecto de los hechos¹⁸.

¹⁷ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 20.

¹⁸ Jean-Francois Lyotard. *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 30.

Pero aún cuando conformó el revés de la fe depositada en la emancipación del *hombre*¹⁹ vía el dominio de la naturaleza, esta descalificación de la tecnociencia escapaba o estaba lejos de ser percibida en aquellos tiempos primeros de la industrialización. Para ese entonces, la decadencia de las Ideas, de los metarrelatos cuya función era legitimar un proyecto de futuro moderno y universal, apenas si dejaba asomar una minúscula fisura. Y sin embargo, sería justo esa fisura la grieta por la que se irían abriendo camino las pequeñas historias que hasta hoy, continúan tramando el tejido de la vida cotidiana²⁰.

Bajo el cobijo artificial de la era industrial es que se fortalecen de manera definitiva los dos procesos que, a partir del siglo XVIII, caracterizarían progresivamente a Occidente: la tecnología y la masificación²¹. La promoción de la vida cotidiana y el entorno que con ésta se formuló atañen, precisamente, a los objetos cuya producción y distribución masiva se debe a las tecnologías de reproducción. Los objetos industriales estrenaron “Nuevos lazos de dependencia, nuevas formas de producción, de adquisición y de consumo” para el *hombre* de la sociedad objetal, quien se ha visto “rodeado en su vida pública y en su vida íntima de un arsenal de objetos que le satisfacen necesidades pero [...] le crean otras”. Promocionar objetos y con ello, un entorno que se resuelve en el discurrir cotidiano, vino a ser la salida material mediante la que la economía industrial aseguró su éxito: “una sociedad de consumo preconiza también la funcionalidad”, circunstancia que deriva en una contradicción “de la que sólo podrá escapar esforzándose por enriquecer el universo de las funciones”. Dicho enriquecimiento le permitirá al sistema capitalista _sigue Moles_ “justificar racionalmente el universo de los objetos. Por ello tendrá que elaborar y promover teorías de la gratuidad, teorías de la funcionalidad provisional, etc.”.

El medio fotográfico que nació encaminándose a la industria de imágenes, ¿no habrá corrido con esta suerte de ver justificada racionalmente su existencia, mediante la argumentación de sus funciones? Su nacimiento, ligada a las transformaciones de producción industrial ¿acaso no da para sospechar que formaba parte de esa vorágine de producción y justificación de las funciones originada por el enriquecimiento del universo de los objetos?, o ¿cómo podría escapar a estas nociones, a estas apreciaciones y cuestionamientos sin estar respondiendo a la lógica de justificación racional o en la

¹⁹ El uso de cursivas responde al interés de emplear el término para referir o bien a la humanidad o bien a la noción ilustrada, ideal de Hombre, y no como género masculino.

²⁰ *Ibidem*, p. 31.

²¹ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 19.

elaboración teórica de sus funciones? ¿No sería el de la fotografía un caso similar al señalado por Hobsbawm en la industria del automóvil a finales del siglo XIX, en el que no fuera la demanda de fotografías _motores en el ejemplo del automóvil_ la que creó una industria de moderna envergadura sino la capacidad para producir esas imágenes _los motores_ la que dio lugar a la moderna masa de peticiones?

Los anteriores señalamientos introducen o hacen derivar a la fotografía en una trampa que por ser tal, pareciera dar seña de autenticación moderna. Ungida de modernidad, la fotografía se volvería contra sí misma y sus primeras proclamaciones, según se verá en el capítulo 2.

Si las condiciones promotoras de una vida cotidiana rodeada de objetos estaban asentadas para que la fotografía se introdujera en la sociedad bajo estos lineamientos, cabe preguntar ¿qué tipo de entorno cotidiano vino a crear, reafirmar y/o difundir la fotografía?, y ¿cómo su aparición y permanencia, sus tipos de consumo, alteraron la percepción y vivencia del entorno cotidiano?, ya que en su calidad de objeto abrió nuevos lazos de dependencia, nuevas formas de producción, de adquisición y de consumo de la imagen o la representación, lo mismo que del arte.

Otra faceta de las tantas que conformaron al siglo que hizo posible a la fotografía, corresponde al florecimiento de la manufactura y las actividades comerciales. El grado de prosperidad y el poder de cada nación se medían abiertamente por su progreso económico, de suerte que los gobiernos que desde el siglo XVIII venían aspirando “a una política racional, fomentaban el progreso económico y, de manera especial, el desarrollo industrial”, al punto en que las ciencias “se dedicaban a resolver los problemas de la producción”²². No es ni remotamente casual que la presentación pública del daguerrotipo, primera fase comercial de la fotografía, se hiciera en la Academia de Ciencias mientras los miembros de la Academia de Bellas Artes eran tan sólo invitados a celebrar aquella demostración como gesto ilustrado del interés por la difusión del conocimiento. Tampoco es casual que ante cualquier invento, el Estado francés renunciara a toda manipulación y abandonara “el descubrimiento a la libre iniciativa de quien quisiera explorarlo”²³. A semejante razonamiento respondió su disposición a que se realizaran demostraciones en público del daguerrotipo, sorteando así el reto de popularizarlo.

²² Erich J. Hobsbawm. *Op. cit.*, pp. 45 y 46.

²³ Beaumont Newhall. *Op. cit.*, p. 28.

La seguridad que la civilización había incorporado en el espíritu de la época debía, pues, su fuerza, “al evidente progreso de la producción y el comercio y al racionalismo económico y científico, que se creía asociado a ellos de manera inevitable”. En concordancia con esta estructura sociocultural es que la civilización fincaba su auge en el progreso, progreso que tanto el conocimiento como el dominio de la naturaleza coronaban.

Es entonces, con la Revolución Industrial, que la manufactura de objetos encuentra los mecanismos para crecer de forma espectacular, y buena parte de su eficacia de producción descansa en las mejoras técnicas de elaboración, de entre las cuales la invención de nuevas máquinas que aceleraran las labores hechas por los humanos fue pieza esencial. Para el ambiente económico que se consolidaba, la rentabilidad de las tecnologías, conquistada a partir de una mayor producción en un período menor de tiempo, era fundamental. La tecnología invertida en la fotografía cumplía tal rentabilidad debido a su procuración mecánica de un mayor número de imágenes que modalidad icónica alguna pudiera haber concebido hasta ese momento²⁴. La rentabilidad que ofreció la fotografía para reproducir imágenes es así, una de las razones fundamentales a las que se debió la aceptación y promoción de su carácter innovador e insólito respecto a las demás tecnologías, ya que dicha rentabilidad le permitió sustituir de forma mecánica las representaciones artesanales que habían recaído históricamente en la gráfica o en la pintura.

Es importante una breve descripción del reajuste suscitado en las artes al momento del arribo de la fotografía. En la rama de la gráfica, el primer evento de reproducción técnica que se anticipa a la escritura y la imprenta ocurre con el grabado en madera. Al grabado en madera le siguieron el grabado en cobre y el aguafuerte, en plena Edad Media, y la litografía a comienzos del siglo XIX. La fotografía habría de heredar de esta última técnica su capacidad para “acompañar a la vida cotidiana, ilustrándola”, con la salvedad de que su manufactura dejaría de lado la intervención manual para tornarse en completa operación mecánica. La fotografía significaría, pues, “una obra de arte compuesta en torno a su reproductibilidad”²⁵. Beaumont Newhall clarifica que tras la invención de la litografía y la revitalización del grabado en madera, la multiplicación de las imágenes era un hecho consumado²⁶ al que se le añadiría el

²⁴ José Manuel Susperregui. *Op. cit.*, p. 20.

²⁵ Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 4.

²⁶ Beaumont Newhall. *Op. cit.*, p. 10.

anhelo de que la imagen proclive a su reproducción tuviera una manufactura mecánica. Y sería la fotografía la técnica que llegaría para satisfacer tal demanda.

Como delegado del ala conservadora, Baudelaire, en tono nada entusiasta, reprochaba al “espíritu francés” de la época esta intervención mecánica en los trabajos de representación, el cual “Trata de sorprender con medios ajenos al arte” y hace de esta utilización el recurso predilecto “de las gentes que no son naturalmente pintores”²⁷. Era en efecto, la época en la que el arte se jugaba su concepción a partir de la reproductibilidad técnica y por ello, su vínculo con la industria.

En el embate intermitente y progresivo de la reproducción de imágenes en el arte _dice Walter Benjamin_ la gráfica se vería superada por la fotografía al descargar a la mano “de las principales obligaciones artísticas”. En adelante, la reproducción de imágenes recaería en la rapidez del ojo para captar lo que la mano, parsimoniosa, dibujaba²⁸. Así, la multiplicación fue un fenómeno de brote contagioso que lo mismo se produjo en los objetos cotidianos que en las imágenes; más aún, la multiplicación cobró tal auge que haría de las imágenes objetos de producción, distribución y consumo cotidianos.

En los tiempos aquí descritos y cuyas circunstancias acompañarían el derrumbe de la teología Occidental, quizá una manera de exponer la transformación industrial de la economía sería visualizando la celebrada multiplicación técnica de los objetos y las imágenes, como fenómenos que influyeron, o remplazaron incluso, la adoración por la milagrosa multiplicación de los panes.

Ahora bien, ahondando en las razones por las que la imagen fotográfica tuvo aceptación y éxito _y entre las cuales figura la producción mecánica de imágenes y la reproducción técnica de las mismas_, cobra relieve la presencia de un público cautivo que nacía por aquellos tiempos, una nueva clase social que identificaba y acoplaría su espíritu revolucionario con el de este invento. Esta razón da pie para ingresar a consideraciones que permitan dilucidar el ambiente de la época desde el perfil sociocultural que enmarcaba a la industria.

Pues bien, la apasionada creencia en el progreso acompañaría al pensamiento ilustrado. Conocimiento, técnicas, riqueza y civilización desembocaban en la idea fehaciente de un bienestar social ineludible. Aunque Inglaterra, cuna de la revolución

²⁷ Charles Baudelaire. *Salones y otros escritos*, Madrid, La balsa de la Medusa – Visor, 1999, p. 229.

²⁸ Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 2. El arte ha sido, desde tiempo lejanos, reproducible. Baste citar el caso del vaciado y el acuñamiento en los griegos.

industrial, también apareció con gran empuje en el escenario de la Ilustración, ésta tuvo el mayor alcance y difusión de sus ideas en la sociedad francesa²⁹, la cual puso el acento político y social al pensamiento progresista técnico y científico. Que la fotografía se haya originado, y que la historiografía haya sostenido durante más de 150 años que la fotografía se originó en la Francia decimonónica no es entonces, una ventura fortuita ni mucho menos una apreciación ligera del posible brote aislado de genialidades. Sin embargo, hoy se reconoce que la inquietud efervescente por el invento coincidió en varias latitudes; y es que hay un momento en el que el contexto histórico hace necesaria la aparición de ciertos fenómenos y productos, gestándose así la partida rumbo a la consolidación de un invento³⁰.

Una manera de arribar a los significados culturales que como objeto arrojó la fotografía a la sociedad es a través de sus descripciones, es decir, de las concepciones que de él se han formulado. Entre el cúmulo de definiciones que existen sobre la fotografía hay particularmente una que deseo recuperar con la intención de introducir los siguientes apartados de la tesis (ciencias, técnicas, artes). Esta definición, apegada al aspecto corporal de la imagen fotográfica, proviene del diccionario de Julio Casares³¹ y explica a la fotografía como el “arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes obtenidas de la cámara oscura”. De tal manera, la cita pone en relieve el aspecto material sobre el que la incidencia física de la luz, vía la cámara, produce químicamente una reacción sobre superficies destinadas artificialmente para ello.

Pero esta concepción de la fotografía repara en la cámara fotográfica como elemento en igual orden de importancia a la corporeidad de la imagen. Considera la complejidad material y física del objeto-imagen fotográfico, estimando las superficies sobre las que se ejerce la reacción química de la luz capturada por la máquina, con lo cual incluye la importancia de una cámara fotográfica para dar existencia a la fotografía. Con la anterior descripción hemos quedado, pues, ante dos fenómenos que merodean regularmente a la técnica fotográfica: uno de carácter físico _el de las superficies_ y otro de carácter visual, mismo que corresponde a la formación de la imagen en el

²⁹ Erich J. Hobsbawn. *Op. cit.*, p. 47.

³⁰ Quizá en este proceso histórico de asimilación de las nuevas ideas y descubrimientos, la personalidad más recientemente reivindicada a través de su incorporación en los libros de Historia de la fotografía sea Hércules Florence. Francés radicado en Brasil, contemporáneo de Niepce, Daguerre, Talbot y Bayard, Florence había realizado ya para 1832 fotografía a través de copias de contacto y con una cámara _según señalan sus notas de trabajo_; además, se reconoce también que empleó la palabra fotografía unos dos años antes que Talbot.

³¹ Citado en *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 13.

interior de la cámara y cuyo proceso de representación del mundo se cimentó en la perspectiva lineal formulada en Occidente.

Tras ello, queda la tarea inmediata de remontarse a ciertos antecedentes científicos y técnicos, e incluso ideológicos de la fotografía, a aquellos que operaron modificaciones en la configuración de la imagen, en su corporeidad material y su consistencia objetual lo mismo que en su construcción virtual en tanto modelo que reproduce el mundo con base en la perspectiva. Con la mirada puesta en retrospectiva citaré los hallazgos y evocaciones realizados ya por varios especialistas. Poco queda por descubrir que estos investigadores no hayan considerado, salvo la apreciación, la revaloración material y por ende objetual que en sus estudios se arroje respecto a la fotografía, misma que está profundamente vinculada a los usos de la imagen.

II. Del objeto, la superficie

Hacia 1780 la química debía su alta estima en el marco del progreso al hecho de ser la ciencia con aportaciones más sorprendentes para las necesidades de los talleres y la industria³². Es aquí donde la fotografía tiene cabida. Aunque había una larga trayectoria en investigar las reacciones químicas para hacer que las imágenes se fijaran sobre diversas superficies³³, no fue sino hasta las primeras décadas del siglo XVIII que tales investigaciones se sistematizan. A pesar de esta sistematización, el éxito del que se valiera la fotografía sobre dichos experimentos tardaría un siglo más en alcanzarse.

La fiebre de la época industrial e ilustrada por “fijar las vistas que brinda la naturaleza sin tener que recurrir a un dibujante”³⁴, esto es, por arrancarle al mundo visible su apariencia y hacer de él una representación o copia “fiel”, se centró en la conquista de fijar la imagen proyectada sobre la cámara oscura. La demanda generalizada por una imagen de la realidad cuya precisión fuera inigualable y a la vez reproducible, generó el ambiente fértil para apoyar el nacimiento de la fotografía. La seducción a la naturaleza para que cediera sus encantos realistas a la contemplación

³² Erich J. Hobsbawn. *Op. cit.*, p. 46.

³³ El conocimiento de la acción de la luz sobre determinadas superficies y cuerpos, así como las propiedades de las sales de plata que oscurecen bajo la acción lumínica, se tenía desde la antigüedad. Marie-Loup Sougez proporciona este dato pero sin precisar la información. El nitrato de plata, bautizado por los alquimistas del medioevo como *Luna cornata*, se aplicaba de tiempo atrás a los experimentos más ligados a la fotografía lo mismo que para teñir el pelo, “el marfil, la madera, las plumas, las pieles”.

³⁴ Marie-Loup Sougez. *Op. cit.*, p. 47.

humana se había ya conseguido a través del artilugio de la cámara oscura; volveré sobre este punto. Faltaba dar con el secreto para hacer de esa encantadora contemplación una imagen permanente, encontrar los medios para que el reflejo de los objetos en la cámara oscura ya no fuera efímero y pasajero sino su impresión fija y duradera³⁵. Y sería Niepce el personaje que, a través de sus puntos de vista y heliografías, conquistara “copiar a la naturaleza con la mayor fidelidad” y permanencia. De tal forma la fotografía se presentaba como la técnica significativa que, en materia de representación del mundo, evidenciaba el control o la manipulación mecánica que el ser humano había conquistado en sus manufacturas.

Pero una apreciación curiosa, que sólo en tiempos más reciente resultaría contradictoria, se formulaba alrededor de la fotografía:

La fiebre por obtener la realidad seguía siendo alta. La ayuda física que daban la *camara oscura* y la *camara lucida* habían acercado tanto a los hombres a una copia precisa de la naturaleza y a satisfacer la demanda general por la realidad que no podían ya aceptar la intrusión del lápiz para llenar ese vacío. Sólo el lápiz de la naturaleza podía servir. [...] se inició la carrera hacia el descubrimiento: conseguir que la luz misma fijara la imagen en la cámara, sin tener que dibujarla a mano³⁶.

Si bien ella objetivaba los anhelos de transformación mecánica del mundo visible así como la permanencia de las proyecciones momentáneas de la cámara oscura, también se valoró este logro de no intervención manual o artesanal como el poder de la propia naturaleza. Se esperaba que la luz asumiera el comportamiento del lápiz que, hasta esos momentos, había contado con el poder de representar al mundo visible. De aquí la cándida concepción de la fotografía en sus comienzos como lápiz de la naturaleza³⁷ para verterse después al término escritura con luz. La dimensión del logro material y visual, plástico en una palabra, tardaría en acomodar los términos verbales que le fueran

³⁵ Beaumont Newhall. *Op. cit.*, p. 19.

³⁶ *Ibidem*, p. 11.

³⁷ La fotografía se ayudó de la naturaleza y le solicitó la participación de su huella lumínica. La luz, por sí misma, se infiltraba en la cámara fotográfica, dejando el rastro de sus rayos luminosos. De esta manera colaboraba en proveer el sentido de realidad a través de las luces y sombras que en ella misma se encontraban. El tratamiento de la luz y su resolución tonal, que los pintores renacentistas tuvieron que aprender a dominar para ampliar el sentido realista perseguido con la perspectiva, fue un problema desplazado en la fotografía debido al tipo de registro que de la luz, hacía la cámara fotográfica. La luz modelaba ya, por sí misma y mediante el artefacto mecánico de la cámara, las formas de las figuras visibles, contribuyendo con ello a generar la sensación de profundidad que también la perspectiva pretendía.

acordes. Cuando todavía no existía un vocabulario afín con el invento, se tuvo que echar mano del lenguaje del que se disponía. “Antes de inscribirse en la vida cotidiana y formar parte de la cultura de una época, el nuevo medio tuvo que vencer innumerables obstáculos _técnicos, pero también ideológicos y sociales_ para ir construyendo su propio lenguaje”³⁸.

Este asunto arriesgaba imprecisiones de las que rinde cuenta, de manera sintomática, el título del informe que Talbot envió a la Royal Society para dar a conocer sus experimentos: “Un informe sobre el Arte del Dibujo Fotogénico, o el Proceso mediante el cual Se Obtiene que los Objetos Naturales se Delineen por sí mismos sin la Ayuda del Lápiz de un Artista”. Curioso que en pleno dominio de la naturaleza a través de toda una industria científica y tecnológica se le solicitara a un evento de orden natural _la luz_ que asumiera el papel del artista, dibujando para los humanos sus impresiones. Quizás se trataba de una última defensa de cara a los primeros indicios visibles de la bruma moderna. Ahora, a la distancia, se puede proponer que lo que ocurría era que la cámara fotográfica mecanizada ocupaba, y de este modo sustituía, las labores que convencionalmente estuvieron depositadas en la naturaleza y por consiguiente, en el *hombre*.

A lo que se aspiraba en fin, era a estabilizar químicamente lo que la física, a través del modelo representacional de la perspectiva, venía perfeccionando de tiempo atrás, como si la virtualidad de tan perfecta imagen producida en la cámara oscura no fuera compatible con la oferta de objetos que la época industrial había implantado.

El verdadero festín que se desató con la invención de la fotografía fue entonces, el haber encontrado “la manera de fijar las imágenes que aparecen ‘por sí solas’ [según se apreciaba en la época] en la *camera obscura*, con lo que ya no son reflejos efímeros de los objetos, sino su impresión fija y duradera, la cual, como una pintura o un grabado, puede ser apartada de la presencia de esos objetos”³⁹. No obstante a esa “distancia” para con la realidad o el mundo visible _que hace de referente en la imagen fotográfica_, no obstante a esa disponibilidad de alejamiento de la que pudiera presumir la fotografía como su éxito, su presencia de objeto-imagen estaría reivindicando comúnmente otro fenómeno de acercamiento: el que le venía precisamente de la

³⁸ Rosa Casanova y Olivier Debroise. *Sobre la superficie bruñida del espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 18.

³⁹ Beaumont Newhall. *Op. cit.*, p. 19.

convivencia con su realidad, con su referente, con las cosas y los objetos reales de los que tomaba su referencialidad⁴⁰.

Y es que los inventos que antecedieron a la fotografía y la fotografía como tal, comenzaron a beber de la fuente común de la sociedad y de las situaciones ordinarias, es decir, más acá de los acontecimientos solemnes para los que se reservaron durante milenios la creación de una imagen. Si bien estas imágenes fotográficas podían al fin apartar su realismo de los objetos que se lo habían concedido luego de conquistar su fijación y permanencia, procuraron en cambio coexistir con ellos y girar de igual manera en torno a una cotidianidad que les reclamaba presencia. Las imágenes fotogénicas, las mismas que posibilitaban echar una mirada a entornos próximos y lejanos, regresaban a incorporar su permanencia conquistada en la realidad más inmediata para compartir, así, los privilegios de todo objeto ordinario de consulta e incluso de uso y/o consumo frecuente.

Permanencia material de una imagen virtual colmada de realismo; permanencia temporal de una imagen conseguida en un lapso fugaz de tiempo. La fotografía, desde su consistencia de objeto-imagen, había logrado la fijación y permanencia verosímil de las figuras sólidas y reales en ella representadas.

III. Del objeto, la imagen

Antes, pues, de que la balanza de las ciencias ponderara a la química para consolidar una serie de inventos que derivarían en lo fotográfico, y hasta entrado el siglo XVIII, la atención se había concentrado en el perfeccionamiento de elementos ópticos que hicieran posible el trazo manual de imágenes proyectadas sobre superficies tan diversas como la pared, el techo y, sobre todo, el papel. “Síntesis de todas estas máquinas de dibujar son las cámaras lúcidas (o cámaras claras) que aparecen en los albores del siglo XIX”⁴¹ y que, a diferencia de la cámara oscura, era transportable. El semblante

⁴⁰ Es casi inevitable relacionar este logro con los anhelos renacentistas. La fotografía representaba la culminación de una aventura concebida por los artistas italianos y flamencos de la segunda mitad del siglo XV, cuya fascinación consistió en trasladar el arte más allá de los temas sagrados plasmados de manera sugestiva. El arte había iniciado así, la posibilidad de servir al reflejo de un fragmento del mundo real. E. H. Gombrich. *La historia del arte*, México, CONACULTA – Diana, 1999, p. 247.

⁴¹ Marie-Loup Sougez. *Op. cit.*, pp. 16 y 17. La autora menciona que Piero Della Francesca y Alberti, hacia el siglo XV, recomendaban la utilización de visores y marcos para realizar el trazado de perspectivas; que en 1535 Alberto Durero da instrucciones sobre algunas máquinas para “dibujar y retratar”, mismas que serían el ancestro de las cámaras lúcidas; que un siglo después es presentado un

“portátil” de esta cámara es lo que garantizó su uso frecuente entre los viajeros, quienes vieron en el instrumento la manera de liberarse, como todo aficionado, de las penurias que imponía el dibujo, el dominio de la perspectiva y la proporción⁴².

De la cámara oscura se reconoce en cambio que proviene, o al menos sus principios se conocían ya en tiempos de Aristóteles, y se hacen varias menciones del dispositivo en el siglo XI. El principio que la rige, el mismo en el que se habrá de basar la cámara fotográfica, consiste en la proyección sobre una superficie, a través de una rendija, de aquello que quede delante de la rendija misma y cuya recepción de luz permita el reflejo del que será receptáculo la cámara. Los techos y las paredes blancas de cualquier habitación que para tal fin brindara condiciones de oscuridad, fueron esa superficie que durante siglos sirvió para observar el sol y algunos de sus fenómenos, como los eclipses.

En este recorrido rumbo a la invención de técnicas o medios que facilitarían la representación del mundo y pese a las exploraciones en torno a la cámara oscura, no es sino hasta tiempos renacentistas que se concretó su estudio en la llamada perspectiva. En adelante, el sistema de perspectiva lineal sería el hegemónico en Occidente al tratarse de representaciones figurativas y su verosimilitud. La perspectiva es un método que parte de la codificación de las leyes ópticas y geométricas de la naturaleza, fundamentándose entonces “leyes matemáticas por las cuales los objetos disminuyen de tamaño a medida que se alejan de nosotros”⁴³. Pero estas leyes, esta organización del espacio pendía de toda una concepción cultural que consideraba regulada la relación entre el observador y el mundo, y en la cual se pensaba que el ser humano observador podía llegar a deducciones fidedignas del mundo externo⁴⁴.

“sistema de paralelogramo articulado para ampliar o reducir los dibujos, antecedente del pantógrafo; que el padre de la Perspectiva práctica recomendó varios instrumentos con los que se podía “practicar el dibujo sin conocerlo, al que le seguiría un aparato que permite “dibujar de lejos por medio del ocular dióptrico” (Pertenece o relativo a la **dióptrica**, parte de la óptica que trata de los fenómenos de la refracción de la luz.

⁴² Beaumont Newhall. *Op. cit.*, p. 11.

⁴³ Se adjudica al arquitecto Brunelleschi como el inventor de la perspectiva, fenómeno que ha dominado la percepción humana en los siglos subsiguientes. Él fue quien proporcionó los medios matemáticos de resolver el dibujo de una línea retrocediendo hasta desvanecerse en el horizonte. E. H. Gombrich. *La historia del arte*, México, CONACULTA – Diana, 1999, p. 226 – 229.

⁴⁴ Jonathan Crary. “Modernización de la visión”, en *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 133. En este libro, Crary presenta el argumento de que la fotografía no guarda correspondencia con el modelo de la cámara oscura, mismo que ya estaba en crisis como dispositivo de visión cuando la fotografía surge. El planteamiento del autor sobre las condiciones sociales, culturales y científicas que llevaron a la cámara oscura a la quiebra, se basan en la revaloración que surge del cuerpo y “toda su densidad fisiológica” a principios del siglo XIX, en contraste con la “posición asegurada del ser en este espacio interior vacío [que supone la cámara oscura como] condición previa para conocer el mundo exterior. Estos descubrimientos científicos de las “capacidades ‘visionarias’ del cuerpo” chocaban con la

La práctica de la perspectiva _identificará Panovsky_ no debe percibirse como una simple convención, ya que “resulta indicativa de un cambio experimentado en la conciencia occidental. Adoptar la perspectiva equivale a consumir el afán de objetivizar la realidad, que marca el fin de la visión teocrática y el comienzo de la visión antropocéntrica, es decir, subjetiva”⁴⁵. Y fue la perspectiva el método que rigió la constitución de la cámara fotográfica, el mecanismo implementado para su composición. De tal manera, la cámara oscura, diseñada en razón de la perspectiva, no es un artilugio inerte y neutro; por el contrario _advierte Jonathan Crary_ y debido a que responde a una organización compleja tanto del conocimiento como del sujeto que observa, la cámara oscura, los principios ópticos y estructurales que la rigieron entre los siglos XVI y XVIII, “se fusionaron en un paradigma dominante que describía la posición y posibilidades de un observador”.

La historiografía del arte registra a Da Vinci como el primero que propuso la utilización de la cámara oscura para empleos distintos a la observación del sol; se deduce que para el dibujo. A mediados del siglo XVI se le añade un disco de cristal, lo que ha sido interpretado como “la primera lente para mejorar la visión”. Pero antes, muchísimo antes de que las imágenes gestadas por este dispositivo fuesen transportables, es más, mucho antes de que se lograran imprimir y fijar estas imágenes, las cámaras tuvieron que ganar en movilidad haciéndose ellas mismas objetos portátiles. Las cámaras oscuras irían progresando poco a poco hasta el siglo XVIII, cuando “se perfeccionan y muchas son de dimensiones reducidas y de formas diversas, constituyendo objetos preciosos y primorosamente adornados”⁴⁶. La sensata utilidad de la cámara oscura, cuyas dimensiones en sus inicios fueran lo suficientemente grandes

concepción de fragilidad y poca fiabilidad del cuerpo, en las cuales descansó la configuración de la cámara oscura, y supusieron una reconfiguración de las apreciaciones y concepciones del sujeto observador en medio del proceso de modernización enfrentado en la época. No obstante a la evidencia de de la “densidad carnal del observador [y de las] consecuencias y efectos” que ello implicaría, su comprensión _como termina reconociendo el mismo autor_ no sería ni inmediata ni mucho menos a corto plazo: “la rigidez de la cámara oscura, su sistema óptico lineal, sus posiciones fijas, su distinción categórica entre interior y exterior [...] eran rasgos todos ellos demasiado inflexibles y rígidos para las necesidades del nuevo siglo”; pese a esta transparencia con que actualmente se pueden vislumbrar tales situaciones, habría de considerarse que el actual no es el mismo ambiente que se vivía alrededor del invento zoográfico. Si bien aquellos descubrimientos tan entrañados a las exploraciones fisiológicas terminarían por plantear una nueva configuración de sujeto observante, de observador que “es simultáneamente el objeto de conocimiento y el objeto de los procedimientos de estimulación y normalización, que tienen la esencial capacidad de *producir experiencia para el sujeto*”, es difícil debatir que la constitución de la cámara fotográfica no siguiera los lineamientos de la cámara oscura y las concepciones que ésta entrañaba.

⁴⁵ Citado por Joan Fontcuberta. *Op. cit.*, p. 21.

⁴⁶ Marie-Loup Sougez. *Op. cit.*, p. 20.

como para verse literalmente habitada por los artistas⁴⁷ sucede, pues, cuando se torna llevadera y deja de representar un obstáculo para la agilidad y actividades que se venían preconizando.

Desde esta panorámica, la fotografía culminó una serie de preceptos occidentales detalladamente formulados en el Renacimiento, cuando el arte _dilucida Gombrich_, habiendo elegido “el camino de rivalizar con la naturaleza, ya no podía retroceder”.

Las cámaras oscura y lúcida habían proporcionado la ayuda física para proyectar la realidad con tal precisión, que filtraron la demanda de su impresión y copia, de una imagen en la que ya no era aceptable la intromisión del lápiz para efectuar ese registro. Semejante demanda se amalgamaría en el siglo XIX, de manera estrechísima, con la exigencia productiva de un ritmo en el que la participación de las técnicas garantizara la rapidez y el abaratamiento de toda ejecución. Como su apelativo lo indica, lo que se pretendía con estas máquinas era facilitar a la mano el dibujo. Pero, ¿qué representa la aparición de una máquina con miras a sustituir la labor manual del dibujo? más allá de una muestra evolutiva de progreso en la que las máquinas representaban la ideología industrial como dominante. ¿Por qué es una máquina un objeto?; ¿qué tipo de objeto es la entidad máquina y, particularmente, la máquina llamada cámara? Si lo que las máquinas realizan es una transformación del mundo material a una sociedad objetal, ¿cómo se interpreta la imagen fotográfica en tanto producto de una máquina u objeto producido por una máquina?; ¿tienen la cámara y las imágenes que ella procesa, un comportamiento especial dentro del universo de los objetos?

Hay una definición que Moles brinda sobre el objeto y que conviene resaltar. Advierte que los objetos intervienen “como prolongación del acto humano”. En esta enunciación es considerado el poder de acción o de accionar de los objetos, y por ello, su carácter útil, instrumental. Los objetos son así, utensilios, instrumentos que se insertan en una práctica. Las cámaras lúcida, oscura o fotográfica fueron concebidas y empleadas como máquinas lo mismo para dibujar que para hacer/tomar fotografías. Aquí se cumple su estatuto de utensilio, de instrumento que como tal tiene por papel fundamental “resolver o modificar una situación mediante un acto en el que se le utilice”⁴⁸: en el caso de las cámaras lúcida y oscura, resolvía la práctica del dibujo y en el caso de las tres _lúcida, oscura y fotográfica_ modifica una situación real, o la realidad del entorno visible si se prefiere, a través de su re-presentación gráfica. Sólo

⁴⁷ Beaumont Newhall. *Op. cit.*, p. 9.

⁴⁸ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 15.

que en lo concerniente a las cámaras fotográficas la acción que hace uso, utilidad de ellas, ha visto sustituida la voluntad manual, artesanal del acto, por un trabajo mecánico.

Ahora bien, las máquinas son una sofisticación de las herramientas. Las herramientas son, a la vez, una modalidad sobresaliente del objeto útil, son instrumentos que transforman una situación. Las máquinas son entonces, el modelo evolucionado de una herramienta, y al igual que los objetos ejercen una prolongación del acto humano. Si los objetos efectúan su prolongación en razón de las acciones del *hombre*, las herramientas lo hacen con base en los órganos humanos. Los objetos son así, prolongación de las acciones como las herramientas o máquinas son prolongación de los órganos humanos. Más aún, las herramientas también tienen un carácter objetual, son los “objetos que extraen de la naturaleza otros objetos para ponerlos donde estamos” y al hacerlo, imponen en los objetos asaltados una nueva forma: las herramientas informan a los objetos⁴⁹. La prolongación que las herramientas hacen de los órganos humanos “penetran más en la naturaleza, y le arrancan los objetos con mayor eficacia y rapidez que el cuerpo humano sin ayuda. Más aún, las herramientas simulan el órgano que prolongan”. El órgano que la cámara simula *_sabido es_* es el ojo, pero en calidad de objeto, la acción que prolonga la cámara es la de percibir y reproducir, mediante un sistema mecánico de representación, la realidad visible.

En la era de la Revolución Industrial, las simulaciones elaboradas por las herramientas recurrieron a las teorías científicas para diseñarse, haciéndose de tal forma herramientas técnicas⁵⁰. Así es como la cámara fotográfica deviene objeto instrumental y herramienta técnica que erige su utilidad al prolongar las facultades del ojo, al hacer que éste arranque los objetos del entorno con más eficacia y rapidez que la acción manual. Son las herramientas técnicas las que se reconocen hoy como máquinas:

Cuando las herramientas se transformaron en máquinas, su relación con el hombre se invirtió. Antes de la Revolución Industrial, el hombre estaba rodeado de herramientas; después fue la máquina la que rodeó a los hombres. Este es el significado preciso de “revolución”. Antes de la Revolución Industrial, el hombre era la constante en las relaciones y las herramientas eran las variables; después, las máquinas fueron las constantes y los hombres las variables. Antes, las herramientas trabajaban en función de los hombres; después, los hombres

⁴⁹ Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 2002, p. 24.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 25.

trabajaron en función de las máquinas. ¿Esto es también cierto respecto a la cámara?⁵¹

Flusser terminará por negar esta condición en la cámara fotográfica y declinando a favor de la actividad del fotógrafo, a la manera en que lo propone Benjamin: “el trato con este sistema de aparatos [los de la técnica de reproducción de imágenes] enseña que la servidumbre al servicio del mismo sólo será sustituida por la liberación mediante el mismo”. Flusser inicia su disertación distinguiendo a la cámara fotográfica del resto de las máquinas por su condición de aparato. Si se atiende su etimología resulta que éstos, los aparatos, significan objetos culturales preparados, de manera que todo aparato es “un objeto que se alista para algo”. Como tal, la cámara fotográfica es un objeto cultural que se alista para tomar/hacer fotografías⁵². Las cámaras fotográficas son aparatos cuyo dispositivo mecánico produce imágenes técnicas. Los aparatos son aquí, objetos producidos y conducidos hacia fuera de la naturaleza una vez transformada, hacia donde estamos, hacia la cultura.

Informar a los objetos mediante las máquinas _apunta Flusser_ es transformar, cambiar al mundo, pero hacerlo a través de los aparatos, además de estimular a los órganos humanos a renovarse, implica cambiar el significado del mundo. Lo que está en juego con los aparatos no es ya, la materialidad u objetualidad del mundo sino sus significados. Esta descripción de los aparatos concuerda con la que Moles señala respecto de los objetos: tras su intervención instrumental, útil, “Inmediatamente después el objeto interviene como sistema de *elementos sensibles* que se opone a los fantasmas del ser y es lanzado contra nuestros ojos y nuestros sentidos; es *barrera y realidad*”⁵³. Es así como el objeto se torna en mensaje.

Para seguir adelante cabe distinguir dos tipos de objetos culturales, o sea, de elementos o medios artificiales que una vez creados por el *hombre* han sido arrojados fuera de la naturaleza y hacia nosotros, hacia el entorno humano, cultural⁵⁴. De forma que los objetos culturales son reflejo de la dominación o modificación de la naturaleza, y se dividen en bienes de consumo, es decir, los que consumimos directamente tras la utilización de materias primas o productos que requieren menor energía en su

⁵¹ *Idem.*

⁵² *Ibidem*, p. 23.

⁵³ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁴ Vilém Flusser. *Op. cit.*, p. 24.

preparación⁵⁵; y en objetos que produce tales bienes de consumo. Éstos últimos son las herramientas.

Lo que ocurre en esta extracción y transformación de los elementos originales o materias primas naturales a través de las herramientas o máquinas, es un acto _como he dicho anteriormente_ de información, de suerte que los objetos culturales son objetos informados por las herramientas.

De acuerdo a tal proposición, los aparatos conocidos como cámaras fotográficas son herramientas, o más bien, máquinas que “como tales son objetos que extraen de la naturaleza otros objetos a fin de producirlos, para ponerlos donde estamos. Al hacer esto, cambian la forma original de esos objetos [tomados de la realidad visible y] les imponen una nueva forma; en otras palabras las herramientas informan a los objetos” y al informarlos los tornan cultura⁵⁶. Es la realidad del mundo visible _identificada aquí como la 1era. realidad_ la forma original a la que se impone una nueva forma, y es la imagen _2da. realidad_ esa nueva forma de la realidad una vez transformada. De manera que la cámara fotográfica, al informar a los objetos de la realidad, los hace imagen y al hacerlo, convierte a la imagen misma en objeto cultural. Es esta una noción más de la fotografía como objeto, del carácter objetual de la fotografía.

Los aparatos son, pues, como toda máquina, un objeto instrumental, una herramienta útil para producir objetos de consumo. Pero el tipo de consumo de los objetos que producen los aparatos tiene ciertas peculiaridades respecto a otros objetos culturales.

¿Hay hasta aquí dos o tres tipos de objetos culturales? Porque los dos primeros serían los bienes para consumo directo y las herramientas o instrumentos que los producen; pero además, y tratándose de imágenes técnicas que no sólo transforman al mundo en un sentido material sino simbólico, habría entonces objetos culturales que no se consumen como tales porque no son un fin en sí mismo sino recursos, medios utilizados en el apoyo de la información⁵⁷. Esta posibilidad _de la imagen fotográfica como objeto cultural que informa_ de fungir _al igual que todos los medios de representación incluido el lenguaje_ como mediador social, es un aspecto de expansión

⁵⁵ Son industrias muy variadas y entre las que se encuentran: la alimentación (que transforma los productos agrícolas, ganaderos y pesqueros en alimentos envasados, como conservas y comidas preparadas), la química (elabora medicamentos, plásticos, gasolina, etc.), textil (utiliza materias primas para elaborar tejidos como la lana o el algodón, pero también fibras artificiales, como el nailon o el poliéster), la electrónica (fabrica electrodomésticos, relojes, televisores, computadoras), la automovilística e incluso la naval.

⁵⁶ Vilém Flusser. *Op. cit.*, p. 24.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 26.

de las imágenes. Lo que vale resaltar es que con la llegada de la imagen fotográfica dicho aspecto de expansión se potencializó a partir de la técnica de reproducción.

En esta situación expansiva vía la reproducción técnica consiste _o al menos en ella se visualizó_ la emancipación revolucionaria de las imágenes en tiempos de la industria decimonónica, porque la emancipación reproductiva “saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual”, práctica a la que estuvieron destinadas desde tiempos ancestrales, sirviendo a la magia. Porque semejante emancipación de la imagen por la ruta de la reproducción “aumenta para sus productos las oportunidades de ser exhibidos. [...] Cuando el peso absoluto recae en su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas”⁵⁸, de entre las cuales destaca la de informar, y la información _cree el espíritu moderno_ permitirá la emancipación humana, haciéndonos espíritus libres.

Por todo lo anterior es que a este tipo de objetos culturales como las imágenes fotográficas en estado de reproducción, hay que juzgarlos desde su estatuto de mediador social, por la función que ejercen, y también como exponentes de una sociedad que se ha visto desnaturalizada en la creación de un entrono industrialmente artificial.

Recapitulando: la cámara fotográfica es un objeto instrumental que simula y potencia las cualidades del ojo (en tanto prolongación del órgano); a la vez, modifica la realidad mediante un acto mecánico de representación (prolongación del acto de dibujar o representar). En ella, la operación manual, y por lo tanto artesanal, de la acción de dibujar se ha difuminado. Como herramienta, la prolongación que ejerce la cámara es la del ojo que al ver, extrae, absorbe del entorno un asunto y lo informa. Dicha información ejercida sobre el entorno será la mutación que la herramienta mecánica imponga sobre la naturaleza o las circunstancias de la naturaleza y las sociales, esto es, sobre el mundo visible. Es la mecanicidad, o mejor dicho, es la estructura mecánica del ojo por intervención de la cámara fotográfica lo que le permite a ésta, por ser herramienta, penetrar y arrancar la realidad con mayor eficacia que la mano de un dibujante. Al aplicar teorías científicas sobre los dispositivos de las cámaras clara y oscura que funcionaron como simples herramientas, como meras simulaciones del ojo para facilitar a la mano la acción de dibujar, la herramienta denominada cámara se hizo técnica y fotográfica, es decir, una máquina en el amplio sentido de la palabra: un objeto instrumental de mayores alcances productivos, cuya modificación, en un lapso menor de

⁵⁸ Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 6b.

tiempo, incide en el significado del mundo. En esta evolución o sofisticación técnica de la herramienta es donde “reposa” propiamente el concepto máquina.

De tal suerte que es en el acto mecánico de información donde radica la transformación de la *realidad* que efectúa la cámara fotográfica, acto que derivará en, o dará salida a, una **nueva realidad**. Porque la transformación que el objeto, la herramienta técnica, la máquina denominada cámara ejerce sobre la naturaleza o el entorno real, da nacimiento a una nueva realidad en donde aquella primera situación ha sido informada. Pero a diferencia de otros procedimientos de representación, la información que ocurre en la cámara fotográfica proviene de los tecnicismos y mecanismos que imprimen las teorías científicas propias de su dispositivo, del diseño que las hizo una herramienta sofisticada, una máquina, un aparato.

Sintetizando: la cámara fotográfica es un objeto útil, instrumental, es herramienta sofisticada, máquina por lo tanto. Sin embargo, en la familia de las máquinas _que se entretienen con el mundo material enriqueciéndolo o saturándolo a su vez materialmente_, ella pertenece a una rama identificada como aparatos, mismos que representan un grado mayor de abstracción al recrearse ya no con la materialidad sino con los significados del mundo, también para enriquecerlo y saturarlo prolífica y hasta desquiciadamente. El aparato lo que hace es, pues, transformar el significado de la *realidad* al efectuar una información sobre ella, acto que consigue imponiéndole el diseño de sus dispositivos. Al transformar el significado de la *realidad*, la cámara fotográfica crea una nueva realidad, la imagen de aquella de la que tomara su referente y que se aparta del entorno real o del mundo visible para conformar en sí, una nueva realidad. Más aún, esta segunda realidad, al transformar-informar aquella primera, difiere en su significado. Esta nueva realidad es la fotografía. El objeto (cámara fotográfica) que empezó siendo prolongación y potencialización de un órgano humano (el ojo) y de una acción (la de dibujar o representar), abstraigo la realidad haciéndola devenir en imagen técnica, en una nueva realidad: la fotografía propiamente dicha y con ello, la realidad fotográfica.

Ahora bien, llegados a este punto

Uno de los problemas [...] es el paso de ese estatuto de *prolongación de la acción* a ese otro de mensaje de la sociedad [...] El objeto se convierte en mensaje, y en mensaje social; el objeto ha surgido del mundo de los hombres. Es

siempre el producto de algún homo faber, y nunca el de una naturaleza más o menos transformada⁵⁹.

Para abordar esta problemática opté por establecer un recorrido, nuevamente, a partir de una definición de fotografía. Tras revisar a la imagen fotográfica como objeto cultural producto de la cámara _disertación a la que obligó la definición tomada de Julio Casares sobre la fotografía_, hay que decir que existe otra concepción de la imagen fotográfica, la cual toma una posición distinta respecto a la cámara. Joan Fontcuberta detecta que la fotografía es un “procedimiento de fijación de trazos luminosos sobre una superficie preparada para tal efecto”⁶⁰, de suerte que la intervención de la cámara fotográfica es un evento aleatorio y no esencial para que la imagen fotográfica tenga vida. La representación más efectiva en la que se lleva a cumplimiento tal definición son los luminogramas o rayogramas. Ante esta aclaración hay que reconocer entonces, en la cámara fotográfica, a un elemento inesencial del proceso fotográfico. También hay que asumir que es un soporte artificialmente preparado con emulsiones sensibles para imprimir y fijar imágenes⁶¹, lo que hace a la fotografía. Y vuelve a surgir así, la materialidad, el aspecto más físico y corporal de la imagen, el soporte tangible de su complejidad objetual. Unido a este acento destaca la idea de que la fotografía, al no pasar por aparato alguno que la informe, termina mostrando no tanto su recreación sobre los significados del mundo como su juego con la materialidad de este.

Por efecto de este razonamiento es que se torna factible recuperar los límites de mi investigación, y uno de esos límites que urge dejar fuera es el de la fotografía como mensaje. Rescatando de esta manera el sentido del texto, y sin ignorar pero sí haciendo de lado la compleja magnitud de la imagen fotográfica como **representación**, cabe señalar que si bien la fotografía como registro visual de la realidad, y mensaje a la vez, abre un bastísimo universo de estudio, mi objeto de estudio fundamental es la fotografía en tanto **presentación** de una transformación lumínica operada sobre superficies fotosensibles, característica que por supuesto incluyen la noción de la fotografía como objeto-imagen que funda en sí misma una nueva realidad. Ni la imagen del mundo visible ni las problemáticas en torno a la imagen-mensaje son tema a desarrollar con amplitud en este trabajo. La importancia mayor a atender aquí es, pues, la de la

⁵⁹ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 13.

⁶⁰ Joan Fontcuberta. *Op. cit.*, p. 21.

⁶¹ *Ibidem*, p. 41.

fotografía como materialización de un “fragmento congelado [ya del tiempo, ya] de la escena pasada”, es decir, como segunda realidad: la del documento que se ha separado de la primera, de la vida pasada para constituirse como otra realidad⁶².

Encausada nuevamente, hay cuatro aspectos tratados en páginas recientes que merecen una reconsideración tan sólo para cerrar este apartado:

1) Todo objeto *_propone Moles_* es mediador de la relación entre los seres humanos y el mundo, entre los *hombres* y la realidad natural y social⁶³. Tal apreciación del objeto concuerda con la que se ha sostenido respecto a las imágenes, y en la que cabría una primera aproximación a la imagen fotográfica sólo en tanto imagen, no así en su naturaleza técnica. “La imagen funciona como mediación afectiva” *_recuerda Régys Degray_*. En la antigüedad, la imagen permitía la permanencia de los antepasados y el culto de los desaparecidos se vehiculaba a través de la imagen. ¿Acaso la imagen representativa de la era industrial, por más tecnificada que sea, no guarda vínculo entrañable con aquella concepción y percepción de la imagen originaria?

Una muestra de que, en efecto, la tecnología, y con ella las modificaciones sociales y culturales no eliminan por completo los sentidos y significados tradicionales de la imagen, la brinda una demanda peculiar ocurrida en el siglo XIX. Tal demanda, de la que fuera objeto el daguerrotipo *_primera modalidad difundida de lo fotográfico_*, giraba en torno a los retratos de familia. Esta solicitud creciente de los retratos familiares se debió “en buena medida a la alta sensibilidad que frente a la muerte tuvo el siglo XIX, cuando era muy alta la tasa de mortalidad, especialmente en los menores”⁶⁴. Otro indicio por demás indicativo de ese hilo de continuidad que une a la labor de la imagen a lo largo de los tiempos con la fotografía, aún con todo la fisonomía de imagen técnica que ésta entraña, lo brinda uno de los slogan publicitarios con los que se ofertaba el daguerrotipo: “Conserva la sombra, donde la sustancia se esfuma / Deja que la Naturaleza imite, lo que la Naturaleza hizo”⁶⁵. El retrato póstumo, que prácticamente todo daguerrotipista estuvo dispuesto a hacer, prolonga la cadena de significados y sentidos que a la imagen se le consignó desde sus orígenes.

Hay de tal forma, un relevo de índole fotográfico entre la presencia objetual de la imagen y la ausencia material del ser humano. En este relevo, la materialidad y la objetualidad fotográfica retienen un halo de vida de lo ya inexistente, de lo difuso. La

⁶² Boris Kossoy. *Op. cit.*, p. 37.

⁶³ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 13.

⁶⁴ Beaumont Newhall. *Op. cit.*, p. 32.

⁶⁵ Beaumont Newhall. *Op. cit.*, p. 32.

presencia de la imagen fotográfica que tanto enfatiza el “esto ha sido” barthiano, es la analogía moderna de la máscara mortuoria. El soporte objetual de la fotografía guarda entonces correspondencia con el gesto de remplazar la ausencia real del referente que estuvo, que *ha sido*. Es ésta cualidad una de sus contactos con la memoria _fenómeno que trataré en el apartado *La fotografía como objeto estético*, del siguiente capítulo_.

De acuerdo a ciertas apreciaciones teóricas e historiográficas que explican el origen del arte, las imágenes, desde los primeros tiempos, han sido asumidas como superficies significativas y dispositivos mágicos que entre sus funciones tenían, además de rendir culto para dominar las fuerzas de la naturaleza y vencer a la muerte, hacer accesible e imaginable al mundo⁶⁶. De tal suerte, las imágenes eran, y siguen siendo, un mediador entre el *hombre* y la naturaleza lo mismo que entre el *hombre* y los dioses o un más allá desconocido, así se trate ese más allá de especulaciones metafísicas o esotéricas, o de las fuerzas portentosas de la naturaleza. Las imágenes aparecieron desde sus orígenes como re-presentaciones, es decir, como dispositivos que garantizaban la aprehensión y el contacto con el mundo y la realidad a través del acto de volver a presentarlos ante los ojos humanos⁶⁷: de hacerlos accesibles. La “tendencia natural del hombre a imponer orden y sentido a sus percepciones mediante proyecciones imaginarias”⁶⁸ revela a la pulsión icónica como fuente originaria de la imagen.

En tanto imagen o representación, la fotografía es también objeto que funciona como mediador entre el *hombre* y la realidad del entorno, es medio: establece un puente entre el *hombre* y el mundo. Pero acaso esta posibilidad que brinda de entrar en contacto con lo real ¿sólo tiene la cara de lo positivo posible?

2) Tras ser instrumento, utensilio, “Inmediatamente después el objeto interviene como sistema de *elementos sensibles* que se opone a los fantasmas del ser y es lanzado contra nuestros ojos y nuestros sentidos; es *barrera y realidad*”⁶⁹. La barrera le viene al objeto-imagen de que siendo el dispositivo para entrar en contacto con la realidad, y mediador que posibilita ese contacto con lo real, se interpone entre ésta y el *hombre*: “Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo” que burlan, o difuminan al menos y con no poca eficacia, la imposibilidad humana de entrar en contacto inmediato con la realidad.

⁶⁶ Vilém Flusser. *Op. cit.*, p. 12.

⁶⁷ Mónica Ornelas. *Op. cit.*, p. 103.

⁶⁸ Román Gubert. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 11.

⁶⁹ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 13.

Las imágenes tienen la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable [...]. Pero, aunque así sucede, ellas mismas se interponen entre el hombre y el mundo [...]. En vez de presentar el mundo al hombre, lo representan; se colocan en lugar del mundo [esto es, como signo] a tal grado que el hombre vive en función de las imágenes [...]. El mundo llega a ser como una imagen [...]. A dicha inversión del papel de las imágenes se le puede llamar idolatría.⁷⁰

Sólo un breve paréntesis en la noción de que la imagen es barrear y realidad.

La palabra ídolo, de donde viene por supuesto idolatría, se deriva a la vez de eidôlon, que “significa fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato”. La imagen del ser ausente, o sea, el retrato, contenía _según la creencia ancestral_ al fantasma de los muertos, y era simultáneamente su espectro, es decir, su radiación, el halo de energía que emigraba de la muerte para dar corporeidad, quizá como último suspiro, a su materialidad plástica. “El eidôlon arcaico designaba el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra”⁷¹. Que el retrato haya sido, en plena novedad por la fotografía, el género más aclamado y beneficiado por la sociedad ¿no será acaso porque mantiene ese vínculo idolátrico con la imagen arcaica?

El punto crucial en esta participación que la fotografía hace del culto a los muertos y en la cual funge de moderno relevo en las funciones de la imagen, radica justo en que es la imagen representativa de una sociedad industrial e ilustrada cuyos valores y formas de producción diseminaron ese tipo de culto reservado durante siglos a las clases sociales en el poder. Cierro el paréntesis.

La imagen, sombra del ausente, es también ella misma sombra que se cierne sobre la realidad, ya que se interpone entre ésta y el *hombre*. La imagen es sólo el aspecto de lo real y como tal, nunca logra tener ella la apariencia o la consistencia de la realidad visible y tangible de la que toma su punto de referencia. La imagen es siempre otra cosa: es el mero registro visual de lo real, es sólo un signo _que no es poca cosa_, una traducción bidimensional de la tridimensionalidad en la que habitamos. Pero esa

⁷⁰ Vilém Flusser. *Op. cit.*, p. 12.

⁷¹ Régys Debray. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 21.

otra cosa que surge con la aprehensión de la realidad del entorno es lo que funda una nueva realidad: la cristalizada en un soporte bidimensional, en un objeto-imagen en el que han sido captados y al que han sido trasladados el espacio y el tiempo de la realidad tridimensional, de la primera realidad. La imagen fotográfica llega a constituirse así, como objeto visual y tangible del entorno a partir de su complejidad bidimensional, complejidad en la que se reúnen cierta imagen visual con una realidad material, con un soporte físico y semblante o consistencia objetual. Paralelamente al hecho de ser percibida como una segunda realidad en relación a aquella que abstraigo, la imagen fotográfica representará siempre, ella misma, una nueva realidad a la que se puede apreciar con cierta autonomía del mundo visible que le dio referentes. Es decir, que cuando emerge una fotografía da inicio su trayectoria como realidad en sí misma⁷².

3) “Uno de los problemas [...] es el paso de ese estatuto de *prolongación de la acción* a ese otro de mensaje de la sociedad [...] El objeto se convierte en mensaje”, Moles. En efecto, la fotografía en tanto objeto-imagen se desliza hacia contenidos, apunta siempre sentidos y significados, prende en su bidimensionalidad imaginaria y objetualidad corpórea “un inventario de informaciones”⁷³ que han de sugerir o promover interpretaciones múltiples y variables. Puede incluso imponer líneas de interpretación y manipular lecturas. Hay, pues, en toda rematerialización del mundo visible, en toda rematerialización de la primera realidad vía fotográfica, un mensaje en potencia con múltiples probabilidades y líneas de desarrollo a través de la interpretación. Y es que detrás de cada existencia fotográfica existe no sólo una materia física que le da soporte corporal sino también una intención para que ella exista como tal, como fotografía y no como otra expresión; más aún, para que la expresión fotográfica exista con un tipo determinado de modalidad objetual, es decir, de materialidad, de aspecto físico y por lo tanto, de semblante objetual.

Para las pretensiones de esta investigación, es dicha intención de producir imágenes fotográficas la que cobra relieve en el capítulo 3 para ensayar una propuesta del contenido e interpretación de mi producción visual. Porque es en esta intención donde descansa sugiere Boris Kossoy el acto del registro que origina a toda materialización fotográfica. Y es que entre la bastedad de posibilidades que hay para abordar la imagen como contenido, he elegido atender la línea de la intencionalidad como fenómeno que al optar por determinado soporte material para hacer imágenes

⁷² Boris Kossoy. Curso: *Realidades y ficciones en la trama fotográfica ...*,

⁷³ Boris Kossoy. *Op. cit.*, p. 40.

fotográficas, abre en el arte veredas significativas en la construcción de significados y sentidos.

4) Los objetos que nos circundan son tanto los de consumo como las herramientas, máquinas o aparatos que producen a dichos objetos. Los productos que se desprenden del aparato identificado como cámara fotográfica son objetos culturales cuya utilidad se fundamenta y valora en su condición de medio que propicia información, y que así, transforma el significado del mundo. A la vez, las posibilidades de reproducción que surgen con la imagen técnica permiten que esta información en la que se efectúa la transformación del significado del mundo, se disemine. Por lo tanto, los objetos que no se consumen como tales porque no son un fin en sí mismo sino recursos, medios utilizados en el apoyo de la información, hay que juzgarlos desde su estatuto de mediador social y también por la función que desde esta plataforma ejercen o pueden llegar a ejercer.

En semejante categoría se circunscriben los medios de dos maneras: son medios que ofertan su consumo al reproducirse y ser exhibidos. Pero son también herramientas, objetos que sirven para *comunicar* y para *transformar el significado del mundo*, instrumentos empleados como utensilio de información, de ideologías, de manipulación, de sensibilización, de conocimiento; son instrumentos útiles para la emancipación humana ... o para el sistema que busque dominarle.

Inmersos en el universo de las artes _y no del arte desde su concepción y práctica en aislamiento de otras esferas culturales sino en su relación con la sociedad_ es oportuno entonces, volver a preguntarse por la función social de la fotografía: ¿cuál sería la utilidad de la fotografía, de las imágenes fotográficas? e incluso ¿cómo se puede ejercer cierta utilidad o función _supongamos, epistemológica_ de lo fotográfico desde el mundo del arte, y para qué, con qué intenciones? ¿Por qué, para qué y cómo concebir y proponer una utilidad de lo artístico en el ámbito social?

IV. Del arte al objeto-imagen

Desplacemos ahora la panorámica, de manera más rigurosa, al universo particular de las imágenes en el arte, contemplando al siglo XIX como una etapa de afirmación de las condiciones apuntaladas en la Revolución Industrial y el espíritu ilustrado.

Cabe argumentar que esa magnitud de la profusión de objetos de la que es responsable la Revolución Industrial _la misma que debe a la rentabilidad de sus técnicas su propia producción y eficacia de distribución en la vida cotidiana_, reclamaba una imagen que los representara, que se reprodujera con igualdad; esto es, que compartiera los mismos principios de existencia y tuviera la capacidad de extenderse, de reproducirse masivamente. Las artes, constructo y a la vez reflejo complejo de la sociedad, no podían escapar a la entusiasta aparición de técnicas y herramientas, de máquinas que permitieran la profusión de imágenes. Impensable debió de ser que las imágenes se quedaran al margen de esta entusiasta profusión; al igual que los objetos, debían introducirse cotidianamente en una sociedad que estaba rumbo a su definición como sociedad de consumo. Imposible que en esta reconfiguración sociocultural se privara de su participación a las imágenes que, en tanto objetos culturales, tienen _como se ha tratado ya_ el poder de funcionar cual herramienta útil para la transformación del significado del mundo y ser, simultáneamente, intermediarias en las relaciones humanas.

Siendo el objeto una entidad que cobraba tanta relevancia por aquellos tiempos en los que surgía la fotografía, era poco menos que inevitable el que hiciera guiños con el universo de las imágenes y las representaciones, terreno en el que la gráfica ya estaba jugando un papel sobresaliente en el acto de ilustrar y acompañar a la vida cotidiana. Este universo industrial correspondió con amplitud ofreciendo un producto que se ajustara a los lineamientos instaurados por los objetos.

Detectar a la fotografía como un objeto entre tantos otros que incursionaron exitosa y masivamente en la cotidianidad, permite reflexionar en su aparición como un indicio más de este desbordamiento multiplicativo de los objetos y los alcances que tal desbordamiento propuso. La aparición de la fotografía en medio de semejante escenario desbordado y prolífico de objetos, da para pensar en sus potencialidades como objeto y como medio. Porque al consolidar la reproducción técnica de imágenes y los valores modernos a ella atribuidos, la imagen fotográfica contenía la particularidad de llegar a un público amplísimo para difundir información masivamente y como ningún otro artilugio relacionado con el mundo del arte, lo había hecho. Los intensos experimentos centrados en su consolidación, la atención y esfuerzos puestos en el invento y los anhelos que la ambicionaban parecen responder a dicha exigencia moderna e ilustrada del entorno: un medio cuya rapidez de representación del mundo, y cuya difusión, fuera análoga al advenimiento propagado de los objetos y la información que el mundo

producía, y que, al mismo tiempo, gozara de una calidad objetual que garantizara su permanencia; o mejor, que instaurara una nueva modalidad de posesión y permanencia acorde con los tiempos que asistían a la dilución de eternas concepciones.

La valoración impulsada de los objetos así como su demanda para configurar un nuevo semblante del diario transcurrir humano requería, pues, un equivalente en la esfera de las representaciones; es decir, una imagen proclive no sólo a la reproducción y consumo masivos sino a la aprehensión táctil y posesión física también masiva y cotidiana. Es en *esta posibilidad de ofrecerse como imagen tangible propensa a la aprehensión y posesión física y táctil*, lo que *configura las peculiaridades del carácter objetual de la fotografía*; es decir, lo que *hace de la fotografía un objeto-imagen que acompaña a la cotidianidad con una disposición cuya bastedad no había sido explorada por ningún otro tipo de imagen gráfica o plástica*.

En este sentido, Benjamin es ilustrativo al esclarecer entre dos tipos de aproximación hacia el arte: la óptica y la táctil. Mientras la primera de ellas produce una percepción contemplativa, lo cual exige una atención constante, tensa incluso, la aproximación y aprehensión táctil se da a través del acostumbramiento, de una hábito de convivencia que tiene lugar en un “notar de pasada”. El momento histórico en el que las artes devinieron nuevas tecnologías y en el que éstas llegarían para trastocar a las artes tradicionales _lo cual implica cierta distancia de la contemplación y aprehensión meramente óptica, dice Benjamin_, la aprehensión óptica ha quedado de lado ante la aprehensión táctil, misma que se instauraría por un acostumbramiento de contacto físico y por lo tanto, de mayor cercanía. Así, lo táctil, la aprehensión táctil, se relaciona con un contacto material y físico propio del tipo de uso y consumo instaurado por los objetos y, más aún, por los objetos de circulación cotidiana y masiva.

De esta manera, la percepción se ve enriquecida e intervenida, o sea, modificada por la participación sensorial del tacto que, a su vez, irá gestando un hábito de contacto y con él, de permanencia un tanto difusa en ese notar de pasada. Frente al recogimiento que otras manifestaciones plásticas exigían como modelo de comportamiento _el caso de la pintura es el más ilustrativo_, la fotografía propició la distracción como otro tipo de comportamiento social que posibilita transformaciones históricas⁷⁴. Esta posibilidad de transformación descansa en el hecho de que la imagen fotográfica _que permanece o transita ordinariamente y por igual en los distintos ámbitos de la sociedad_ tiene en

⁷⁴ Walter Benjamin. *Op. cit.*, pp. 19 - 20b.

potencia la posibilidad de introducir y establecer hábitos a través de los cuales se propicien, en un notar apenas de pasada, por acostumbramiento, transiciones y alternativas estéticas en nosotros los seres humanos. Hay mucho del ideal moderno de emancipación en este pronunciamiento; hay también, la posibilidad del arma de doble filo, ya que a la vez que puede colaborar en la adquisición de consciencia dada la puesta en circulación del conocimiento generado en el mundo, y con ello permitir nuestra libre participación, también puede distorsionar esa información y generar así nuestra manipulación enajenada.

Fue esa facultad de transfiguración que inauguraba la fotografía en el imaginario social, uno de sus aspectos más significativos lo mismo como fenómeno proclive a generar transformaciones en el sensor humano, que como medio de comunicación. Debido a su complejidad de objeto-imagen, hizo posible que la noción de representaciones ligadas al arte _más allá de los falsos problemas sobre si pertenecía o no a esta categoría_ circularan cotidiana y masivamente, posibilitando su contacto y cercanía entre públicos cada vez más bastos.

Ahora bien, el recorrido del presente apartado se ha concentrado hasta aquí en la relación de la fotografía, en tanto objeto-imagen, con la cultura social que ensaya una fuerte reestructuración en el período en el que ella nacía. Es ya oportuno adentrarse al vínculo que sostuvo, y del que pendía, con las manifestaciones del mundo del arte ahora de la plástica, ahora de la gráfica, manifestaciones todas ellas de corte menor que difícilmente lograron un estatuto de consideración en la historiografía del arte. La apreciación de estas manifestaciones cobra sentido porque contribuyeron, en cierta medida, al brote de la fotografía en un sentido objetual ciertamente desvinculado de las artes de mayor envergadura.

Para internarse en las artes, que junto a las ciencias y tecnologías confabularon el surgimiento de un objeto-imagen con las características particulares de la fotografía, acudo a una tercera definición de la misma hecha por el fotógrafo Brassai. Él advierte que la fotografía tiene un doble nacimiento ya que “Es hija del mundo de las apariencias, del instante vívido, y como tal siempre conservará algo de documento histórico y científico sobre él; pero también es hija del rectángulo, un producto de las bellas artes [...]. En este sentido, la fotografía siempre tendrá un pie en el campo de las artes gráficas”⁷⁵.

⁷⁵ Citado por Boris Kossoy, en *Fotografía e historia*, *Op. cit.*, p. 40.

Así pues, además de las plataformas científica y técnicamente industriales que dieron carta de nacionalidad a la fotografía, ella se debe al estímulo de una demanda de pinturas e imágenes que la misma clase media ascendente de finales del XVIII venía formulando. Los precedentes que a nivel de gusto conformaban el imaginario burgués procedían de la aristocracia reinante hasta la Revolución Francesa, la misma que asistió con asombro al crecimiento próspero de una clase que imitaba para sí, la referencia de la vida suntuosa. La transición a nivel político evidentemente no dejaría de lado el aspecto material que la anunciaba, el entorno objetual que le escoltaba, y del que rinde cuenta exquisitamente Gisèle Freund al apuntar que por aquellos tiempos de revolución y transformación social se pasó de la espada al bastón, y del traje de encajes y la peluca a la levita y el sombrero de copa.

Sin embargo, el temple de la naciente burguesía colindó siempre y de distintas maneras con una contradicción fluctuante entre los posicionamientos revolucionario y conservador. Sin duda era una clase revolucionaria ante el mundo que se fincaba en la agricultura e identificado por lo mismo como perezoso; el suyo en cambio, era un universo cimentado en la manufactura, el comercio y las actividades técnicas e intelectuales⁷⁶, cuya amplia diversidad engrosaba el espectro de la sociedad ilustrada. El semblante que de este paisaje brotaba “era confiado, animado y expansivo”, y la clase que lo hacía posible surgía con decisión, eficiencia y optimismo. “Por lo tanto _refiere Hobsbawn_ es más exacto considerar la Ilustración como una ideología revolucionaria, a pesar de la cautela y moderación política de muchos de sus caudillos continentales, la mayor parte de los cuales _hasta 1780_ ponían fe en la monarquía absoluta ‘ilustrada’”⁷⁷. De aquí le viene la otra cara a la burguesía _clientela por antonomasia de la fotografía y sus modalidades objetuales_: de ese conservadurismo que en sus orígenes tuvo ante el poder monárquico y del cual la noción de gusto sirve para ilustrarlo. Y es que en el reinado de Luis XVI “los gustos de la época se hallaban determinados por la clase en el poder, es decir, por la nobleza”⁷⁸.

⁷⁶ Erich J. Hobsbawn. *Op. cit.*, p. 43.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁷⁸ Gisèle Freund. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 7. / A finales del siglo XVIII, Francia vivía en pleno Antiguo Régimen. El sistema político era una monarquía absoluta y Luis XVI su rey. La sociedad estaba dividida en tres estamentos: el clero y la nobleza o aristocracia eran estamentos “privilegiados” puesto que poseían casi toda la tierra y no pagaban impuestos. El tercer estado, al que pertenecía la mayoría de la población, vivía en una situación deplorable mientras mantenía al país con sus impuestos. Entre 1789 y 1791, la Asamblea Nacional Constituyente, dominada por la burguesía, comenzó a elaborar numerosas leyes para poner fin al Antiguo Régimen. Así, en 1789 nacieron la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, y la Constitución de 1791, por la cual Francia dejaba de ser una monarquía absoluta y pasaba a ser una monarquía constitucional basada en

En apego a las transformaciones de la época, el arte supondría un cambio de mentalidad en el que se incluiría la reorientación de costumbres, ideas y deseos reflejados en las temáticas y modalidades de sus manifestaciones. La génesis fotográfica se entrevera con este panorama cultural de avanzada ideológica que abarcaba por igual los rubros científico, técnico y artístico. La aparición de dispositivos mecánicos prometía la obtención revolucionada de imágenes exigidas por un público reciente que buscaba un artefacto artístico que lo representara y que representara también, sus intereses revolucionarios. El financiamiento de tales inventos quedó por demás cubierto gracias al nacimiento de dicha capa social revolucionaria y al empuje que dio el Estado. En adelante, el esfuerzo requeriría la convivencia lo mismo de las ciencias física y química que de las artes gráficas y plásticas, y la afluencia de personalidades para su consolidación reuniría por igual a los espíritus cultos y educados, ilustrados en pocas palabras, que a aquellos dedicados al espectáculo y al entretenimiento. Un objeto privilegiado sería, pues, la fotografía, debido a que su materialidad tendría la fortuna de transitar comúnmente y con gran amplitud en esferas sociales muy diversas.

Hay algunas técnicas de representación que dejaron legado a la fotografía en tanto objeto-imagen, y que por lo mismo he considerado oportuno mencionarlas y hurgar en el pasado inmediato a la consumación de la fotografía para rastrear los indicios de una imagen que articuló otras formas de producción, circulación, uso y consumo. Esta rememoración inicia con la popularización del *retrato en miniatura*.

El retrato “era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso”⁷⁹. Entendido como fenómeno social, el retrato representa “un esfuerzo de la personalidad _dice Gisèle Freund_ por afirmarse y tomar conciencia de sí misma”, y en este período de movilidad social que nos compete, fue dominado por el factor democratizador que empapaba todos los rasgos de la cultura. Aunque la aristocracia dejaba de figurar en los ámbitos político y económico, sí continuaba rigiendo “el tono de la buena sociedad”, heredando sus concepciones artísticas y formas de representación y experimentando, a la vez, las adaptaciones que las capas en ascenso consideraron necesarias. Es así como el retrato en

la división de poderes y en la existencia de una Asamblea Legislativa. Es ante este ambiente que tienen lugar la caída de los estamentos privilegiados. Habían cobrado fuerza en el pueblo los ideales de la burguesía más radical, partidaria del establecimiento de la República. En agosto de ese año se produjo un movimiento popular que culminó con el derrocamiento de Luis XVI y la formación de la Convención Nacional, que sustituyó a la Asamblea Legislativa. Poco después, el 21 de enero de 1793, Luis XVI, condenado a muerte por la Convención Nacional, era guillotinado.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 13.

pintura, que gozaba de tan buena salud entre las costumbres aristocráticas, sería sometido al escrutinio de una nueva clientela que imponía al pintor retratista el reto de ajustar sus precios a recursos económicos que si bien prosperaban, no contaban con la holgura cortesana. Con este telón de fondo es que el retrato en miniatura, moda implementada por la aristocracia, extiende su difusión: debido a que el culto individual se hacía practicable con tan sólo una módica inversión tanto en términos productivos como adquisitivos.

Este tipo de retratos se amparaba bajo el cobijo corporal de las tapas de polvera o de los dijes, en los que “cabía siempre la posibilidad de llevar consigo los retratos de los ausentes, de la familia, del amigo, del amante”⁸⁰. El aspecto miniatura de estos retratos llevó a incursionar a la contemplación y al consumo del arte a una mirada reservada, íntima y discreta, portátil y ornamental que, con ello, se distanciaría de las exhibiciones y apreciaciones practicadas hasta entonces: desde los muros, lugar por antonomasia de exhibición, las pinturas consagradas presenciaban una circulación manual de la que quedaban excluidas debido a su valor y peso como representación. Cabe señalar además, que el formato de la plástica exploraba así nuevas dimensiones, lo que desembocaría en la provocación de modificaciones preceptuales.

El retrato en miniatura fue un arte común menor de fácil acceso. También fue, por lo mismo, una de las primeras formas a las que se acomodó la burguesía, pero la falta de flexibilidad del medio para ensanchar sus fronteras materiales a través de la reproducción y para abandonar su marca artesanal y sus elementos aristocráticos, le valieron la ruina a mediados del siglo XIX. A la cabeza de los motivos señalados estaría el tipo de demanda de producción de la clase que, paradójicamente, había iniciado sus aficiones artísticas importando a su contexto el gusto y las prácticas aristocráticas.

El *perfil* data también de la época de Luis XIV; su periodo de auge fue hacia 1750. Esta técnica de representación _señala Marie-Loup Sougez⁸¹_ “consistía en recortar el perfil de una persona en papel negro acharolado” durante sesiones denominadas sombras chinescas. Difundida originalmente entre los aristócratas y la emergente burguesía francesa, el perfil pronto se difundiría en Alemania, Gran Bretaña

⁸⁰ Gisèle Freund. *Op. cit.*, p. 14.

⁸¹ Marie-Loup Sougez. *Op. cit.*, pp. 21 - 23. Muy apegado al aspecto del perfil o silueta se hallaban los **canivets**, denominación que le venía de canif, navaja, herramienta con la que se producían estos populares papeles recortados que representaban por igual al paisaje que a escenas diversas. Su utilización se extendió hasta entrado el siglo XIX. Todas estas técnicas compartieron la finalidad de “captar las imágenes (principalmente retratos) sin dibujarlas”.

y los Estados Unidos. La práctica recibió también el nombre de *silueta*, por asociación con Etienne de Silhouette,

interventor general de Finanzas [de Francia] quien, bien acogido al principio como salvador del tesoro público, rápidamente se hizo impopular hasta el extremo de llamarse *a la silueta* cuanto supusiera limitaciones, cortapisas, algo mal hecho o esbozado, una *sombra* de sí mismo [llevando la aplicación del término] por antonomasia a este tipo de retratos.

La aplicación de semejante concepción a la gráfica manifiesta el carácter laxo de un público dispuesto al divertimento, un público que permite y aprecia la hechura conforme a su gusto relajado. La manufactura de este tipo de imágenes llegó a ser anónima e incluso cayó en las manos y los propósitos comerciales y de entretenimiento de los feriantes. Estas nuevas disposiciones dan para deducir que en su afán extensivo y de reproducción de la realidad, las artes se habían diversificado tanto que recaían lo mismo en gente lejana al interés autoral del artista que en miembros dedicados al espectáculo; es decir, en una práctica ordinaria alejada del arte elevado y su producción y contemplación instruidas.

Imagen abstracta de una sombra, la *silueta* fue altamente apreciada por el binomio rapidez de ejecución – módico precio⁸², factores que se habían perfilado ya como una demanda de primer orden.

Inventado en 1786, el *physionotrace* combinaba la silueta y el grabado. Era un artilugio similar al pantógrafo que permitía trasladar el perfil del modelo a una lámina de cobre para ser retocada después con aguainta. El fisionotrazo fue aplicado sobre superficies tales como madera, marfil y medallones, indicio que bien podría traducirse como una inquietud pujante por explorar sino la materialidad directa de diversos soportes, sí el comportamiento de las técnicas sobre ellos. Este aspecto es altamente significativo en la observación de la diversidad de superficies experimentadas rumbo al invento de la fotografía, antes de instaurar el papel como máxima.

El producto que de este proceso resultaba representaba una economía tanto temporal como monetaria, ya que acortaba el tiempo de las sesiones de modelado y su costo de producción y adquisición quedaba muy por debajo de otras técnicas. Tales circunstancias ampliaron el acceso y la demanda de las imágenes. El fisionotrazo es un

⁸² Gisèle Freund. *Op. cit.*, p. 16.

elemento nodal en esta carrera de remplazamientos gráficos puesto que sustituyó “a la aristocrática miniatura en su papel de retrato familiar”, y aunque técnicamente no guarda relación alguna con la fotografía, sí se vincula a ella “como un precursor ideológico”⁸³.

Tanto las *siluetas* y los *perfiles* como el *fisionotrazo* representaron dispositivos cuya mecanicidad reducía los tiempos de preparación artística, además de la exigencia de habilidad para el dibujo o la pintura, de modo que cualquiera tenía altas probabilidades de tornarse en dibujante o en pintor aunque la categoría de artista escapara de sus manos y tal vez, hasta de sus aspiraciones.

La condición representacional de fácil uso implementada por estos artefactos, sería clave para los cambios en el concepto de artista naturalmente dotado de facultades sin igual. Mientras las silhouettes sólo demandaban capacidad para realizar un trazo alrededor del borde de la sombra, el fisionotrazo “no pedía mucho más del principiante, con la ventaja de que se producía una plancha en miniatura de cobre grabado y así se podían imprimir duplicados”⁸⁴. Por esta condición, el invento introdujo la venta y el consumo del retrato en series, e incitó a que varios grabadores y pintores de miniatura emigraran a la técnica en medio del clima agonizante al que parecían destinarse sus profesiones. Este medio de producción y reproducción de imágenes había logrado demostrar así, que la sociedad no se equivocaba en su ambición por distribuir y difundir la imagen objetivada de sí mismos.

La posibilidad de verse y ser visto ampliamente se correspondía con el espíritu expansionista del sector social cuyo deseo de ser reproducido en una imagen, y ver reproducida esa imagen, reclamaba el advenimiento del invento que lo hiciera posible. La producción de una imagen-objeto cuyas características físicas habían relajado la ostentación haría, pues, permisible, la distribución de la imagen objetivada, de tal suerte que al deseo de verse reproducido en una imagen se le empataba otro de igual, o quizá mayor magnitud: el deseo por la difusión de la imagen que le contenía retratado. Con la puerta entreabierta gracias a la incursión del fisionotrazo en el retrato, el esfuerzo de la fotografía era más delicado que titánico, y sería a través de la *tarjeta de visita* que la imagen fotográfica culminaría las pretensiones de expandir el género del retrato.

La tarjeta de visita fue el primer medio en el que la fotografía se hizo flexible para las condiciones económicas de las masas. A la vez, la imagen múltiple y el

⁸³ Gisèle Freund. *Op. cit.*, p. 19.

⁸⁴ Beaumont Newhall. *Op. cit.*, p. 11.

abaratamiento en los costos se hicieron posibles reduciendo los tamaños de las placas y el formato de las cámaras, así como por la intervención de un dispositivo en la cámara fotográfica que permitía hacer más de una toma en un solo disparo. El formato para la fotografía de retrato se estandarizó en las dimensiones de 6 X 9 cm. aproximadamente, situación que puede interpretarse como la objetivación del deseo de igualdad tan proclamado por los ideales modernos. La tarjeta de visita inauguró un comercio de colección basado en la regla de fabricación en serie a precios módicos⁸⁵. Y es que a pesar de que se fincara en la organización capitalista “que favorece el interés particular”, este tipo de retratos ya populares también declinó “a favor de la comunidad”⁸⁶ cual prodigio moderno.

Volviendo al fisionotrazo, el hecho de que a la imitación por él efectuada, casi mecánica por completo, le fuera lícito añadir peinados e indumentarias que no correspondían al modelo original muestra, por un lado, que la técnica era transitiva de un gremio social a otro que le estimaba, y por el otro, que el retoque o la alteración han sido permitidas y hasta apreciadas aún dentro del obsesivo anhelo imitativo de Occidente. La labor artesanal en el que suele apreciarse la expresión del artista como valor positivo, quedaba desplazada de este modelo de representación salvo por los contados casos de retoque, mismos que parecen ser más estimados por su graciosa intervención que por la toma de decisión a voluntad expresiva del artista. Y es que en esta técnica ya no hay artista como tal de por medio, el concepto y su práctica habían iniciado un adelgazamiento que dejaría de responder poco a poco a las concepciones tradicionales que exaltan el poder manual de representación imitativa. Una serie de retratos que presenta con similar expresión a sus modelos y cuya factura estaba desprovista de emotividad, difícilmente podría haberse legitimado como arte en la sociedad de aquellos tiempos.

Otra cuestión: a través del fisionotrazo se da la prueba de que la “mercancía de imitación, más barata, sustituía la mercancía de calidad superior, más cara. El lujo, aunque el lujo barato, era para el comerciante la garantía más segura de un buen negocio”⁸⁷. Con este dispositivo, el arte delicado de fina configuración y apreciación, comienza a despedirse de los escenarios prestigiosos en una cultura donde el ritmo de la vida se acelera y con él, las necesidades de un medio de reproducción que no requiriera,

⁸⁵ Gisèle Freund. *Op. cit.*, p. 58.

⁸⁶ *Idem.*

⁸⁷ *Ibidem*, p. 18.

ni para su elaboración ni para su consumo, de largos periodos. Hay en todo esto una cierta conciencia de la fugacidad de la vida ante el tiempo.

Un punto crucial para que el fisionotrazo se eclipsara a pesar de haber brindado acceso al retrato al grueso de la población burguesa, fue el hecho de que no terminó por serle suficiente a toda la capa social que lo pretendía y, mucho menos, a la gran masa del pueblo.

De acuerdo al recuento, el arribo de la fotografía al contexto sociocultural europeo tenía, entonces, un terreno más o menos preparado que garantizara su apareamiento y anclaje. De este modo, tiene deudas sobresalientes para con las expresiones gráficas y plásticas, cual hija del rectángulo y producto de las bellas artes que es. Al retrato en miniatura por ejemplo, y según lo acredita su denominación, debe la aparición de un formato que tuvo que dejar atrás las grandes dimensiones para ofertar su portabilidad. No hay que olvidar que sólo hasta finales de la década de los treinta del siglo XIX es que las cámaras, incluyendo sus accesorios, alcanzan un peso considerable para su transportación; tampoco hay que olvidar que al formato de las cámaras y sus variaciones estaba unido el formato de las imágenes mismas, aunque la noción de ampliación arribara pronto. La lógica de la reducción, a la que atendieron lo mismo las cámaras que sus productos, respondía al reclamo de lo accesible tanto por vía material como económica: se “construyeron cámaras de formato inferior al daguerrotipo inicial [...] el peso y el volumen de las máquinas se reduce, pero también los precios se abaratan”⁸⁸. La noción del tiempo se ajusta por igual a este sentido de disminución, de tal suerte que el requerimiento del modelo para la exposición también se acorta y así, el suplicio de posar. De manera que las dimensiones de las imágenes en la fotografía responden también al formato de los objetos, constituyen parte de esa misma lógica que invadió las prácticas artísticas.

En lo que concierne al consumo, tan ligado al ofrecimiento objetual de los soportes y la estructura física o material del artefacto, la miniatura permitió un contacto íntimo y de índole más personal que público. Tras un largo recorrido histórico en los espacios de culto, la gran pantalla terminaba por asumir un formato de dimensiones moderadas acorde con las preocupaciones de la época, de esa época que poco a poco había venido filtrado inquietudes del orden de lo cotidiano en los idealismos de pretensiones universales. Es también muy significativo el acomodo fisiónómico de este

⁸⁸ Marie-Loup Sougez. *Op. cit.*, p. 72.

método de representación en objetos como tapas de polvera o dijes, cuya utilidad deambulaba alrededor del ornamento.

Por su parte, las siluetas y los perfiles hicieron patente la propensión del público reciente al espectáculo y al divertimento, anunciado una relajación en la apreciación y exigencia de lo artístico. La manufactura anónima con propósitos comerciales y de entretenimiento formaban parte del mismo asunto: el arte elevado comenzaba a diversificarse generando el apetito de apropiación entre una nueva capa social.

La fotografía imitaría al fisionotrazo en la combinación de distintos elementos para dar, a manera de síntesis, con uno de tercer orden. Sólo que ante la amalgama intimidatoria de ciencias, técnicas y artes que reuniera la fotografía, el ajuste de la silueta y el grabado para obtener un fisionotrazo asoma muy inferior. Esa sustitución que el fisionotrazo ejerció sobre la aristocrática miniatura fue una enseñanza ampliamente asumida por la imagen fotográfica al momento de sustituir al fisionotrazo mismo. En una sociedad que había proclamado la competencia individual como regla de sobrevivencia, dicha sustitución es otra manera de entender al procedimiento del fisionotrazo como precursor ideológico de la fotografía. Cabe señalar que el fisionotrazo introdujo también la producción y el consumo en serie a partir de generar una placa, en calidad de molde, del que se pueden reproducir diversas copias, y consumó la idea de que la mercancía de imitación más barata tiene autoridad para remplazar a aquella de calidad superior y más cara.

Otros aspectos de relevancia para la conformación y circulación del objeto-imagen fotográfico fueron, por un lado, que el fisionotrazo experimentó su comportamiento en diferentes materialidades, de manera que la diversidad de exploraciones superficiales que hiciera la fotografía hasta dar con el negativo transparente y el positivo sobre papel como componentes fundamentales, podría vincularse a aquella indagación. Por el otro, la noción de duplicado que implementó a través de una placa de cobre que fungía como matriz, es una noción que la misma fotografía imitaría con el negativo en el afán de reproducir las imágenes.

Todas las técnicas anteriores _el retrato de pintura en miniatura, el perfil y la silueta así como el fisionotrazo_ tienen en común el que fueron procesos que vieron acomodadas sus cualidades a la naciente burguesía, la cual efectuaba los ajustes necesarios para dar con una imagen que simbolizara su figuración en la sociedad. “Sólo en 1830 la literatura y las artes empiezan a sentirse atraídas por la ascensión de la sociedad capitalista, por ese mundo en el que todos los lazos sociales se aflojan salvo

los implacables nexos del oro y los pagarés”⁸⁹, y tal evento encajaría sin esfuerzos con el surgimiento y la promoción de la imagen fotográfica. La difusión del invento se llevaría a cabo en Occidente mediante el daguerrotipo, acompañada por un afán de lucro que exaltaba el ánimo de despertar su afición⁹⁰.

El binomio rapidez de ejecución – precio accesible, sería una fórmula que llegó con estas técnicas, y llegó para heredarse a los procedimientos fotográficos; a ellos se unió el hecho de disminuir los tiempos de modelado. Estos tres factores permitieron acrecentar la producción y sometieron las prácticas y los oficios al sello de rentabilidad, asunto que propiciaría en la esfera del arte la distensión precisa para que surgieran escenarios que simularan al aristocrático de corte suntuoso, culto y elevado, pero sin serlo.

En este listado de aportaciones a la fotografía las modificaciones que probarían las prácticas del artista son importantes, ya que repercutieron a su vez en el concepto mismo de artista y en la atmósfera del Arte como un ámbito privilegiado. La reducción en la exigencia de habilidades para el dibujo y pictóricas, terminaba por traducirse en la ampliación de acceso a las imágenes, ya fuera en términos de producción, ya en los de consumo y usos; no sobra enfatizar que los dos últimos se impulsaban con el beneficio de la facilidad de producción.

Ahora bien, el fenómeno de secularización, fincado en el racionalismo y el progreso, acuñaba al pensamiento ilustrado. En teoría, el objetivo de la Ilustración

era hacer libre a todos los seres humanos. Todas las ideologías progresistas, racionalistas y humanistas están implícitas en ello y proceden de ello. Sin embargo, en la práctica, los jefes de la emancipación [...] procedían por lo general de las clases intermedias de la sociedad _hombres nuevos y racionales, de talento y méritos independientes del nacimiento_, y el orden social que nacería de sus actividades sería un orden ‘burgués’ y capitalista.⁹¹

Pese a que el acceso a ciertos fenómenos y objetos culturales seguiría inhibido para el grueso de la población, las artes gráficas abrieron veredas cada vez más amplias por las que pudieron circular los deseos más populares, tanto en el sentido de la ejecución como en el de la adquisición. La participación de las artes, y quizá de la gráfica por su

⁸⁹ Erich J. Hobsbawn. *Op. cit.*, p. 58.

⁹⁰ Marie-Loup Sougez. *Op. cit.*, p. 75.

⁹¹ Erich J. Hobsbawn. *Op. cit.*, p. 48.

capacidad enfática de difusión, serían piezas claves en este proceso de democratización que iría filtrándose entre las clases sociales que descubrirían su derecho legítimo a figurar en el retrato y así, en la construcción y los relatos de una historia que no responde ya, al proyecto mayúsculo de La Historia en Occidente.

V. El objeto-imagen como documento

La historia de la imagen estaba por inaugurar un estatuto, una nueva modalidad de configuración, y serían los *puntos de vista* y las *heliografías* de Niepce así como el perfeccionamiento y toque comercial de aquellas mediante el *daguerrotipo*, lo que presentarían el banderazo de salida para este apéndice denominado, con el paso del tiempo, Historia de la fotografía.

El estudio que se cierne sobre las primeras manifestaciones fotográficas tiene por núcleo la diversidad de modalidades objetuales, es decir, de tipos de presentación que ensayaba la imagen para ofrecerse: daguerrotipo, tarjetas de visita y estereoscópicas, álbumes, ... Estas modalidades cumplen y promovieron la recepción táctil señalada por Benjamin como el acontecimiento que tiene lugar “en épocas de inflexión histórica”, cuando las “tareas que se le plantean al aparato de la percepción humana [se han de realizar] paulatinamente, por acostumbramiento, según las indicaciones” dadas por este tipo de aprehensión en el que la abstracción de la contemplación visual ya no basta para generar las transformaciones exigidas por el contexto.

Dentro de la multiplicidad de presentaciones ensayadas, fue mediante su incorporación a medios impresos que la fotografía encontró su expresión de distribución más prolífica, consolidando así, su presencia masiva de difusión. Y es precisamente con su reproducción o tiraje en medios impresos, que la fotografía deja de ser tal, es decir, copia original, para ver transformada su consistencia, su materialidad, su aspecto físico. El carácter objetual de la fotografía, a partir de su incursión en los impresos, se deberá en adelante a este soporte. Hablando, pues, del carácter objetual de las imágenes fotográficas en sus orígenes, sólo serán fotografías aquellas cuya constitución descansa sobre superficies fotosensibles, y que no representan, por cierto, el estado de reproducción que alcanza a través de los medios impresos:

[...] la fotografía no se difunde en estado original, sino impresa, es decir, traducida a otro medio y transportada a otro soporte. Las 'fotografías' que aparecen [en impresos] no son tales, sino sólo su reproducción [...] se han perdido o modificado muchas de sus cualidades iniciales: su formato, su gama tonal, [...] su color, su textura o la calidad de su superficie⁹².

Desde sus pistas originarias y hasta la fecha, las modalidades objetuales experimentadas por la imagen fotográfica no son otra cosa que combinatorias eventuales entre ciencia, técnicas y artes, combinatorias que hacen guiños lo mismo con el ornamento y el consumo privado e íntimo, que con la información y el consumo masivo. No obstante a la consulta íntima a la que son proclives algunos objeto-imagen fotográficos, la posibilidad de privacidad que en ellos se activa se difundió democráticamente, al grado _concibe Roland Barthes_ en que la fotografía “corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo privado es consumido como tal, públicamente”⁹³.

Retornando a las modalidades objetuales. Ya desde su apariencia externa, estas especificidades de la imagen fotográfica que se ornamentaban para presentarse y mantenerse como parte de los objetos hasta más domésticos, arrojan información respecto a las trayectorias de la fotografía a lo largo de su historia. El estado objetual de la fotografía constituye entonces, en sí mismo, un documento cuyo porte material se ensambla a una determinada estética, es decir, a las condiciones de producción y apreciación del objeto en las que se juegan las relaciones entre el arte y otras actividades así como las relaciones sensitivas que mantiene una sociedad específica con la realidad cotidiana, incluidas las preferencias, aversiones e indiferencias⁹⁴ por las que opta todo sociedad en lapsos históricos más o menos determinados. Así, la constitución física y material del objeto-imagen fotográfico da pistas de un espíritu cuya historicidad materializó a un tipo particular de imágenes y objetos. De esta forma, el objeto- imagen presenta, desde su aspecto físico y soporte material, datos que pueden ser leídos e interpretados como representativos de una época. En sus diferentes modalidades físicas, tangibles, como objeto-imagen, la fotografía presenta, pues, el estado eventual de una coordenada espacio-temporal.

⁹² Fontcuberta, Joan. *Op. cit.*, p. 22.

⁹³ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 169.

⁹⁴ Juan Acha. *Crítica del arte. Teoría y práctica*, Trillas, 2002, pp. 21 y 22 / Umberto Eco. *Arte y belleza en la Edad Media*, Barcelona, Ed. Lumen, 1997, p. 9.

Dicha materialidad expuesta como objeto o artefacto del pasado ofrece de tal forma una iconografía fotográfica, una descripción plástica a través de la que se torna posible detectar las condiciones de producción y recepción de una época determinada. Es importante insistir que esta denominada iconografía fotográfica la refiero en el sentido estricto al objeto-imagen y no a los aspectos visuales que pudieran estar contenidos y representados en la imagen, esto es, no al mundo visible que la fotografía ha tomado y que contiene a nivel de imagen. Así, el ofrecimiento objetual de la fotografía brinda información de la propia iconografía fotográfica y con ella, de una estética sociocultural que es la que la materializó de forma particular. De tal suerte, la objetualidad fotográfica representa, o trae a la luz de manera representativa al espíritu de una época: el carácter objetual de lo fotográfico deja ver aspectos del pasado que han sido concretados por vía material: hace hablar al pasado desde un soporte y formato peculiares.

Debido a estos dos factores, la **presentación** de una modalidad objetual y la **representación** de una estética particular mediante esa ruta objetual, la fotografía se torna una fuente documental: testimonia el paso del tiempo y ciertas particularidades estéticas que las sociedades le imprimieron. La fotografía, o mejor dicho las modalidades físicas y objetuales exploradas en el medio fotográfico, han dejado constancia del pasado y de una estética en muchos casos provisoria, más aún tratándose de las modalidades primarias del medio. Al exponer esta constancia del pasado, al hacer que permanezca presente para las miradas posteriores a través de sus corporeidades objetuales, dichas modalidades permiten asomarse a la trayectoria de la Historia de la fotografía. Es precisamente esta posibilidad que ofrece de asomarse al pasado y contenerlo por así decirlo a través de la aprehensión táctil, la que le brinda al objeto-imagen fotográfico uno de los semblantes para ser apreciado cual documento histórico.

Asunto de otra naturaleza es la cuestión de la fotografía como medio que contiene y recrea la Historia a través de la aprehensión del mundo exterior y visible, esto es, como medio de conocimiento de escenas pasadas y, por lo mismo, como instrumento de investigación que se presta al descubrimiento y al análisis lo mismo que a la interpretación de la vida histórica⁹⁵. Semejante sentido documental ha hecho de la fotografía un testimonio que bien puede derivar en “arma temible”, puesto que su “condición técnica de registro preciso de lo aparente y de las apariencias” se presta a

⁹⁵ Boris Kossoy. *Op. cit.*, p. 45.

todo tipo de manipulaciones que se esconden bajo el sentido de Verdad. Como lo señalara Guy Gauthier: “El triunfo de cualquier código es el de pasar inadvertido, de hacerse olvidar como tal y dar la ilusión de que él mismo está determinado por imperativos ‘naturales’”⁹⁶. Innegable es, al respecto, concebir a la fotografía como un arte del disimulo.

Este sentido documental impregnado en las imágenes fotográficas concierne no tanto a la Historia de la fotografía _aunque no la deja de lado_ como a la Historia a través de la fotografía, y

remite de inmediato al empleo de la iconografía fotográfica del pasado [aquí sí del mundo exterior retratado y visible en la imagen], en los más diferentes géneros de la historia e inclusive en otras áreas de la ciencia en las cuales los investigadores utilicen esta fuente plástica como instrumento de apoyo a la investigación, como medio de conocimiento visual de la escena pasada y, por lo tanto, como una posibilidad de descubrimiento⁹⁷.

Una de las modalidades asignada, quizá de manera privilegiada, a la imagen fotográfica para asistir, registrar y recordar esta Historia del mundo, es la de los medios impresos, mismos que han tenido por consigna “poner al alcance del ojo la vida universal”⁹⁸, al punto de haber hecho de la noticia un bien de consumo.

Como cité con anterioridad, el ilustrar gráficamente al mundo y difundir esta información de manera masiva han sido intereses instaurados por la gráfica con anterioridad a la aparición de la fotografía. Sin embargo, tales empeños no se verían consumados sino hasta que la fotografía lograra rebasar los obstáculos que las limitaciones técnicas imponían no sólo a la producción de instantáneas y su impresión directa, sino al desplazamiento mismo del fotógrafo. El nacimiento de tal tipo de imagen termina por eliminar a los otros medios gráficos ya que proporcionó el sentimiento de verosimilitud tan solicitado al realismo durante siglos, de manera que _se creía plenamente en aquel contexto cultural e histórico del siglo XIX y aún hasta bien entrado el XX_ nada se interponía entre el objeto de la primera realidad, del entorno, y la imagen que de éste se obtenía mecánicamente. Ni la mano ni la

⁹⁶ Citado por Joan Fontcuberta. *Op. cit.*, p. 87.

⁹⁷ Boris Kossoy. *Op. cit.*, p. 43.

⁹⁸ Lema de la revista francesa *Vu* que simboliza la función, quizá hasta el encargo prioritario al que fuera destinada la fotografía. Esta revista _recupera Fontcuberta_ fue el “relevo de las revistas alemanas de mentalidad liberal tras la erección del nazismo [razón por la que] París se convierte en el hervidero del periodismo internacional” después de 1933. La revista se fundó en 1928.

subjetividad del operador interferían _ fue la creencia primordial_ en dicho registro en el que parecía existir la concordancia plena entre enunciado y realidad⁹⁹. La sensación de verosimilitud hizo del fotoperiodismo o fotodocumentalismo el suministro consentido de una sociedad ávida de información.

Las problemáticas del realismo fotográfico quedan fuera tanto de mi competencia como de la demarcación de esta investigación, lo que es preciso recuperar es que con la multiplicación masiva de la fotografía en impresos lo que estuvo en juego fue la industria gráfica que gracias a la imprenta, multiplicó el registro fotográfico del mundo en cantidades majestuosas. La impresión de la fotografía en medios de circulación masiva compete, entonces, no a la copia original sino a la reproducción propiamente dicha, a ese estatuto diferido de la imagen original. De tal suerte, la impresión fotográfica se mueve en dos territorios: el de la copia, declarada aquí como original fotográfico, y el de la reproducción impresa; la primera de ellas _evidencia Boris Kossoy_ se ajusta a la definición de fuente primaria en tanto que la segunda, diferida de la estructura objetual del original, es una fuente secundaria.

A raíz de que la misión manual del registro fuera sustituida por la cámara se desplegó la consigna periodística para la fotografía. Quizá la primeras pruebas de semejante asignación las proporcionan la llamadas *excursiones daguerrianas*, colección que aún cuando no se compusiera de impresiones originales sino de láminas publicadas tras copiarse los daguerrotipos en aguafuerte, dejan testimonio del primer pedido de registro de magnitud sorprendente. Este magno proyecto respondió a una solicitud de contratación de fotógrafos para recorrer cuatro continentes, a lo largo de los cuales se efectuó un levantamiento fotográfico archivado en “más de ciento veinte vistas”¹⁰⁰. Las excursiones daguerrianas parecen ser las primeras muestras de una labor fotomecánica, o sea, de impresión a través de la imprenta. La actividad periodística ha sido, pues, desde los orígenes de la imagen fotogénica, una práctica con la que la Historia de la

⁹⁹ Fontcuberta hace un recuento ilustrativo: “Paralelamente al origen y evolución de la fotografía, nacieron los movimientos realistas y naturalistas que desarrollaron en el campo de la representación visual las concepciones positivistas de Augusto Comte [...] y de Hippolyte Taine, vayas ideas, en lo concerniente a la Filosofía del Arte [...] empezaban a ser divulgadas. Como telón de fondo, Saint-Simon propugnaba la voluntad de organizar la sociedad con la ayuda de la ciencia (y posteriormente también de la industria). Con este marco de referencia, Comte se apresuraba a mostrar que se podía fundamentar un método para las ciencias sociales apropiándose de los recursos de las ciencias matemáticas y físicas, centrándose así en hechos y leyes verificables. Taine, que era profesor de la Escuela de Bellas Artes, defendía concepciones bastante vecinas [...] ‘Mi propuesta concreta consiste en la asimilación de las investigaciones históricas y psicológicas a las investigaciones fisiológicas y químicas’ En este clima filosófico sostenido por ‘la evidencia de la objetividad’ fotográfica, la estética realista y positivista efectuaría su penetración en las artes”. *Op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁰ Marie-Loup Sougez. *Op. cit.*, p. 90.

humanidad habría de alimentarse ampliamente. Los primeros trabajos de reacomodo entre los medios radicaron, por parte del grabador, en copiar

la fotografía conseguida *in situ* y se hacía constar esta procedencia fotográfica para garantizar la veracidad de la información gráfica. El siguiente y previsible paso consistiría en la posibilidad de imprimir directamente el resultado obtenido por la cámara. En 1880 se descubrió el procedimiento de los medios tonos: los valores de gris eran traducidos a puntos de blanco y negro, que el ojo mezclaba restituyendo la sensación del tono original. Este hallazgo permitió que el 15 de marzo de 1844 el *Illustrierte Zeitung* [revista alemana] publicase dos fotografías del ejército en maniobras por el procedimiento fotomecánico de medios tonos. [...] Una nueva visión de los sucesos iba a poderse reproducir y multiplicarse indefinidamente. El fotoperiodismo conseguía con ello carta de naturaleza¹⁰¹.

La modalidad material de la fotografía impresa representa así, una consistencia objetual desplazada, de manera que la complejidad física de la fuente primaria, de la copia original, adopta la modalidad del medio impreso ya sea éste revista, periódico, anuncio publicitario, cartel, panfleto, volantes, etc. Con la incursión a otro soporte, la imagen fotográfica experimenta una condición diferida de su carácter objetual, fundando a la vez una variación objetual.

Pero existe una situación arraigada en esa modalidad reproductiva a la que la imagen fotográfica se debe con amplitud, y es que fueron los medios impresos la modalidad objetual que pondría en circulación masiva a la fotografía, imprimiendo a la vez sobre la estética fotográfica de consumo íntimo o familiar incluso propio de las copias originales o el objeto único, y de variantes como la tarjeta de visita o el álbum, el contacto masivo de la imagen. Nuevamente Benjamin:

la reproducción técnica resulta ser más independiente del original que la reproducción manual [y puede] poner la réplica del original en ubicaciones que son inaccesible para el original. Hace sobre todo que ella esté en posibilidad de acercarse al receptor [...] se trata de un proceso que toca en el objeto de arte un núcleo sensitivo como no lo hay tan susceptible en ningún objeto natural. Ese núcleo es su autenticidad. La autenticidad de una cosa es la quintaesencia de todo lo que en ella, a partir de su origen, puede ser transmitido como tradición, desde su permanencia material hasta su testimonio histórico. [...] lo que se

¹⁰¹ Fontcuberta, Joan. *Op. cit.*, p. 179.

tambalea [con la reproductibilidad técnica] es la autoridad de la cosa, su carga de tradición. [...] *La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición [...] al multiplicar sus reproducciones pone, en lugar de su aparecimiento único, su aparecimiento masivo. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular, actualiza lo reproducido.*

A pesar de que Benjamin termina por referirse a las obras de arte que, una vez fotografiadas, pudieron reproducirse en los medios impresos, la cita atiende la cuestión de la reproducción en un sentido más amplio. Y es que con la consolidación de esta modalidad reproductiva, la fotografía se tornó en “un instrumento de difusión de la información histórico-cultural”, alcanzando con ello “su mayor función social”¹⁰². Porque al consolidar la reproducción técnica de imágenes y los valores modernos a ella atribuidos, contenía la particularidad de llegar a un público amplísimo para difundir información masivamente como ningún otro artilugio artístico lo había hecho. Ello significó la posibilidad de transformar el arte y el concepto mismo del arte _apunta Benjamin_: al exhibirse con tal magnitud, acuña en potencia la oportunidad de emancipar al ser humano a través de la información que ponga en circulación. Por esto mismo recae sobre ella una responsabilidad digna de meditación.

La modalidad objetual de reproducción introdujo entonces, un contacto cotidiano con la fotografía distinto al que venían sugiriendo otras modalidades objetuales como las tarjetas de visita, por citar alguna. Sólo cabe destacar un punto más en esta diferencia entre la fotografía como documento para la Historia de la fotografía misma y como documento para recrear la Historia. Tal diferencia trae consigo una distinción entre testimonio visual y testimonio material. Mientras la segunda remite al registro de un espacio y un tiempo dados, la primera incumbe a la realidad propia de la imagen en tanto objeto, con una cierta autonomía de los referentes visuales en ella congelados. Mientras la fotografía como material de apoyo para recrear la Historia, impone una percepción y aprehensión visual reduciendo la tridimensionalidad del mundo real a una constitución bidimensional, la apreciación de la Historia de la fotografía de acuerdo a sus diferentes modalidades objetuales ha de poner el acento en la aprehensión y percepción táctil de la imagen fotográfica y con ello, en los tipos de

¹⁰² Boris Kossoy. *Op. cit.*, p. 35.

hábito que pudo y puede aún introducir en la percepción humana sin más pretensión que la de provocar en los perceptores un “notar de pasada”.

Aún cuando resulte claro a estas alturas, no sobra el insistir que entre estas dos condiciones documentales de la fotografía _documento de una situación espacio-temporal y documento de una iconografía peculiar debido a su propia condición objetual_, la presente investigación se inclina hacia la apreciación objetual de la imagen, p sea, hacia su presentación como objeto-imagen, hacia su materialidad ligada a un soporte, a un formato específico y a un semblante físico y objetual. Deslindada ya la parte documental de la Historia de la que la fotografía rinde cuenta, queda por atender la investigación en razón del carácter objetual de lo fotográfico en tanto materialidad perceptiva.

Capítulo 2

Emigraciones del objeto fotográfico: del continente a la isla

Siempre será importante resaltar que el nacimiento de la fotografía provocó la renovación de la sensibilidad, en parte al poner en tensión la connotación de hechura manual y figura industrial, en parte porque el nuevo público al que las imágenes se dirigían *_las masas_* era un sujeto histórico de reciente empuje que buscaba satisfacerse con lo inmediato y lo efímero, y cuya recepción del mundo y sus objetos tendía a la distracción. Un aspecto más: en esta sensibilidad expuesta a un nuevo tipo de objeto-imagen como era la fotografía, la percepción de la temporalidad se vio por mucho afectada no sólo por la rápida velocidad con que se logra producir sino, y sobre todo, por el choque de temporalidades que supuso recibir o apreciar una fotografía. La percepción de una fotografía es traer al presente el pasado que ya no existe.

Otro punto significativo: la relación que la fotografía mantuvo con la realidad y los objetos-imagen que desprendía, reconfiguraron la percepción de una realidad mediada por los aparatos, instaurando así la ruptura radical de la realidad mediática. Esto se hizo acompañar de la incursión de la industria en el Arte, situación que inaugurara el universo de la fotografía. Con ella tiene lugar sino el primero de los intentos, sí uno de los más destacados de la industria por traspasar sus propios límites extraartísticos, revalorando a la vez las apreciaciones sobre la producción manual como máxima para el mundo del Arte.

Tenida en sus inicios como un fenómeno extraartístico inclinado hacia las ciencias o el comercio, la llegada de la fotografía *_como ya indiqué con detalle en el capítulo 1_* fue festejada y se introdujo en esferas sociales de diversa índole. Prueba de ello es que las primeras personalidades que le dieron su aval sin duda ni reclamación pertenecían al mundo de las ciencias. Sabida es la amplia resistencia que enfrentó para ser reconocida y legitimada como *objeto artístico*. Pese a su extensa incursión en múltiples medios como el de la moda, el retrato, la ilustración de libros, la publicidad, los carteles o la ciencia, la esfera del Arte parecía esquivar a la imagen fotográfica debido precisamente a su extensa participación en la sociedad a la manera de un producto práctico-utilitario. Y es que su origen coincide con un momento histórico en el que los artistas daban inicio a la celebración de su autonomía respecto al resto de las esferas culturales, cuando se afianza el desapego del Arte de otras instituciones. La

presencia cotidiana de los objetos-imagen fotográficos al servicio de otras empresas que no eran la experimentación de las propias cualidades fotográficas, le alejaban por lo tanto de la noción de Arte que se ensayaba en aquellos tiempos.

Y sin embargo, al estar en contacto social tan amplio y diverso, la fotografía cumplía una función estética que ocupó un campo de acción más extenso que aquel al que pudiera aspirar el Arte; es decir, que tenía entre sus propias cualidades el poder de llegar, e influir por lo tanto, a un público mayor. El contacto que la fotografía potenció con el hecho de su distribución masiva a través de su constitución o bien de objeto-imagen _copias originales_ o bien como impreso de publicaciones, le confirió a este medio un potencial no experimentado por ninguna otra modalidad de imágenes. Tenía entonces, a su favor, el hecho de haberse filtrado, casi silenciosamente y de manera cotidiana, en territorios inabarcables para los objetos propios de la esfera del Arte, la cual venía reclamando desde el siglo XVIII derechos de exclusividad. Así las cosas, el debate que arrebató a la fotografía la posibilidad de considerarla un producto Estético y Artístico depende de ciertas apreciaciones propias de una época más o menos puntual, en la que el origen de la fotografía coincidió con la reconfiguración conceptual de las categorías de *lo Estético* y *lo Artístico*; explico.

En el siglo XVIII europeo, el placer de las Artes fue asumido como un placer refinado y especial, destinado exclusivamente a las Bellas Artes. Dicho placer, propio de una actitud contemplativa, se identificó con el nombre de Estético _con mayúsculas_, y estaba íntimamente vinculado a *lo Bello*; también era separado de aquellos placeres comunes u ordinarios propios de eventos o productos útiles¹. El criterio al que fue sometida la fotografía y el cual la ciñó fuera del mundo de *lo Estético* radicaba así, en el papel desinteresado que se había atribuido a las recién clasificadas Bellas Artes. Como “reveladoras de una verdad más elevada o en cuanto que auténticas medicinas para el alma”, estas Bellas Artes iniciaron su privilegiada andanza de suscitar una contemplación desinteresada que hasta entonces había sido reservada para Dios, de suerte que “el arte para muchos miembros de las élites cultas se convertiría en un nuevo escenario para la vida espiritual”².

Según las consideraciones de la época, el debate que enfrentaba el nuevo descubrimiento de fabricar imágenes radicó precisamente en su participación social, en su circulación cotidiana, común, en que se rinde como una práctica y un producto que

¹ Larry Shiner. *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2004, p. 24.

² *Ibidem*, p. 25.

cumple la función de comunicar, de recordar, de promover o publicitar o dar a conocer aquello que ha sucedido, aquello que ha sido aún en su sentido más ordinario.

El cambio efectuado, la revolución conceptual _como la denomina Larry Shiner_ operada a inicios del siglo XIX no fue, pues, sólo la sustitución de una definición de Arte por otra sino la herencia que aun hoy en día sigue dominando nuestras prácticas culturales, y la cual consistió en

la sustitución de todo un sistema de conceptos, prácticas e instituciones, por otro. En el antiguo sistema del arte [originado desde los griegos] la idea de arte referida a cualquier tipo de objeto o de ejecución para uso o diversión iba de la mano de instituciones que unificaban lo que nosotros separamos como artes, artesanías y ciencias.

Este era el sistema moderno de las Bellas Artes, y pocas cosas tan alejadas de él, de una separación entre obra y contexto funcional, como la imagen y el objeto fotográficos.

De tal modo, distanciada de la mirada contemplativa y de la actitud reverencial que se solicitaba para las obras de Arte, la fotografía siguió adelante en su marcha de expansión masiva, desprendiendo en su “notar de pasada” más que el resguardo de una mirada silenciosa, el bullicio y la algarabía, el impacto y la expectación, el desorden, la morbosidad, el estruendo o la euforia de una mirada que se ve constantemente expuesta, por obra y gracia de un objeto-imagen de circulación cotidiana, a la sensibilidad historicista de quien la consulta. Es de aquí de donde tiendo la apreciación de la fotografía como un *objeto estético*, por su capacidad de actuar sobre diferentes receptores en cualquier contexto social sin la exclusividad del institucionalizado como artístico, y no de aquella concepción moderna que en el siglo XIX implementó la elevación de algunos géneros al estatus espiritual de Arte, de Estético o Bello, mientras otros eran relegados al nivel de lo utilitario y los productores que los realizaban a la condición de meros fabricantes³. La “imperfección” impuesta a la fotografía radicó en su mera trivialidad, pero es justo ahí de donde se puede desprender ahora la valoración inicial de sus potenciales.

Esta implementación conceptual que giraba alrededor de la esfera del Arte y lo Estético ayuda así, a entender los reproches que se le hicieron a la invención de la

³ *Ibidem*, p. 26.

fotografía, así como parte de la polémica enfrentada por el medio, por sus productores y objetos.

Lo que aquí importa destacar es esa fuga que la fotografía efectuó ante tales concepciones, y por la cual vale recuperarla sí como un objeto estético en el sentido *_insisto_* de su circulación cotidiana, hasta doméstica, la cual le permitió ser percibida y entrar en contacto social con impacto y permanencia tal que provocó la renovación de la sensibilidad humana en Occidente. Cabe señalar que la sensibilidad, en tanto facultad del ser humano que consiste en su capacidad de sentir y “que se concreta en cada momento histórico”⁴, es capaz de realizar productos que, a su vez, serán percibidos sensitivamente incluso de manera inconsciente, sin una atención focalizada, como quien nota de pasada. Un producto de esta naturaleza cuenta a su favor, para bien o para mal, con la capacidad de filtrarse de manera discreta o casi imperceptible pero, por lo mismo, de modo contundente. Dicha capacidad de filtración garantizaba la reconfiguración de nuestro repertorio estético, de nuestra constitución sensorial o sensitiva, emotiva o sentimental e incluso intelectual, reorganizando por lo tanto las concepciones que se tienen del mundo y la *realidad*.

De esta manera, en el consumo del objeto-imagen fotográfico, el espíritu del siglo XIX ensayaba modificaciones preceptuales del mundo y del ser humano mismo, quien respondía de manera sensible e intelectual ante esos mismos objetos en cuya imagen se transfiguraba la realidad tridimensional rumbo a la bidimensional, poniéndose a transitar diariamente de manera táctil, con peculiar encanto.

I. La fotografía como objeto estético

Una primera aproximación a la fotografía como objeto estético puede desprenderse de su pertenencia a la realidad sociocultural y distinguiéndose como producto en cuya materialidad operan, y se contienen, “preferencias y aversiones imperantes en las sensibilidades de una colectividad, concernientes a nuestros cinco sentidos y a las denominadas categorías estéticas de la realidad del entorno”⁵. De suerte que para

⁴ Juan Acha. *Crítica del arte. Teoría y práctica*, México, Trillas, 2002, p. 19.

⁵ Juan Acha. *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*, México, Ediciones Coyoacán, 1993, p. 41. Las categorías estéticas que distingue el autor como pares opuestos y dialécticos (belleza / fealdad, dramaticidad / comicidad, grandiosidad / trivialidad, novedad / tipicidad) se han visto incrementadas por

investigar a la fotografía en tanto objeto estético, es factible remitirse a sus orígenes para detectar ciertas reacciones más o menos unificadas que pudo suscitar a raíz de que fuera percibida con una novedad que se hiciera constante.

Adentrarse al terreno de lo estético _con minúsculas_ implica entender que tal fenómeno se haya en relación constante con los sectores diversos de la realidad, y que su unidad e integridad se hace “posible sólo a base de una consciencia colectiva que establece las relaciones entre las cosas, [unificando a la vez] los estados de conciencia individual aislados entre sí”⁶. Identificar a la fotografía como un objeto estético debería ser, pues, un ejercicio que iniciara detectando una norma manifiesta en la consciencia colectiva, incluso en la inconsciencia colectiva; esto es, reconociendo como una constante determinada reacción en la sensibilidad humana ante la fotografía, aún cuando dicha reacción no pasara o fuera llevada al plano de lo consciente. Para los fines perseguidos en este trabajo, basta decir que ambas, consciencia e inconsciencia colectivas, son _siguiendo a Mukarovsky_:

un lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales, como el idioma, la religión, la ciencia, la política, [para nuestro caso habría que incluir en el etcétera a los sistemas de comunicación y al arte]. Estos sistemas son hechos reales, aunque no sean directamente perceptibles por los sentidos: su existencia se demuestra con el hecho de que, respecto a la realidad empírica, manifiestan una fuerza normativa⁷.

De tal suerte, tratar a la fotografía como un objeto estético implica tener siempre presente que la esfera de lo estético se manifiesta en la colectividad a través de determinadas normas o constantes. Debido a que esas o esa norma estaría dada por la percepción humana⁸, por ciertas relaciones sensibles con el mundo o el entorno, llegado el momento traeré a la página _en el apartado *La fotografía: objeto presente de sujeto ausente* y guiada por Barthes principalmente_ la constante que he decidido atender en este apartado para referir al objeto-imagen como un fenómeno del orden de lo estético. Cabría entonces destacar ciertas funciones que culturalmente se cumplieron con la fotografía, y en las cuales pudo estar operando la función estética como una renovación

la amplitud de fenómenos recientes que han ensanchado nuestra sensibilidad, permitiendo incorporar en el umbral de sensaciones y sentimientos a categorías como lo grotesco ...

⁶ Jan Mukarovsky. *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, s/f, p. 57.

⁷ *Ibid.* El autor sólo se detiene a considerar la consciencia colectiva.

⁸ La percepción se asume aquí como una participación que va desde lo biológico hasta la actividad intelectual, pasando por lo sensorial o sensitivo así como por lo emocional.

sensitiva del *hombre* en la época decimonónica. Dicha función estética está definida como una fuerza energética sujeta a la variabilidad y caracterizada por un movimiento dinámico cuya vitalidad, por lo tanto, cambia de cause y dirección con cierta constancia.

¿Cómo hizo patente su función estética la fotografía?, ¿qué fenómeno o fenómenos hizo aparecer en sus inicios de modo que pudiera ser vislumbrada como objeto estético?

Teniendo a la fotografía como producto cultural, esto es, como un objeto propio de la facultad humana y como tal de la sensibilidad de una época _en cuyos inicios podríamos encontrar la prehistoria de nuestra inquieta y nerviosa mirada_, hay que mencionar nuevamente que se la hizo surgir con el cometido, entre otros, de registrar, informar y preservar “lo que ha sido”. En pocas palabras, tenía en su núcleo la función de documentar:

Evidentemente existían documentos antes de la existencia de la fotografía. Todos los restos históricos se consideran como tales. Sin embargo, la invención de un medio que generase documentos visuales de manera automática y mecánica revolucionó la idea misma del documento. A partir de la invención de la Fotografía surgió la posibilidad de duplicar cualquier cosa en el ámbito visual para generar una copia visual exacta de ésta. En ese sentido, la fotografía supera los modos anteriores de representación visual porque no es mimética (en la acepción griega de *icono*), sino idolátrica⁹.

¿Acaso esta noción prioriza la idea de que el objeto-imagen fotográfico adquiere relevancia como una existencia en sí misma y no en el sentido de su relación de semejanza con **lo real**?, ya que importa en tanto objeto al que le fuera transferida la vitalidad de **lo real**, es decir, cual objeto-imagen cargado _en el caso del retrato_ de halo emitido por el espíritu que hizo posible la figuración objetual de la fotografía.

Hay algo más: ese documentalismo exclusivo de la fotografía _dice Laura González_ “se entiende, entonces, como algo a-ideológico (un ‘mensaje sin código’) que imposibilita cualquier discusión crítica”. En la recepción de una imagen fotográfica, la presencia de un creador que le otorgue conciencia y experiencia al documento está exorcizada¹⁰. De aquí se desprende una de las revaloración del documento causada por la fotografía, aquella que descansa en la procedencia técnica de la imagen fotográfica y,

⁹ Laura González Flores. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 145.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 145 y 146.

por lo mismo, en la identificación de una exactitud cuya magnitud de difusión y consumo permitió su contacto y cercanía.

El de lo documental es uno entre muchos de los ejemplos en los que la fotografía, adecuada a las posibilidades de la época que le hizo surgir, impulsó cambios en la recepción humana de la imagen. Que además ese documento fotográfico pudiera estar prácticamente en todas partes, democratizado, significaba que tenía el poder de facilitador de la renovación sensible. Con el objeto-imagen fotográfico, la recepción y el sentido visual de documento exacto se transforma, y es por vía de su objetualidad que se cumple en gran medida dicha transformación: “Al presentarse como objetos y no como signos, enmascaran su ideología: como consecuencia, son inaccesibles a la crítica. [...] Documentos perfectos e infalibles de la memoria”¹¹.

De tal suerte, la fotografía no presentaba de forma directa, ni confería primacía a la función estética en tanto manifestación *per se*, con una finalidad que se cumple con autonomía de cualquiera otro factor social y de manera privilegiada sólo para la renovación, el placer o la intensificación de la sensibilidad humana. La suya era más bien, una legitimidad dada a raíz de su función documental. Sin embargo, es esa misma cualidad de ofrecer las funciones informativa, comunicativa y testimonial, la que llevó al objeto-imagen fotográfico a cumplir una función estética en cierto modo diferida. Porque, de acuerdo a una de sus características¹², la función estética se cumple adjuntándose o supliendo a otras funciones, facilitando e intensificando a la vez, de manera secundaria, otras funciones culturales. Así sucedió con la fotografía, donde la función estética se efectuó mediante sus capacidades informativa, comunicativa y documental.

Tal cual sugiere Mukarovsky, lo importante más allá de establecer una jerarquización de las funciones se trataría aquí de registrar “una cierta ‘contaminación’ de funciones”. Al lado de otros tantos, el carácter informativo o testimonial de la fotografía arribó, pues, por la vía sensorial, poniendo al alcance de la mano una imagen contenida en un objeto que no sólo alteraba los sentidos del *hombre* _aspecto que extenderé en el apartado *Extensiones del objeto-imagen fotográfico*_ sino que de este modo, transfiguraría las valoraciones tradicionales de lo visual y del documento a partir del acceso táctil y cercano. El documento, con todo su sólido peso ligado a la Historia, lograba ser cercano de tan táctil y palpable que hacía su presencia.

¹¹ *Ibidem*, p. 146.

¹² Jan Mukarovsky. *Op. cit.*, p. 59.

Para el plano que atañe a mi investigación es también necesario identificar que esta contaminación de funciones se conjugaba en sentido colectivo lo mismo que íntimo o individual, en la medida en que se filtró y transitaba de modo diverso por una variedad amplia de canales relacionados con diferentes sectores, pero cuya percepción bien podía darse a nivel íntimo. Es permisible identificar aquel íntimo acto vivido masivamente _o a ese basto alcance que tuvo el consumo de la fotografía con repercusiones en el plano más privado_, con una declaración individual que cristaliza la sensibilidad colectiva: “tal foto, de golpe, me llega a las manos; me anima y yo la animo. La foto, de por sí, no es animada [...] pero me anima: es lo que hace toda aventura”¹³.

Por ello sería importante considerar a la función estética, íntimamente relacionada a la sensibilidad humana, como un valor energético que a pesar de que no descansa en el objeto mismo, sí debe su desprendimiento al encuentro suscitado entre el objeto y el sujeto receptor bajo la particularidad circunstancial de dicho encuentro.

La función estética significa, pues, mucho más que algo flotante en la superficie de las cosas y del mundo [...]. Interviene de manera importante en la vida de la sociedad y del individuo, tomando parte en la gestión de la relación _no sólo pasiva, sino también activa_ entre el individuo y la sociedad, por un lado, y la realidad en el centro de la cual están situados, por otro¹⁴.

Es el acto circunstancial en que circula y es consumido el objeto, donde se promueve nuestra actividad receptora de acuerdo a una serie de códigos aprendidos culturalmente. Nuevamente Mukarovsky:

- 1) Lo estético no es una característica real de las cosas, ni tampoco está relacionado de manera unívoca con ninguna característica de las cosas.
- 2) La función estética no está tampoco plenamente bajo el dominio del individuo [...].
- 3) La estabilización de la función estética es un asunto de la colectividad, y la función estética es un componente de la relación entre la colectividad y el mundo.

De aquí que haya optado metodológicamente por localizar un componente que el objeto-imagen fotográfico pudo desatar, o hizo imperar incluso, de forma sensible. Este

¹³ Roland Barthes. *Op. cit.*, p. 55.

¹⁴ Jan Mukarovsky. *Op. cit.*, p. 59.

componente o bien reafirmó, o bien instauró o modificó cambios socioculturales en la percepción humana.

a) Extensiones del objeto-imagen fotográfico

Lo que aquí discurrirá es una aventura reflexiva que inicia de la manera siguiente.

Con la sociedad industrial se fortalecieron como dominantes dos fenómenos: la masificación y la tecnología, es decir que socialmente, los seres humanos de distintos sectores fueron arrojados a concentraciones humanas enormes identificadas como masas, y sometidos progresivamente a la aparición del conjunto de técnicas. Entre los continentes que se inaugurarían con las técnicas se haya el de los medios de comunicación, o mass-media¹⁵. La fotografía, precursora de los mass-media, traía en su existencia ese germen que los medios subsiguientes _el cine, la televisión y hoy la internet_, coronarían: al momento en que las imágenes de estos medios aparecen o se ponen es circulación, “el hombre se encierra en su propia esfera, pierde el contacto con los otros [y pasa] a la impersonalización funcional de los seres”¹⁶. Como en un círculo vicioso ideado con alevosía por el régimen capitalista de consumo _advierde Moles_, “cuando la burbuja fenoménica del entorno se vacía de contenido humano por la *reificación tecnológica* de las relaciones sociales, el hombre tiende a llenar ese vacío mediante una reevaluación de los elementos ‘materiales’ de su entorno”. Estas relaciones con el mundo de los medios de comunicación lo mismo que con los objetos, parecen estar planteando una conducta compulsiva inducida socialmente. Es esta otra forma de acercarse al fenómeno de surgimiento, proliferación e invasión de los objetos culturales más comunes de la vida cotidiana.

La *Teoría de los objetos* de Moles propone un dilema. Entre los cambios significativos que la promoción de la vida cotidiana implicaría en la era industrial, se haya el hecho de que “aumenta el distanciamiento social y debilita la presencia humana creando una especie de *vacío social* contemporáneo a llenar con objetos”. Porque en la medida en que aumenta la especie humana y su entorno se rodea de tecnología, en la medida en que se cumple la explosión demográfica mediatizada, o sea, atravesada por una tecnología que filtra sus valores funcionales en las relaciones humanas, “menores

¹⁵ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 19.

¹⁶ *Ibidem*, p. 20.

son las posibilidades de que se relacionen [los seres] en el nivel de los valores personalizados. De ahí la promoción de la vida cotidiana y, entre otras cosas, la *promoción del objeto*". De aquí también la vuelta tramposa del círculo vicioso. No hay que olvidar que promocionar objetos, y con ello, un entorno que se resuelve en el discurrir cotidiano, fue la salida material mediante la cual el sistema de la economía industrial aseguró su éxito.

De una manera inquietante que aún no termino de dilucidar, Moles resuelve este dilema de profusión de objetos a partir de un factor humanamente ontológico: el horror al vacío. De tal forma, y aunque en esta concepción de la explosión demográfica, comercial y de servicios no termina por arriesgar la idea de que ella se deba al horror al vacío, sí indica la proliferación de objetos a partir de esta sensación. Me asalta entonces el pensamiento siguiente: si la proliferación de objetos sucedió como eslabón progresivo en el horror al vacío que entraña la naturaleza humana, habría de observarse con cierto detenimiento la aparición de la fotografía y su apego a la complejidad objetual de la imagen. Unido a lo anterior surge otro aspecto: el grado de perfección obtenido en las fotografías se inscribía entre las cualidades supremas alcanzadas por el medio, y si se considera que "En su obsesión por una descripción literal del mundo físico, la representación realista no tolera el vacío"¹⁷, la fotografía encaja como una pieza importante en el engranaje del vacío relacional, incorporándose de tal suerte a una serie de modificaciones que alteraron la concepción y percepción del ser-humano.

Inmersos en este panorama, la constitución de la imagen fotográfica, su misma operatividad técnica de reproducción ¿no es acaso un síntoma que refleja, que representa ese afán reproductivo de la especie humana en un momento histórico en el que la sociedad de consumo ajusta su inevitable triunfo, abanderando como objetivo el ensanchamiento del *umbral de saturación* del entorno a través de objetos? La promoción de la fotografía como objeto-imagen colmado de deseos de una época, ¿contribuyó a establecer la concepción y promoción objetual del mundo e incluso del *hombre*?, y si participó en ello ¿cómo lo hizo? Si la era industrial se resolvió en la transformación artificialmente mecánica de los recursos naturales, transformación de la que rinden cuenta los objetos, ¿qué significa la fotografía como objeto en medio de este paisaje sociocultural y qué cambios preceptuales pudo haber instaurado en el ser humano respecto del mundo, y de sí mismo?

¹⁷ Fontcuberta, Joan. *Op. cit.*, p. 23.

Pues bien _y he aquí en inicio de la aventura reflexiva_, mediante la fotografía, el progreso se adentraba, o acercaba al menos, las artes, mostrando que su perfil revolucionado incidiría en la esfera artística al punto de revolucionar al arte. Fueron

las clases progresistas económicamente, las más directamente implicadas en los tangibles adelantos de los tiempos; los círculos mercantiles y los grandes señores económicamente ilustrados, los financieros, los funcionarios con formación económica y social, la clase media educada, los fabricantes y los empresarios¹⁸,

quienes resaltaron como precursores distinguidos cuya defensa y voluntad progresista aplaudía la aparición del invento. Activos y razonadores, con una desafiante formación autodidacta propia de la movilidad social de la época, estos individuos representaron simbólicamente al ciudadano cuyo futuro les deparaba un bienestar acorde con su mirada visionaria.

Dentro de este marco, la fotografía no podía ser reducida a un invento cuya modalidad suprema, única, descansara en sus cualidades técnicas. El lanzamiento y promoción del daguerrotipo _primera fase espectacular y comercial de la fotografía, como he insistido con anterioridad_ respondía sobre todo a “móviles políticos. Se trataba de dar una imagen de calidad de vida, a la medida de las aspiraciones de la burguesía”¹⁹. El daguerrotipo sería sino la primera, sí una de las primeras modalidades de la imagen moderna a las que se ajustaron las condiciones tanto económicas como ideológicas de esta clase social naciente, misma que comprendió al nuevo invento como el depósito de su afán de autorrepresentación.

No obstante la condiciones de ajuste, el daguerrotipo presentó imperfecciones a las exigencias del espíritu burgués. La necesidad técnica de sus tiempos largos de exposición y en los que se registraba el movimiento de los modelos por mínimo que fuera, imposibilitaba la nitidez esperada. Si bien las placas de daguerrotipo se desempeñaban con éxito ante motivos arquitectónicos, paisajes e incluso hechos noticiosos²⁰ _lo cual les valió su popularización_ el público potencialmente cautivo quedó desilusionado porque no cumplía la promesa de satisfacer la demanda pública por

¹⁸ Erich J. Hobsbawn. *Op. cit.*, p. 46.

¹⁹ Marie-Loup Sougez. *Op. cit.*, p. 69.

²⁰ Escribe Beaumont Newhall que entre las fotografías más antiguas que se conservan de hechos noticiosos se encuentran “una serie de daguerrotipos sobre molinos incendiados, realizadas en 1853” en Nueva York.

el retrato²¹. Pese a esta desilusión, el daguerrotipo logró sortear las dificultades gracias a técnicas de mejoramiento tanto en lentes como en sensibilidad de placas y enriquecimiento tonal, motivos por los que logró imponerse alrededor de dos décadas como el proceso hegemónico. A la falta de nitidez en el retrato como factor crucial en la desaparición del daguerrotipo, se sumaba su frágil condición, motivo que le valiera la comparación con un ala de mariposa. Tal condición material y física de la placa que daba soporte a los daguerrotipos, orilló a enmarcarlos o a conservarlos en estuches, circunstancia que permite apreciar la extensión objetual original de la imagen fotográfica en su exquisita magnitud:

Los daguerrotipos terminados eran protegidos por cristales, en estuches forrados de terciopelo, que al comienzo eran similares a cajitas de cuero que se utilizaban para pinturas en miniatura. Los primeros estuches eran de diseño sencillo, con motivos decorativos, tanto geométricos como florales, en su parte exterior. Otros estuches más baratos se hacían con cartón, estampado con adornos. A mediados de 1850 se presentaron en América los estuches de plástico, hechos de aserrín, goma laca y pigmento negro o marrón, que se apretaban con broches de acero. Estos estuches [...], eran a menudo muy elaborados y con bajorrelieve, basados en cuadros populares [...] o con litografías [...]. En Europa los daguerrotipos eran también enmarcados con cartones de *passe-partout* y vidrios pintados. A veces la firma del artista se escribía directamente en la placa, o aparecía el nombre del estudio en la parte interior del estuche, pero una gran mayoría de retratos carecen de indicación sobre su productor²².

La cita permite mostrar el argumento que señalé en el primer capítulo: *el estado objetual mediante el que la fotografía se presenta, constituye, en sí mismo, un documento* cuyo porte material se ensambla a una estética determinada, misma que representa el espíritu de una época. Dicha materialidad expuesta como objeto o artefacto del pasado ofrece de tal forma una *iconografía fotográfica*, y esta presentación objetual de la imagen *se torna una fuente documental: testimonia ciertas particularidades estéticas* que las sociedades le imprimieron. Acudo a otra cita de Newhall para apoyar mi argumento y recuperar la idea expuesta en las últimas líneas del párrafo anterior, sobre la noción de artista: “En su mayor parte, los daguerrotipos reflejan el estilo de un periodo, más que el de un individuo, y la atribución personal se hace imposible ante la

²¹ Beaumont Newhall, *Op. cit.*, p. 28.

²² Beaumont Newhall, *Op. cit.*, p. 39.

carencia de documentación [...] sólo en raros casos puede estudiarse la obra documentada de un artista individual”.

Pero _retornando a los anhelos de representación de una clase naciente y a las búsquedas por consolidarlas técnicamente_ el problema trascendente cuya irresolución significó la condena del daguerrotipo estribó en que no se prestaba a la duplicación, circunstancia unida inevitablemente a un costo alto que no permitió hacerlo del todo accesible²³.

Y es que el ascenso que tuvieron las capas sociales así como su propio incremento, provocó _refiere Freund_ “la necesidad de producirlo todo en grandes cantidades”. Siendo el retrato uno de los actos simbólicos mediante los que se manifestó tal ascenso, le correspondía comportarse como la forma visible de esas transfiguraciones. Y he aquí que esta “evolución [social y plástica] transformaba al mismo tiempo la producción artesanal del retrato en **una forma cada vez más mecanizada de la reproducción de los rasgos humanos**”²⁴.

Tomando cierta distancia del género del retrato y pasando a un señalamiento de Benjamin, ya en el año 1900 la reproducción técnica de imágenes fotográficas se había estandarizado a tal punto “que no sólo le permitía convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas [...], sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos”. El tono entusiasta con que fuera recibido el fenómeno de la reproducción técnica se pronunciaba en el sentido de una emancipación de las artes cuyo plan incluía la emancipación de la sociedad en general: formaba parte del proyecto moderno.

A la vuelta de un siglo, este pronunciamiento se ha diluido. El pesimismo con que se vive y se cita, con que se revisa aquella posibilidad democrática con que se le apreciaba como medio de conocimiento y difusión, proviene del hecho de que ha sido asimilada en términos de una liquidación que “no tiene lugar a través de la negación o el rechazo de los ‘valores culturales’ sino a través de su incorporación total al orden establecido”²⁵. Semejante incorporación se dio, irónicamente, mediante la reproducción y distribución de esos valores a una escala masiva. Dicho fenómeno en sí da muestras del sistema contradictorio implícito en la Modernidad. Lo que llegó a percibirse en principio como la viabilidad de una revolución que favorecía la cercanía social con el

²³ *Idem*, p. 39.

²⁴ Gisèle Freund. *Op. cit.*, p. 13. La acentuación tipográfica es mía.

²⁵ Herbert Marcuse. *El hombre unidimensional*, México, Joaquín Mortiz, 1994, p. 78.

arte para conquistar la conciencia de sí y con ello, la liberación, fue plenamente burlada por el sistema. Sin embargo, queda en el ambiente la sensación de trasnochado anhelo, de deseo de intento, de insistencia latente, como si el compromiso social de emancipación se arrastrara de manera involuntaria. Es ésta una muestra de las herencias de la modernidad y del ser moderno que aún pervive pese a su desmantelamiento y profundo quiebre.

Regresar a Benjamin hace casi inevitable su lectura a partir de la desilusión del ideal sobrepasado, pervertido masivamente pero sentido aún aunque con pulso débil. Recuperar a Benjamin torna necesaria la insistencia de que la fotografía, “el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario”²⁶, ese procedimiento que descargó la mano de “las principales obligaciones del artista” para dejarlas caer en el ojo a una velocidad mayor, fue un evento que redefiniría al arte en sus modos de creación, distribución y consumo.

Entre las profundas transformaciones que la invención de la fotografía generó tanto en las artes como en la percepción humana se encuentra la de convertir en objetos, de hacer *_dice Benjamín_* a las obras de arte, objetos propios mediante la reproducción. Pero no fueron sólo las obras de artes, las identificadas o clasificadas como tales, lo que se convirtió en objeto manejable, apropiable, portátil, reemplazable incluso, sino todo lo que posó delante de la cámara fotográfica.

La imagen fotográfica no sólo consagró los deseos perseguidos durante siglos por el ejercicio de la representación e idealización occidental, es decir, la exactitud de transcripción, la minuciosidad en el detalle, la claridad de definición, la delineación perfecta, así como la riqueza de textura y la sutilidad en la gradación tonal, características ya de por sí alcanzables mediante el dibujo o la pintura²⁷. Su plus radicó *_señala Fontcuberta_* en una particular ventaja dentro de los procedimientos tradicionales de configuración: “la rapidez (o economía de tiempo) y la facilidad operativa (o economía de esfuerzo y destreza)”. Así, economías de tiempo y de esfuerzo darían la carta de naturaleza no sólo al fenómeno fotográfico y al trabajo que éste implicaba sino a toda actividad laboral u operatividad productiva del *hombre*. A semejante fenómeno imperativo que también afectó a la industria de las imágenes se prendió el cordón umbilical del arte, lo mismo que el del *hombre*. La era industrial reproducía sus valores técnica y mecanizadamente, y la imagen fotográfica no sólo era

²⁶ Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 5b.

²⁷ Joan Fontcuberta. *Op. cit.*, p. 23.

el fiel reflejo que los entrañaba sino el medio a través de los cuales, dichos valores, se diseminaban. La fotografía consagraba para la humanidad, el anhelo de rapidez; dicho de otra manera, “aquietaba” el ansia frenética por lograr fácilmente sí la descripción del mundo y los seres, pero sobre todo, su posesión a través de la reproducción que estrenaba. Semejante intervención de la imagen

Era el inicio de un nuevo método de aprendizaje de lo real, en función de la accesibilidad del hombre de los diferentes estrados sociales a la información visual del mundo. Desde los albores del siglo XX, el mundo se vio poco a poco sustituido por su imagen fotográfica. Así, el mundo se tornó portátil e ilustrado²⁸.

Así también, esta rapidez al fin lograda sería portadora de diversas concepciones más allá de su operatividad técnica.

El punto aquí es si con esa misma facilidad con que se obtenían la naturaleza, el entorno social y sus objetos lo mismo que el arte y el *otro*, no se introducía acaso la percepción del concepto desechable y la práctica misma de lo desechable gracias al acostumbamiento, al hábito de la reproducción, al notar de pasada que lo sustituible era factible debido a lo multiplicable. Incluso si _como indica Moles_ el objeto desafía al tiempo presentándose “como lo que se opone a la huida del tiempo, lo que establece la solidez del espacio y por ello la abolición del tiempo” al punto de introducir de manera sugestiva la idea de que seguirá en su sitio y “en contraste con el flujo de los seres y los pensamientos”²⁹, ¿qué trueque perceptivo puede estar operando el objeto-imagen fotográfico al ofrecer una aprehensión táctil y por ello, la posesión de lo fotografiado delante del mundo real y tangible, es decir, delante de la 1era. realidad? Si en esta sobreposición temporal que contiene la fotografía de los objetos en el mundo, somos los seres quienes quedamos como elementos transitorios de una estabilidad y permanencia augurada por los objetos, aún y a pesar de que toda “durabilidad del objeto es una inexactitud” pues éste se usa, se desgasta, caduca, “se fatiga”³⁰, ¿qué posibilidades tenemos, desde nuestra futilidad, de rivalizar con los objetos-imagen? Y ya en tono desanimado y confesional ¿a dónde lleva, y qué pertinencia puede entablar este tipo de reflexiones en una sociedad cuyo flujo constante tiene establecidos sus parámetros de

²⁸ Boris Kossoy. *Op. cit.*, p. 22.

²⁹ Abraham Moles. *Op. cit.*, p. 99.

³⁰ *Ibidem*, p. 101.

convivencia tanto de los objetos hacia nosotros como de nosotros hacia los objetos y prácticamente hacia los demás? Una cosa parece cierta, no se ha de tratar este cuestionamiento de una oposición moral sino más bien, de una reflexión que permita comprender las prácticas de relación a partir de la incursión de cierto tipo de objetos en el entorno.

Retomando: el mismo tipo de acceso que caracterizaba y sigue caracterizando a la imagen fotográfica, ocasionaba una exhibición y aprensión táctil que habían estado negadas en las imágenes de culto. Con la disponibilidad cotidiana y masiva de la fotografía, la experiencia en torno a la imagen se trastocaba de manera definitiva. Aquella facilidad y rapidez de productividad propia de la era industrial y los objetos que de ella emergieron, incluido el objeto-imagen fotográfico, parecen haber introducido entre los objetos mismos la condición de utilidad efímera, de vida a corto plazo; y siendo los objetos, al igual que las imágenes, portadores de los valores que les dieron existencia ¿qué valores introdujeron en su relación con los seres humanos, acaso sólo los positivos del progreso moderno, los emancipadores? Considero que la pregunta es pertinente en medio del descrédito en el que se ha sumido el proyecto moderno.

A través del objeto-imagen fotográfico, que se configuró bajo los estatutos ya tratados de la era industrial, se irían exhibiendo los valores que la habían hecho posible: encarnaba, y por lo tanto difundía, a manera de hábito _como señala Benjamin_ las ideas y nociones que le habían dado vitalidad. Esto significa que en su propia complejidad física, en su propia corporeidad objetual se hacían perceptibles, aunque fuera de manera inconsciente y más por la vía del acostumbramiento, las nociones que cimentaban el nuevo tipo de relación humana basada en la productividad. Entonces, ¿qué significados pudiera entrañar nuestra imagen reproducible?; ¿qué afectación generaría en el ser humano esta consideración de verse reproducido según ciertos lineamientos técnicos e ideológicos? Aventuro la idea de que la fotografía, al igual que otros objetos y mediante hábitos que introdujo en torno a la vida cotidiana, fue filtrando la percepción de lo sustituible, de lo reemplazable, de lo perenne y la caducidad ahora de sí misma como objeto-imagen que ya no encarna el sentido de la eternidad, ahora de lo que en ella se hacía visible. En correspondencia con el ofrecimiento de los objetos de una función específica a partir de su posesión, usos y consumo, también aventuro la idea de que el objeto-imagen sino abrió, sí contribuyó, en su contacto y relación con los seres, la percepción de posesión, consumo y función de lo retratado, del ser humano, difundiendo masiva y cotidianamente dicha percepción. Se sabe que una de las

funciones, por ende de los consumos que ofreció el retrato fotográfico es aquella vinculada a la psicología, disciplina cuyo estudio creció ampliamente a partir de la observación de imágenes en las que se contenían gestos o actitudes humanas.

Porque siendo fiel al sentido moderno que le dio vida, esta pretensión obsesiva por acercare las cosas, por hacer a todos el mundo accesible, por poner a circular al mundo a través de su imagen para que éste fuera poseído, contenía otro revés, el cual fue posible detectar sólo en la resaca, en el momento histórico en el que el efecto del mareo entusiasta del progreso comenzó a hacerse visible. Tal alcance de posesión se extendió, pues, más allá de los límites del arte que Benjamín enuncia, se extendió a la totalidad del mundo. Si bien la emancipación idealizada radicaba en acceder y poseer incluso lo que siempre había estado destinado a la Alta Cultura, y por ende, a las clases cultas, así fueran los objetos del mundo o el mundo del arte, ambos quedaron a disposición de ser poseídos pero sólo en tanto objetos portátiles y manejables; o sea, en tanto imagen y reproducción o reproducción de su imagen. En este último enunciado radica una problemática crucial: todo se hizo susceptible de devenir objeto en tanto funcionara reproductiblemente, más aún, en tanto mostrara la potencia del factor uso, como función definitoria. Bajo el sistema capitalista pareciera que la humanidad corrió con igualdad de suerte.

En términos de imagen fotográfica, nunca antes de su aparición el mundo se había ceñido a un formato generalizado que hiciera posible su adquisición y movilidad portátil: el de las superficies sensibles fotográficas que darían distribución y recepción prolífica a todo lo que constituye nuestro entorno, incluidos el paisaje y el ser humano. El acceso de las clases nunca privilegiadas al mundo, lo mismo que al arte como categoría y fenómeno privilegiados del espíritu se daba, pues, a partir de su transformación material, de su transferencia a objeto-imagen. Unida a muchos otros fenómenos, dicha apropiación del mundo a través de su reproducción, el mismo que terminaría filtrando el carácter de mero objeto, transtornó el sentido tanto del ideal de emancipación como el de mundo, el del arte y el de lo humano:

[...] ha sido sobrepasado el ideal. Ha sido rebajado desde el sublimado campo del alma, el espíritu o el hombre interior hasta los problemas y términos operacionales. Éstos son los elementos progresivos de la cultura de masas. La perversión señala el hecho de que la sociedad industrial avanzada se enfrenta a la posibilidad de una materialización de los ideales. Las capacidades de esta sociedad están reduciendo progresivamente el campo sublimado en el que la condición del hombre era

representada, idealizada y denunciada. La alta cultura se hace parte de la cultura material. En esta transformación, pierde gran parte de su verdad³¹.

La reproducción fotográfica había puesto a circular al mundo y al ser humano de forma masiva mediante la reproducción de su imagen, y con ello lo hacía materialmente aprehensible, reproducible y por lo tanto, portable, llevadero y susceptible lo mismo de uso y consumo, que de sustitución.

Y es que todos estos síntomas de acceso al mundo y al *otro* se darían en base en su congelamiento, al congelamiento que efectúa la fotografía al momento de ejercer su acto; el acceso se fincaba, entonces, en la mutación de todo lo real fotografiado a algo estático y por lo mismo, inanimado: el acto fotográfico congela las situaciones y elementos tomados de un entorno en una fracción de tiempo. Con la fotografía se da una inversión de flujos: a la vez que hace fluir masivamente al mundo a través de las imágenes, lo detiene en tanto fenómeno cercano y palpable _el objeto-imagen_ que ha congelado al mundo y lo que le constituye en un lapso breve de tiempo.

Me viene a la mente esa creencia arraigada entre las comunidades no industrializadas, rurales o indígenas, cuyos miembros no permiten ser fotografiados porque tienen la firme convicción de que les es robada el alma, ¿será que intuyen de una manera extraña, parte del espanto de verse inanimados en, y por la fotografía? En lo expuesto podría estar operando una diferencia radical con la producción y percepción arcaica de los objetos funerarios o dobles del difunto, que eran cargados de ánima.

En este argumento es que radica una región del conflicto del que somos portadores _según mi apreciación_: que dicho carácter de objeto factible de posesión y ánima congelada se dirigían a la naturaleza misma y con ella, al *hombre*. La fotografía, es un hecho, está implícita en la ética del capitalismo moderno; ello significa también que hizo serias contribuciones a la consideración de la naturaleza como inanimada: “Nunca [antes de la aparición de dicho régimen] la cultura occidental había previsto un modelo de este tipo. Sus consecuencias han sido enormes”³².

Así, lo que en tiempos de ferviente revolución ahora industrial, ahora ilustrada, se percibió como un abrazo que permitía acercarse el mundo y lo más elevado del espíritu _el arte_, emprendió su transformación hacia una asfixia que en nuestro tiempo termina por ser reproducida incesantemente. El *otro* transformado a imagen, el *otro* en

³¹ Herbert Marcuse. *Op. cit.*, pp. 78 y 79.

³² Rafael Argullol. *El cansancio de Occidente*, s/l, Ediciones Destino – Áncora – Delfín, s/f, p. 72.

retrato multiplicado, caía en igualdad de consideraciones que los objetos que constituyen el diario cotidiano. Ser-humano y naturaleza comenzaron o aceleraron de tal modo, a raíz de su imagen reproducible, la travesía rumbo a su complejión de objeto-imagen y de esta manera, a su cosificación. Como indica McLuhan, “Tanto el monóculo como la cámara tendían a convertir las personas en cosas, y la fotografía prolonga y multiplica la imagen humana hasta darle las proporciones de una mercancía producida en serie”³³.

Contar con la experiencia de la fotografía a un nivel profesional e interactuar con modelos humanos, ilustra esta consideración: detrás de la cámara, todo lo que quede frente a nuestra mirada protegida por mediación de la cámara misma es objeto a resolver en términos plásticos y visuales. Como diría Patricia Morrisroe a propósito de las sesiones de trabajo de Robert Mapplethorpe: “Cuando Robert se ponía a fotografiar, era como si el modelo le perteneciera. Lo dominaba por completo. No te contemplaba como persona, sino como objeto artístico”³⁴. Más allá de los términos artísticos, la relación con el *otro*, con el ser fotografiado, se da en términos de percibirlo en calidad de objeto: el ser representado visualmente en la fotografía queda, por gracias del objeto-imagen fotográfico, presentado como objeto portable al que se puede acceder, al que se puede aprehender de manera táctil y con ello, ahora poseer, ahora deshacer rasgando su superficie.

En efecto, “No es de ninguna manera casual que el retrato fotográfico sea la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos”³⁵. En el marco de la sociedad industrial cuyo trabajo emigró al régimen capitalista de producción, tal vez, sólo tal vez, la aparición de la fotografía se trata no del móvil que dio nacimiento a la apreciación de lo humano como objeto o incluso mercancía, sino más bien de la punta de lanza que adquiere su impulso agresivo de otra parte; a saber, de las modificaciones histórico-culturales de producción, distribución y consumo del régimen económico imperante. Parece inevitable identificar que semejantes modificaciones culturales gestaban a la vez, alteraciones preceptuales sobre las relaciones y los significados que el *hombre* tenía de sí y del mundo.

³³ Marshal McLuhan. “La fotografía”, en *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, México, Diana, 1989, p. 235.

³⁴ Patricia Morrisroe. *Robert Mapplethorpe*, España, CIRCE, 1996, p. 93.

³⁵ Walter Benjamin. *Op. cit.*, p. 8.

Si la importancia de las imágenes que se sostuvieron enraizadas al valor de culto radicaba en que existieran y no en ser vistas³⁶, ya que eran el sustituto vivificante del muerto memorable, adorado, y si el cambio al valor de exhibición abanderó precisamente el triunfo del derecho a ser visto, a hacerse visible, ¿no será que este trueque conceptual que ha trastocado a la vez nuestras percepciones, es un tipo de idolatría cuyo reinado tras la Revolución Industrial reconfiguró la apreciación devota del ser representado en la imagen? Y aquella que sería en su momento la nueva percepción, ¿no estaba anunciando el desvanecimiento de las concepciones humanistas en torno a la planeación idealista de lo humano como distinguido del resto de los objetos?

Porque, si “Todo el ámbito de la autenticidad escapa a la reproductibilidad técnica”³⁷, ¿no se tratará, esta llegada de la reproductibilidad y la consecuente retirada de la autenticidad, de otra faceta del anhelo por homogeneizar a la humanidad en medio de las búsquedas de igualdad social, aunque ella fuera a costa de la pérdida de la autenticidad humana misma? Una cita que puede ilustrar dicho evento la proporciona Kiekegaard, quien escribió en 1854 y a propósito del daguerrotipo: “todos podrán hacerse retratar [...] y al mismo tiempo se hace todo lo posible para que tengamos exactamente el mismo aspecto, de modo que necesitaremos un solo retrato”³⁸.

La retirada del aura, o del concepto de aura, tiene mucho que ver con la retirada de lo divino, o de la concepción de lo divino. Así, la llegada de la fotografía como una táctica de multiplicación tiene mucho que ver con el hurto de la luz a lo Absoluto, con el robo de la iluminación que le era exclusiva al Ser supremo, de quien irradiaba, autónomamente, la luminosidad plena. La llegada de la imagen industrializada o de la producción industrial de la imagen, fue otra de las aristas que influyó en la retirada de Dios y su luminosa presencia idealista. Hurto o relevo, la fotografía llegaría para extender, para distribuir entre los mortales la luz terrenal que nos haría figurar en una superficie significativa según el nuevo orden social: “Los inmortales no se hacen fotos unos a otros. Dios es luz, sólo el hombre es fotografía” _escribe Régis Debray³⁹_ . Tal concepción sólo sería posible bajo la convicción de haber dominado a la naturaleza para conseguir así, la seguridad de una estancia amable en este terrenal mundo. Mientras la

³⁶ *Ibidem*, p. 6b.

³⁷ *Ibidem*, p. 3.

³⁸ Citado en *La fotografía en Extremadura. 1847 – 1951*, España, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2000, p. 25.

³⁹ Régis Debray. *Op. cit.*, p. 25.

autenticidad se despiden y el aura da toque de retirada, la luz física, es decir, una luz susceptible de ser materializada y, por lo mismo, distinta a la sagrada, la luz de este mundo mortal y efímero se expandía para depositarse en los rostros que, con una exposición técnicamente adecuada, veían multiplicados sus anhelos de exhibición.

Pero así también el *hombre*, creador del aparato reproductor, tocaba incidentalmente su propia retirada para darle paso a la veneración de nuevas invenciones que, a pesar de ser su propia creación, ofertaban una disponibilidad superior de eficacia. El acto de apreciarse no en el estado original ni como producto de la naturaleza sino cual copia reproducible, como imagen multiplicable, respondía a sus más recientes pronunciamientos. Quizá la distinción radicaría en que este desplazamiento de lo Otro para dar cabida a que sus propias creaciones lo reprodujeran, derivó en su puesta en circulación como objeto: el retrato fotográfico, aquella fotografía de sí que sirvió para consagrar su propia identidad, le otorgaba a la vez una complejidad de objeto-imagen.

Si para Benjamín el único frente en el que la fotografía participa del aura, de eso único y original cuestionado por la aparición de la fotografía misma, es el retrato “de los seres amados, lejanos o fallecidos”, la recepción y apreciación de todos aquellos desconocidos que se distribuyen y llegan a nosotros vía su imagen fotográfica, es distinta. La inquietud sigue merodeando el ambiente: ¿será el género del retrato, personal o colectivo, una muestra de los orígenes de la cosificación humana?

En la imagen fotográfica hemos llegado a circular de manera cotidiana y masiva y a confundirnos, por lo mismo, con los objetos, lo cual no dejaría de ser fascinante y devastador en la panorámica de las transfiguraciones que nos envuelven con un abrigo casi irresistible.

b) La fotografía: objeto presente de sujeto ausente

A pesar de las múltiples diferenciaciones perceptivas que pudo haber introducido la fotografía debido a las situaciones particulares de variados contextos, el ejercicio que aquí se vertió no pretendía detenerse a revisar tales particularidades sino, más bien, centrar el caso que Roland Barthes y junto a él una pléyade de investigadores identifican

como el rasgo esencial que distingue a la imagen fotográfica del resto de las imágenes. Ese caso peculiar es el de la Muerte, y ligado a ella, el recuerdo, la memoria. Llevado al plano objetual de la fotografía, estamos ante una presencia táctil de una ausencia que por ser tal, es intangible. Lo que hay de terrible en toda fotografía es “el retorno de lo muerto”⁴⁰; tal vez, eso que de terrible tiene entramar en las manos una fotografía del ausente radica en que esa sensación táctil acentúa lo que ha sido y no será más.

A pesar de la advertencia que Barthes realiza sobre el hecho de que “una foto no puede ser transformada (dicha) filosóficamente”, pero a cuyo pesar dedicó alrededor de doscientas cuartillas, he querido entonces, recuperar y dar seguimiento a su aliento ensayando aquí una reflexión ligada a las ideas que el mismo autor devela sobre el fenómeno fotográfico.

Para Barthes, la fotografía, su percepción, produce un desorden, y a desentrañar tal desorden producido dedicó *La cámara lúcida*, una serie de notas en las que, ofreciéndose como sujeto de experimentación, se adentra para identificar “lo que en la fotografía produce un efecto específico sobre el observador [...] el enigma que la hace fascinante”⁴¹. Esa búsqueda lo lleva a detectar la Muerte como el evento que se inserta en lo fotográfico, como un rasgo esencial que la distingue del resto de las imágenes. La conjetura de la muerte como fenómeno internado en la fotografía se da por su referencia con el enunciado, y con el hecho en sí, de que *eso* que aparece en la imagen fotográfica, *eso ha sido*, y tras el disparo fotográfico ya no vuelve a ser igual, nunca lo mismo. Puede ser incluso, que en los casos del retrato *ese* alguien fotografiado hasta ha dejado de existir. No obstante, la fotografía directa se torna prueba irrefutable de que ese alguien *ha sido*, de que fue, puesto que los artilugios de lo fotográfico existen en tanto impresión análoga de lo real, de la realidad visible y tangible. Culturalmente, Occidente enfrenta la imagen fotográfica como un equivalente, rastro o índice de algo que en la realidad material ha existido⁴².

El objeto fotográfico es, pues, una evidencia de que *esto*, lo que se contiene en una impresión corpórea y se deja ver como imagen bidimensional, *ha sido*. Semejante evidencia _señala Joaquín Sala-Sanahuja en la introducción al libro de Barthes_ “va ligada esencialmente a la aparición (o elaboración) del doble en la imagen fotográfica”. En tiempos de desacralización, cuando se desvanecían socialmente los apegos religiosos

⁴⁰ Roland Barthes. *Op. cit.*, p. 30

⁴¹ Joaquín Sala-Sanahuja, en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 169

⁴² Laura González Flores *Op. cit.*, p. 130.

y las liturgias atravesaban por un apocamiento, la máscara mortuoria, así como el perfil funerario y la tapa del sarcófago con el rostro del difunto labrado en su superficie, asisten definitivamente a la sustitución de su objetualidad como rastro. Con la fotografía, el “paso de lo profano-real a lo divino-espiritual”⁴³ que tenía lugar con los objetos sagrados conmemorativos de la muerte, transforma su proceso en más de un sentido.

Ahora bien, recuperando el asunto de la fotografía como objeto estético, es conveniente decir que una más de las características de la función estética es “que ésta se une ante todo a la forma de una cosa o de un acto: es la capacidad de suplir otras funciones, de las que el objeto (cosa o acto) ha sido privado en el transcurso de su evolución”⁴⁴. La objetualidad de una imagen fotográfica sustituyó entonces, a la máscara mortuoria y a la imago romana, y lo hizo respondiendo a su época, retirando el halo de divina sacralidad conferido a los personajes a los que se les tomaba la huella corporal y a los objetos producto testimonial de dicha huella ... ¿o acaso democratizando la sacralidad, haciéndola llegar a todos?

Pero además, al suplir otras funciones, la función estética:

se convierte a veces en un factor de economía cultural, en el sentido de que conserva las creaciones y las instituciones humanas que habían perdido sus funciones originales, prácticas, para tiempos posteriores en que puede surgir la posibilidad de que se las vuelva a utilizar atribuyéndoles entonces de nuevo otra función práctica⁴⁵.

Tal sería el caso de la propia fotografía que, a la vuelta del tiempo, ha sido documento de consulta para antropólogos y arqueólogos, historiadores de diversa índole, sociólogos, artistas, en fin, una cantidad considerable de profesionistas cuyo objetivo radica en llevar a cabo investigaciones lo mismo sobre la propia fotografía que sobre la Historia, la condición social o antropológica de determinados etnias o comunidades, e incluso para realizar ya sea interpretaciones o apropiaciones de Obras de Arte.

De tal suerte, aquella noción de la aparición del doble en ciertas prácticas antiguas o funerarias, sustituyó su materialidad en la imagen labrada en la superficie objetual de la fotografía, haciendo de ésta el relevo del *rastro de lo que ha sido*. La

⁴³ *Ibidem*, p. 130.

⁴⁴ Jan Mukarovsky. *Op. cit.*, p. 59.

⁴⁵ *Ibid.*

tridimensionalidad tangible de una persona fotografiada, al hacerse ya no modelado sino fotografía, es llevada a una bidimensionalidad que si bien ha adelgazado su existencia corpórea no por ello deja de ser tangible y de conservar la carga de la huella: el objeto-imagen fotográfico es la materia testimonial que sustituye a otras materias. Esta percepción de *lo que ha sido*, hecha posible gracias a la circulación del objeto fotográfico y, por la tanto, de su puesta a disposición común a través del tacto cual cercanía del que *ha sido*, contribuye también a la apreciación de la fotografía como objeto.

Lo que de objeto tiene la imagen fotográfica directa es una corporalidad _la fotográfica_ reclamando el reconocimiento de otro cuerpo _del que ha sido_, ofreciendo así, la presencia real-tangible de alguien que *ha sido* en la realidad tangible: “la Fotografía [...] representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro”⁴⁶.

En ese objeto-imagen adelgazado que pareciera ser la fotografía de cara a la máscara mortuoria, parece darse una pérdida de sólida presencia. Sin embargo, más que pérdida podría tratarse de una modificación perceptiva en la que, de igual manera, hay una ganancia para las dimensiones de permanencia y recuerdo.

Con el objeto-imagen fotográfico ese alguien, eso ocurrido, permanece cerquita de nosotros, merodeando el umbral de la nostalgia pero sobre todo, recordándonos que fue y que, por obra de la fotografía, sigue siendo, sigue entre los vivos a través del recuerdo y de un fenómeno que le preservó y hace palpable, tangible ... y llevadero. Y es que para Barthes, la plenitud de la fotografía tendrá su basto valor con la desaparición definitiva del referente, del que fue, de lo que *ha sido*. Es por ello que la nostalgia se inserta irremediabilmente: hay en la fotografía algo de patético, de fugacidad irreconciliable.

Así es como la fotografía representa un objeto estético que transfiguró y sigue transfigurando nuestra sensibilidad mediante la labor de la memoria: es el recordatorio, a través de un objeto-imagen presente, de la ausencia del sujeto fotografiado. La fotografía _se entiende_ representa un choque de temporalidades. La temporalidad

⁴⁶ Roland Barthes. *Op. cit.*, p. 46.

inscrita en la fotografía es paradójica: ella hace tangible, presenta, lo que *ha sido*, lo que es ausencia.

Según lo señalado por Laura González respecto a la imago romana, ésta apuntaba hacia el mismo sentido que vino a masificar la fotografía. No se trata de

una representación del cuerpo realizada en tanto semejanza metafórica, como en los íconos griegos, sino más bien una presencia de carácter metonímico: una huella de lo que ha existido en la realidad material. Su valor residía en su presencia física real y no en su posible parecido.

El objeto-imagen fotográfico, en tanto efecto de una realidad presente, tangible, es atendido por su causa, por aquella realidad que le dio origen, y es por ésto que trae consigo el peso del vestigio, de la huella.

Me aventuro a decir de la fotografía que es su consistencia de objeto lo que da sólida consistencia a nuestro recuerdo; en él, dada su propia corporalidad, se contiene y hace tangible algo de aquella presencia física que fuera llevada a la impresión, a la imagen. De tal modo, la fotografía efectuó una tergiversación en nuestra noción de realidad, de pasado, de presente, de permanencia. Por gracia del objeto-imagen, permanece algo o alguien que en el pasado existió. Ese algo o ese alguien se vuelve a hacer presente y permite evocar, guiados por los sentidos del tacto y de la vista, que ha sido. El ver permite recordar, evocar; el tocar permite confirmar, corroborar de la forma más tangible, tal existencia. Como dilucida Barthes: “La Fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos: el cristal y el paisaje, y por qué no: el Bien y el Mal, el deseo y su objeto”⁴⁷.

Ahora bien, lo que ocurre unido al fenómeno muerte, al *esto ha sido*, a aquello que ha tenido lugar una sola vez, es un efecto peculiar de reproducción prácticamente al infinito: “la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”. En el acto fotográfico, lo que acontece es la Ocasión, el Encuentro _dice Barthes_. Posteriormente, en la fotografía en tanto objeto-imagen, eso **real** único se manifiesta “en su expresión infatigable”. De aquí que el referente, lo que ha sido fotografiado, se ofrezca como un simulacro que baña a la impresión fotográfica; ese baño es la impregnación de un halo de existencia que emana del propio referente, de

⁴⁷ Roland Barthes. *Op. cit.*, p. 33.

aquello que ha sido, más no por su exactitud o semejanza sino por la fuerza energética emanada de aquella realidad material y referencial, cual eidolón vibrante.

Tales ideas traídas a la luz por el autor citado sugieren que aún cuando el texto pertenece al siglo XX, semejante percepción, sensación y desorden provocados *por* y percibidos *en* un objeto fotográfico estuvieron presentes en potencia desde los orígenes de la fotografía. Ese mismo sentido sensorial y perceptual del objeto-imagen fotográfico debió generar un desorden tal, que ciertas de las concepciones tradicionales más arraigadas en el ámbito social con respecto a la presencia-ausencia, se vieron modificadas con excepcional impacto. Lo que ocurrió una sola vez, por primera vez en la historia, había pasado al umbral de la repetición infatigable, y para comprobarlo basta tomar entre las manos el objeto fotográfico que constata la presencia de lo que fue. Eso que *ha sido*, por obra del objeto-imagen, permanece siendo constantemente en cada momento que se le palpa, consulta o activa por el simple acto de verle de reojo.

Pero, si lo que ocurre al momento de activar al objeto-imagen con nuestra percepción es la sentencia del *esto ha sido*, ¿eso que se activa en el preciso momento de mirar o tomar entre las manos una fotografía es el acto fotografiado, o es más bien la muerte, el instante preciso después de la toma en el que la escena no será nunca igual? Es decir, nuestra consulta o percepción de una fotografía, por más “inconsecuente” que pudiera parecer, ¿se adentra a ver la escena congelada por gracia de la fotografía o bien se petrifica, inconscientemente, por el extraño saber de que eso fotografiado fue, y que para hacerse fotografía debió comulgar con la muerte, congelarse en el disparo fotográfico sin poder ser nunca más lo mismo?

El libro de Barthes se detiene a rasguñar el tiempo interrumpido en la fotografía, a identificar el fenómeno de lo fotográfico como la plasmación de lo que fue, de lo que dejó de ser tal como surge en el objeto-imagen fotográfico, al momento de aventurarse a ser eso: escena, acto, persona fotografiada, y nunca otra vez la misma **realidad** tangible del entorno sino otra *realidad*, también tangible en tanto objeto fotográfico. “Esta fatalidad (no hay foto sin *algo* o *alguien*) arrastra la Fotografía hacia el inmenso desorden de los objetos _de todos los objetos del mundo”⁴⁸.

Quizá, y sólo quizá, entre los mayores impactos que la fotografía produjo en nuestra sensibilidad _y de manera más violenta o radical en el momento de su aparición_ está el trastocamiento de las nociones de presencia y permanencia: cuando el

⁴⁸ Roland Barthes. *Op. cit.*, p. 34.

referente fotografiado ha muerto, lo que se acaricia es la superficie de su fotografía y, de manera diferida, la imagen por ella contenida. Cuando el ser se ha desvanecido, lo que se abraza es el objeto fotográfico. Sensorialmente, algo de nosotros descansa.

II. La fotografía como objeto artístico

De acuerdo a la historiografía y teorías más recientes en las que se ha reflexionado sobre los estadios de la imagen fotográfica, ésta ha sabido trascender aquellos juicios modernos que en sus inicios constreñían sus posibilidades en tanto medio de expresión. Según la idiosincrasia de Occidente alimentada durante siglos, cada evento o fenómeno se adentraba o era representante de una condición única que, por lo mismo, tenía claramente identificado a su opuesto; es decir, que su cualidad fundamental pertenecía a una categoría que por ser tal, era contradictoria a otra, la que se entendía como su opuesto en la tabla de valores. De tal forma, la fotografía, que había sido anunciada al mundo en la Academia de Ciencias, debía mantenerse a distancia considerable del polo opuesto a semejante estatuto: el polo del Arte. Siendo un evento de carácter documental, tenía también que mostrarse respetuosa de los eventos artísticos, y por el hecho de ser producida de manera mecánica debía entender la lección de que lo manual, tan excitante para el mundo de las Artes por el siglo XIX, le estaba vedado y así, aplacar sus aspiraciones de pertenecer a lo artístico.

Debido a que esta lección fue tan mal aprendida por la fotografía, es costumbre celebrar su triunfo sobre la marginación a la que fuera sometida y apreciar con entusiasmo su ingreso a la esfera del Arte.

La historiografía ha hecho del *pictorialismo* la constante con que se le reconoce su incursión al mundo del Arte, a pesar de que el pictorialismo era una tendencia que alejaba a la imagen fotográfica de sus propias potencialidades debido a sus inspiraciones pictóricas. Mediante la artificiosidad introducida en estos trabajos pictorialistas se buscaban “conseguir unas cualidades fotográficas similares a las pictóricas con el fin de demostrar el alto nivel artístico de lo fotográfico”⁴⁹, trasladando la imagen a condiciones que hacían dudar, precisamente, de su autenticidad fotográfica, degradando por ello, la autenticidad misma de los valores fotográficos. Las intervenciones para

⁴⁹ José Manuel Susperregui. *Op. cit.*, p. 98.

alterar la naturaleza fotogénica de estas imágenes mecánicas eran, contradictoriamente, un ataque perpetuo contra la nitidez y el detalle que la fotografía había conquistado, al punto en que se fabricaron los *objetivos de artista*: “un retroceso técnico de la óptica”⁵⁰ cuyos resultados lograban una imagen imprecisa, de foco suave o efecto flou.

El movimiento pictorialista es, entonces, el primer esfuerzo reconocido y legitimado por la Historia de la fotografía rumbo a su consagración artística. Los senderos por los que optó para consolidar su artisticidad, la llevaron a establecer un afecto particular por el impresionismo. Teniendo al negativo por lienzo, los seguidores de dicha corriente reservaron para el positivado la noción de actividad creadora. La alteración que el pictorialismo efectuó sobre la naturaleza fotográfica incidía directamente en la impresión, o sea, sobre las copias originales que constituyen el objeto fotográfico. Puesto que para los artífices de tal movimiento la actividad creadora estaba en gran medida latente en el trabajo de laboratorio, este se realizaba mediante largas manipulaciones ahora a través de sobreexposiciones, ahora por la participación en el positivado de un papel con cualidades de rugosidad e incluso, a través de técnicas como la goma bicromatada que permitía la adición de pigmentos de color mediante pinceladas de sustancias químicas. Los positivados identificados como *impresiones nobles* acercaron aún más a la fotografía con la pintura, ya que en ellas se favorecía la unicidad de la copia fotográfica⁵¹, haciendo de los objetos-imagen fotográficos una pieza única de creación manual. Esa pieza única, por ser tal, alteró la noción de reproductibilidad técnica que tanto se ambicionaba y que tanto se festejó al nacer la fotografía como tal.

Es ésta la problemática que ahora me interesa abordar, no aquella que tiene por telón de fondo la retórica historiográfica que hace de la fotografía un fenómeno heroico debido a su enfrentamiento con el Goliat monolítico del mundo de las Bellas Artes. El asunto que cobra interés en mi investigación es la sobrevaloración del objeto-imagen fotográfico como una corporeidad original y por lo mismo, única; esto es, el apareamiento del *aura* en un tipo de imagen cuyo nacimiento parecía desplomar dicha noción y hacer del Arte, un fenómeno con potencialidades democratizadoras.

En ese momento peculiar de la historia de la fotografía, y en medio del pensamiento occidental moderno cuya estructura se fincaba, pues, en los opuestos, por primera ocasión la noción de original se sobrepone a la de copia seriada en la esfera de lo fotográfico. La apreciación de la reproductibilidad, que parecía acercar el Arte a las

⁵⁰ Marie-Loup Sougez. *Op. cit.*, p. 191.

⁵¹ José Manuel Susperregui. *Op. cit.*, p. 100.

mayorías, se modifica, y las potencialidades estéticas de las fotografías que podían circular de mano en mano, cambian de condición; con ello, las forma de ser percibidas.

Con el objeto fotográfico hecho Obra nace la fotografía como objeto artístico vestido de *aura*. Con el *aura*, con eso único e irreplicable de un objeto hecho Obra, con ese aquí y ahora de la creación volcado sobre un objeto encumbrado como Obra, la modernidad toca otra de las aristas de sus contradicciones y retrocede en su intento democratizador.

Si el *pictorialismo* fue el origen de una puesta en juego, a lo largo de la historia de la fotografía, de ciertas premisas consideradas como propiedades “auténticas” de lo fotográfico, no está en mis pretensiones detenerme a estudiar los eventos en que cada corriente, tendencia o movimiento fotográfico acuñó al semblante de lo artístico. Antes bien, de este primer intento en que la fotografía se inmiscuye en la esfera del Arte, viéndose secundada por la tendencia nominada *fotografía directa* y poco después por las vanguardias europeas, quisiera pasar a un segundo momento que considero fundamental en la travesía de su legitimación como objeto artístico, no sin antes recapitular un par de asuntos.

La fotografía nació moderna en un sentido: nació satisfaciendo la demanda moderna de acelerar el proceso de reproducción de imágenes. Sus modos de aparecer respondían a la presencia de lo masivo, de tal suerte que devenía proceso en estrecha conexión con los movimientos de masas⁵². Sin embargo, su ingreso al Arte Moderno, al estatuto de Arte desde la premisa moderna, fue anacrónico, requirió alrededor de un siglo para posicionarse en esta categoría que reinó durante las primeras décadas del siglo XX.

El Arte Moderno, entendido aquí como el arte que procuró su autonomía, que veló por ella desde la identificación y exploración de las cualidades que le son propias a cada medio artístico, arropa pues, a la fotografía, de manera tardía, cuando varias disciplinas habían dado ya, vuelta a la página. Semejante desfase de la fotografía con respecto a la época en la que tuvo lugar el Arte Moderno, asoma digno de consideración en medio de ciertos embates que aún hoy se articulan.

Ese segundo momento al que quisiera pasar atañe a la fotografía cuando ella se instituye como un Arte Moderno, como un fenómeno autónomo, o sea, como un medio que abandona el sentido utilitario asignado históricamente para presentarse, para

⁵² Walter Benjamín, *Op. cit.*, pp. 3b – 4a.

asumirse *fotografía en sí*. En dicha alteración, el museo y ciertas premisas bajo las que éste se articula desde sus orígenes y hasta la década de los setenta del siglo XX, jugaron un papel importante.

Rastrear las “aspiraciones fotográficas” por la autonomía lo mismo que por ingresar al museo, y con ello al trascendentalismo decimonónico que “enseña que el arte refina, educa, que hace mejor a la gente”⁵³, obliga a la consideración de dos casos citados por Douglas Crimp. El primero corresponde a las discusiones en las que parecía moverse la ontología de la fotografía en la década de los setenta del siglo pasado y que, en torno al quincuagésimo aniversario del MoMA, se jugaban en la distinción entre *hacer* y *tomar* fotografías. En esta revisión, el ready-made había sido visitado como parámetro de orientación. El segundo caso atañe a los “originales fotográficos antiguos” contenidos en los libros de la New York Public Library, que fueron desmontados de su estructura singular para reorganizarse bajo el estatuto de colección fotográfica. Ambos eventos prepararon a la fotografía “para ser introducida en un nuevo mercado y para acabar albergada en el museo”⁵⁴.

Resulta que tras casi un siglo de aquellas primeras incursiones de la fotografía en el Arte a través del *pictorialismo*, las mismas que tanto la acercaron a la pintura, una de las distinciones cruciales entre pintura y fotografía se había instaurado a partir de la cercanía de la última con el ready-made. Encarnando “la proposición de que el artista no inventa nada, de que simplemente usa, manipula, desplaza, reformula, reposiciona lo que la historia le ofrece”⁵⁵, el ready-made era la declaración de “que el artista no puede hacer sino sólo tomar (o retomar) lo que ya existe”. A diferencia del *hacer* de las pinturas, en las fotografías como en el ready-made el acto ejercido es el de *tomar*, y éste de acuerdo a “un proceso de captura de imágenes [...] que no se basaba en la síntesis sino en la selección” _argumentaba el entonces director del departamento de fotografía del MoMA_. Pese a esta valoración, una presencia lo suficientemente ilustre para hacerse notar competitivamente en el mismo ámbito, manifestó su incompatibilidad “con esta visión depredadora de la fotografía”, la cual hacía del acto de *tomar* una imagen fotográfica “un símbolo de explotación o aprovechamiento de algo que ya existe”⁵⁶. Esta voz representaba la otra línea del debate, y era la de un Ansel Adams

⁵³ Robert Hughes. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona, Anagrama, 1982, p. 451.

⁵⁴ Douglas Crimp. “Sobre las ruinas del museo”, en *La posmodernidad*, México, Kairós, 1988, p. 43.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 41.

⁵⁶ *Idem*.

celebrado como el fotógrafo del aniversario del MoMA, artista cuya *obra* le había colocado en el estatuto del fotógrafo vivo más cotizado de la época⁵⁷.

A pesar de la resistencia del fotógrafo con tintes poéticos, el ready-made era el fenómeno que había abierto “al artista la posibilidad de convertirse en una estrella viva” con el derecho de brindar a cualquier cosa el título de Arte⁵⁸, incluida, como en el museo de Malraux, la fotografía misma. Este episodio vivido en los setenta promovió la valoración del ready-made que justo en la época del Arte Moderno y a través de Walter Benjamin, se le había conferido a la fotografía; es decir, como la figura que había propinando el gran golpe a los criterios de originalidad y trabajo artesanal bajo los que se había definido a la Obra de Arte⁵⁹.

Pero Douglas Crimp termina resolviendo esta aparente contradicción argumentando que las posiciones entre *hacer* y *tomar* fotografías representan “una cuestión de fe en el medio para que actúe simplemente como tal, un medio (un médium) de la subjetividad del artista”. La importancia de tal apreciación descansa en el surgimiento de “una postura fundamentalmente moderna, reproduciendo en casi todos los aspectos las teorías de autonomía moderna”⁶⁰. De tal forma surgía la fotografía autónoma, la correspondiente al Arte Moderno, la *fotografía en sí*. De forma ¿acaso trasnochada?, la fotografía se introducía en el corte moderno del Arte.

Lo que entra en disputa con ese acto de autonomía fotográfica es el hecho de que tal postulación significó la marginación de la múltiple práctica fotográfica. Dicha marginación generalizada se hizo visible a nivel microcósmico en la New York Public Library, donde las fotografías habían cumplido cabalmente la misión de ilustrar los libros que componían el acervo. Tal misión manifestó un día su exquisito lujo: las ilustraciones eran “originales fotográficos antiguos”, objetos fotográficos tal cual, de suerte que la complejión objetual de los libros que las contenían y su ofrecimiento al uso, consumo y consulta públicas, se verían trastocados en aras de su próxima reconfiguración. La experiencia estética que ocasionaban en cada una de sus consultas, estaba a punto de reconfigurarse. Paralelamente a su descubrimiento o apreciación, las fotografías con vida de apéndices ilustrativos de la información textual, y dispuestas a la

⁵⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁵⁸ Mary Jane Jacob. “Arte en la era de Reagan: 1980 – 1988”, en Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980 – 1995*, Madrid, Akal, 2000, p. 162.

⁵⁹ *Idem*.

⁶⁰ Douglas Crimp. “Del museo a la biblioteca”, en Gloria Picazo y Jorge Ribalta, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002, p. 42.

consulta, dieron indicios de una heterogeneidad con potencia unitaria: se mostraron cual diversidad propuesta a la unión homogénea.

De acuerdo a esta movilización de fronteras, la librería colindaba con el museo, aprendiendo de él “los derechos [...] a representar el arte de una manera coherente”⁶¹ por un lado, y el poder de exhibición de la serie de objetos que en él se albergan por el otro, lo cual incluía la ficción de construir “un universo representacional coherente”⁶².

La coherencia que instauró la librería era la misma que había defendido Ansel Adams al abogar por la fotografía como expresión subjetiva del artista. Cuenta Crimp que las imágenes que procedían de diversos títulos y departamentos de la propia librería, correrían la suerte de conformar el “proyecto de documentación de las colecciones fotográficas de la New York Public Library”. Las secciones que habían permanecido claramente separadas en *Jerusalén* o *América precolombina*, lo mismo que las clasificadas como *catedrales de Francia* o *caballo en movimiento*, fueron dispuestas bajo las categorías de *Auguste Salzmán*, *Désiré Charnay*, *LeSecq* y *Muybridge* respectivamente. Con dicha articulación se anunciaba la reclasificación fotográfica de acuerdo a un nuevo valor implementado: la artísticidad del objeto-imagen fotográfico, y más aún, el valor del *artista*, el del estilo de los autores que *hicieron* esas fotografías. De tal manera, las láminas que ilustraban la narrativa de los textos experimentaron la reunión ficticia de unificación y homogeneidad: su nuevo estatuto sería el de *fotografía*. La heterogeneidad de textos y temas unificaron su diversidad en la homogeneidad fotográfica, y la artísticidad de la fotografía llegaba al emblema moderno.

Donato señala, a propósito de la lógica y coherencia representacional del museo, que:

La ficción estriba en que un desplazamiento metonímico repetido de fragmentos [aquí las fotografías que ilustraban cada libro] en vez de la totalidad [el libro antes de ser deshojado], del objeto [la fotografía] a la etiqueta [arte, objeto artístico], de serie de objetos [fotografías de América] a series de etiquetas [las fotografías de Désiré Charnay], pueden producir aún una representación que de alguna manera es adecuada a un universo no lingüístico. Semejante ficción es el resultado de una creencia no crítica en la noción de que el ordenamiento y la clasificación, es decir, la yuxtaposición espacial de fragmentos [que aquí ocurrió

⁶¹ Douglas Crimp. “Sobre las ruinas del museo”, *Op. cit.*, p. 77.

⁶² Donato, *citado en* “Sobre las ruinas del museo”, *Op. cit.*, pp. 83 – 84.

al establecer colecciones fotográficas que inaugurarían un departamento de documentación], puede producir una comprensión representacional del mundo⁶³.

Si a alguna comprensión representacional aspiraba la fotografía en esos momentos, dicho de otra manera, si se pretendía alguna comprensión representacional desde la fotografía en esta etapa de su historia, ¿no sería acaso a la de autonomía como noción instaurada por la modernidad y la vanguardia artística? Para Crimp no; lo que ocurrió es, más que un síntoma posmoderno regresivo, una forma en la que la modernidad se manifiesta atrincherada, petrificada⁶⁴.

En la década de los setenta en la que dice Mary Jane Jacob que “las adquisiciones importantes estaban primordialmente reservadas a la obra de figuras consagradas”, la apreciación del *autor* sería el marco del nuevo posicionamiento de la fotografía. Con tal introducción se importaba también la noción de genio artístico, lo cual significaba, para el medio fotográfico, el silenciamiento del compromiso con la historicidad en aras de una pureza como medio de expresión subjetiva.

Para hacer dominar la teoría del Genio y la de Obra de Arte había que desvanecer las luchas democráticas en las que la fotografía había venido participando a través de su carácter documental y la denuncia pública, de suerte que tuviera cabida la lírica del *artista*. En dicha reconfiguración de la fotografía, el rendimiento que se le pidió ya no fue en términos ideológicos como cuando enteraba de, o intervenía en, las problemáticas sociales, haciendo visible no sólo el suceso fotografiado sino el posicionamiento y compromiso de sus productores⁶⁵. De ahí que la fotografía, desligada de la vida social, desvanecida en su confección de ensayo visual crítico con pretensiones de aportación para el mejoramiento y concientización social, pudiera reconstruirse poéticamente según la vida íntima e individual del *maestro-artista*.

⁶³ Donato, *Op. cit.*, p. 84. Metonimia. (Del lat. *metonym_a*, y este del gr. _____). f. *Ret.* Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.; p. ej., *las canas por la vejez; leer a Virgilio*, por *leer las obras de Virgilio; el laurel por la gloria*, etc.

⁶⁴ Douglas Crimp. “Del museo a la biblioteca”, *Op. cit.*, p. 46.

⁶⁵ La primera de las participaciones fotográficas en este sentido social parece correr a cargo de Jacob August Riis, danés que trabajó para la prensa de Nueva York entre 1877 y 1888, y quien realizó fotografías para ilustrar sus artículos sobre criminalística. Mediante estos trabajos, el danés pudo evidenciar, y denunciar a la vez, las condiciones marginales de ciertos sectores de la población: barrios pobres, reuniones de maleantes, núcleos de emigrantes, situaciones de trabajo artesanal. Una selección de estas imágenes fue publicada bajo el título *Cómo vive la otra mitad del mundo*, en 1890. Respecto a este tipo de documentación, Susan Sontag opinaba que ellas eran muestra típica de la actitud burguesa que suele identificarse como humanista, “y que descubre en los barrios miserables los escenarios más cautivadores”. Marie-Loup Sougez. *Op. cit.*, pp. 196 y 197.

Fuera de su circulación masiva, de los medios impresos de información a través de los que documentaba, articulaba y cuestionaba el entorno de la historia que se hacía día a día, la fotografía había ingresado al museo o a los departamentos de Arte y adoptaba así, el estatuto de *objeto artístico*, museal. Aquella recepción que implementó la fotografía mediante su intervención en diversos campos culturales, la misma que provocaba en el público diverso una nueva participación, una participación en apariencia distraída pero con amplias posibilidades de incidencia, se vería modificada. Aspectos a favor y otros en contra acompañarían a la experiencia estética, ahora regulada mediante la intervención del museo en la percepción de los objetos-imagen fotográficos.

Desde entonces, la fotografía contaría a su favor con la aprobación de la Estética como discurso legitimador de una clase precisa de objetos. Así mismo, a la fotografía _particularmente la identificada como documental_ se le reconocía, mediante una moderna fundamentación racional, el poder que se le concede al Arte, y por añadidura, el valor social de proveer de experiencias estéticas sensibles en el sentido ilustrado, esto es, desinteresadas. Más, para acceder a semejante discurso legitimador, tuvo que hacer a un lado sus funciones comunicativa, documental o testimonial, en otras palabras, dejar de pertenecer a la clase de objetos de uso práctico-utilitario y enaltecer una función modernamente Estética, contemplativa, desinteresada. Este sería el revés de su ingreso a la categoría moderna de Arte: que para pertenecer a dicho campo de la cultura, los objetos-imagen fotográficos debieron separarse de la vida cotidiana. Ya institucionalizada por el mundo del Arte y la Estética, la fotografía, de acuerdo a estos discursos institucionales, asistía a la consolidación de sí como puro fenómeno estético, es decir, como experiencia sensible pura.

La sacudida de sus vínculos socioculturales le hicieron, pues, acreedora de la pureza y la autonomía exigidas por la teoría moderna del Arte. Pero ¿qué representó este “triumfo” del medio; qué otros aspectos conlleva esta consagración autónoma de la fotografía al marginarse o ser marginada de su práctica documental y/o consumo masivo?

Siendo el museo una institución inventada por la modernidad, el ingreso de la fotografía a él significó otra manera de consolidarse como Arte Moderno. Las imágenes que habían sido producidas para consulta y consumo masivo, las mismas que se ofrecían a través de los impresos, fueron investidas del carácter único y privilegiado del *objeto original artístico*, cuyo sello de autenticación descansaba en la firma del *autor*.

Ambos, objeto artístico y firma de autor, eran introducidos en el museo, cambiando la forma de ofrecer las copias fotográficas. En adelante, éstas contaban y eran enmarcadas con una pátina discursiva de antigüedad. Esa misma pátina cambiaría por lo tanto, su circulación y su consumo. Dicho cambio implicó a la vez, serias transformaciones en la estética fotográfica ligada a la percepción humana, toda vez que se legitimó como Obra de Arte.

Del contacto ordinario que invitaba incluso al manoseo efímero propio de la cotidianidad e implícito en la reproducción, la fotografía pasó a ataviarse con el *aura* como succulenta cualidad, bañándose de esa “existencia única” que Walter Benjamin identifica en las Obras de Arte tradicionales. Las fotografías, se asume en ese discurso de inclusión al museo, *no se toman, se hacen*, y ello significa también que contienen los conceptos heredados de “creatividad y genialidad, valor imperecedero y misterio”⁶⁶. Enalteciendo su originalidad y no ya su poder de reproducción, la fotografía artística moderna se apegó al valor de lo único, de lo exclusivo, de suerte que se separó de su presencia cotidiana, de aquella que ofrecía un contacto y consumo masivos y ordinarios para coronarse como objeto de consumo lujoso, privilegiado: artístico en una palabra. Son quizá el manto del *aura* y el apego por lo único, lo que puede explicar que Ansel Adams fuera sobrevalorado como el fotógrafo vivo más cotizado de la época, anuncio que comprueba el cumplimiento de ese “aparecimiento único de una lejanía [espacio-temporal], por cercana que pudiera estar”. La cercanía espacial y temporal de las producciones fotográficas **contemporáneas** de Ansel Adams, adquirirían la pátina de antigüedad y lejanía que impone la vitrina para presentar sus objetos cual ofrenda de exposición museística. El objeto-imagen fotográfico asistía así, a su rendición como objeto de culto y exhibición.

Con el *aura* bañando a la fotografía, al objeto fotográfico cuya firma lo hacía original, la unicidad desbancaba a la multiplicidad, el genio al productor, la creatividad a la fabricación, lo artesanal a la industria, y la contemplación reverencial exigida para los objetos artísticos a la posibilidad de transfigurar la sensibilidad humana en un notar de pasada lo mismo que en el contacto cercano y cotidiano. En pocas palabras, el objeto estético que fuera la fotografía era desplazado por la fotografía como Obra de Arte. Una vez elevada a tal rango, la fotografía no volvería a ser la misma.

⁶⁶ Walter Benjamin, *Op. cit.*, p. 1b.

Con el semblante de Arte Moderno a cuestas, las posibilidades con las que naciera la fotografía en plena era de revolución social estrechamente vinculada a la clase revolucionaria que fuera la burguesía en sus inicios, parecía llegar a su derrocamiento, reduciendo las potencialidades revolucionarias que Benjamin le auguraba. He aquí la parte contradictoria de la fotografía moderna institucionalizada como Arte. El objeto fotográfico en cuanto objeto estético retrocede en su intento democratizador al encumbrarse como objeto artístico, de culto. La capacidad que ofrecía la fotografía en sus orígenes de ser exhibida cotidiana y masivamente, experimentó, con su ingreso al museo, una valoración ritual; su exhibición legitimada institucionalmente corrió la suerte de los cadáveres: el enterramiento⁶⁷. La vitalidad fotográfica, que le venía del contacto cotidiano o al menos frecuente con el público a través de su circulación ordinaria, fue desvanecida en este ritual de enterramiento museístico. A la vez, su carácter de documento informante en activa actualización, se estrechaba en un acto de petrificación. La conquista de la fotografía por llegar al museo, que representó su consolidación como objeto artístico, museal, significó al mismo tiempo eso que Adorno identifica como un proceso de extinción, de pérdida de su relación vital con el espectador⁶⁸: la fotografía había muerto, larga vida le quedaba al arte fotográfico.

a) El intento por aproximarse al objeto

Según la valoración de Crimp, esa entrada de la fotografía al museo y la apertura de departamentos de Arte en espacios como las bibliotecas, con miras a albergar objetos fotográficos, son una muestra de la perversión moderna. Y es que el alta estima con la que la modernidad produjo los objetos fotográficos como imágenes industriales realizadas en serie, de forma mecánica y automática, se ve alterada por la reconsideración de la fotografía como objeto con *aura*, original, único: artístico. Esta es la modernidad atrincherada que señala Crimp.

Sin embargo, y pese al malestar que se suscribe tras las recientes consideraciones, la fotografía ha reservado para sí un aspecto o fenómeno más valioso que aquel de la pérdida de su potencial estético en la vida cotidiana. La penetración que

⁶⁷ Kramer, *citado en* "Sobre las ruinas del museo", *Op. cit.*, p. 75

⁶⁸ Theodor W. Adorno, *citado en* "Sobre las ruinas del museo", *Idem*.

los objetos-imagen fotográficos hicieron al mundo del Arte significó también, además del reduccionismo ya tratado, una contaminación de las categorías autónomas y prácticas artísticas modernas. La consecuencia visible de tan fructífera contaminación fue la privación de la autonomía ficticia que las Bellas Artes idealizaban y proclamaban para sí, de suerte que el poder que pretendían imponer se ve de igual manera desvanecido⁶⁹: porque la fotografía hace incursionar de manera cotidiana el mundo real en el museo, lo mismo que en los departamentos de Arte, optimizando de tal modo la incidencia de la realidad en el arte lo mismo que el arte en la realidad social. Por ello, y dada su condición de objeto laminar, la fotografía no puede separarse del mundo tangible que contiene, así se trate éste de toda una construcción simbólica o, incluso, ficticia. Porque dando soporte a la realidad objetual del mundo, y siendo así como ella se constituye en objeto real, nos empuja a revivir y repensar lo real-tangible del mundo.

Con esta incursión de los objetos-imagen fotográficos en los espacios aparentemente exclusivos del Arte y, por lo mismo, excluyentes del resto de la cultura y la sociedad, la fotografía resignifica aquella función que se desprendiera en sus orígenes: renueva permanentemente nuestra dimensión estética y la sensibilidad humana.

Es así como la contemporaneidad re-plantea la **Estética de la fotografía** frente a una *estética de lo fotográfico*. Mientras aquella pretendía la conquista de una autonomía moderna, ésta de presencia más cercana lo consigue, sí por fortuna pero también, y no obstante, reinsertando la realidad a la esfera del arte mismo. Los ejemplos más claros se han dado con mayor frecuencia en décadas recientes, cuando las fotografías de circulación propiamente social, es decir, íntimas, como en el caso de los fotoálbum o de ciertas colecciones ofrecidas al mejor postor en cualquier mercado de pulgas que resultan “ajenas” a la labor productiva del artista, han sido expuestas en los recintos artísticos y de exhibición, dejando, para fortuna de algunos, la inquieta necesidad de revisar el mundo aun en medio del umbral que predetermina el espacio museístico.

Me atrevo a empatar tal efecto de la fotografía, o mejor dicho de la estética de lo fotográfico, con lo que el artista Jeff Wall identificó como una estrategia antiestética, nombre que bien rinde cuenta de ese afán contemporáneo por rechazar las ambiciones del Arte Moderno en términos de su pretensión autónoma. En dicho mecanismo, de lo

⁶⁹ Douglas Crimp. “Del museo a la biblioteca”, *Op. cit.*, p. 47.

que se trata es de jugar con lo “ya hecho”⁷⁰, con las rutas, huellas y formas, hábitos y tradiciones del objeto fotográfico.

El de la fotografía cual objeto artístico es, pues, el caso de un fenómeno que oscila entre una manifestación *per se*, autónoma, sin aparente función sociocultural, y una manifestación documental y testimonial cuya función comunicativa empuja a nuestra percepción a renovar su contacto con el mundo. En todo caso parece que tal rivalidad se resuelve positivamente, dado que en su presencia se concentra dicha situación como parte fundamental de su existencia.

⁷⁰ Citado por Steve Edwards, en “Photography out of conceptual Arte”, en -----, p. 146.

Capítulo 3

La fotografía: un objeto de deseo

Asistí a la producción de *El objeto de la imagen* y a esta *aproximación al carácter objetual de la fotografía*, como quien asiste a un objeto configurado a raíz de un deseo entrañable: reconstituir mi contacto con **la realidad** más tangible para arraigarme nuevamente en este mundo. Dicho pronunciamiento augura la concepción de la fotografía como un deseo objetivado y por lo tanto, como un objeto de deseo.

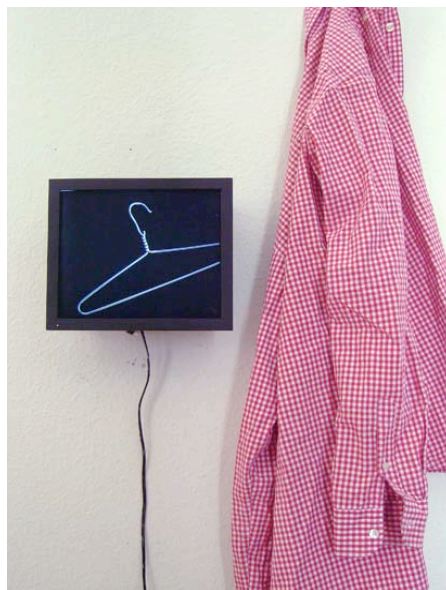
Mientras las producciones plástico-visual y discursivo-teórica seguían avanzando, mi atención activaba multívocamente interpretaciones y construcciones de sentido lo mismo de la fotografía que de **la realidad**; de la fotografía como **realidad** en sí misma y en su relación con **lo real** visible o tangible; y finalmente, de la particular recodificación a la que llegué tanto de mi realidad íntima como del contacto con una **realidad** pronunciada **objetual** y *artísticamente*. A partir de aquí *lo sabía*, aquel sentido de apertura de la imagen derivaría en la abierta invitación al público a ingresar en el proyecto.

De cierto modo, el acto de ofrecer el material a través del actual ensayo significa *repetir* la experiencia mía de apertura de la imagen con la intención de que su recepción active, también de forma multívoca, diversas interpretaciones y sentidos, procurando con ello la asistencia a una **estética relacional**. Al decir que la intención es *repetir*, insinúo que la exposición del material no sólo incluye el hecho de que algo vuelva a suceder sino a los fenómenos de venirse a la boca el sabor de algo comido, al igual que el de servirse de nuevo algo que se está comiendo. De suerte que repetir la vivencia inicial derivada en experiencia artística, y por lo tanto transformada metafóricamente, contiene el suceso, el sabor y el hecho de servirse nuevamente de la vivencia, sólo que ahora de forma más bien simbólica.

I. De *El objeto* ... y sus delimitaciones

El objeto de la imagen podría promocionarse como una oda a los objetos, a su mera presencia, al objeto como presencia que sale al encuentro, que aparece fenoménicamente, sin más, de forma irreflexible y mucho, pero muchísimo antes de ser analizada.

El proyecto _como lo mencioné en la introducción_ estuvo diseñado a partir de fotografías de objetos cotidianos y la presencia física de elementos que aludieran al funcionamiento cotidiano de esos objetos de manera tal, que la utilidad de lo referido en la fotografía resultara absurdo ante la presencia física del objeto colocado a su costado, mismo que, de acuerdo a una lógica básica de funcionalidad, debiera corresponderse con la materialidad del objeto representado en la imagen que le acompaña. Pensemos que una cafetera ha sido fotografiada y que por ello, ha visto transferida su materialidad a una realidad bidimensional: la de la imagen fotográfica; pero que también, a dado nacimiento a un nuevo objeto: el fotográfico. Pensemos que después, al costado de ese objeto-imagen fotográfico de una cafetera, ha sido dispuesta cierta cantidad de café molido _cuyo aroma es ineludible_; luego, que ambos elementos _el fotográfico y el ordinario_ han sido emplazados en una galería o cualquiera otra instancia del arte. O bien, imaginemos que inauguro un objeto-imagen al fotografiar un gancho, y que al lado de esa fotografía del gancho hay una camisa sacada del closet de cualquier persona; finalmente, que ambos objetos son emplazados en un entorno que no les corresponde ordinariamente. Pues bien, en estos casos ni la cafetera funciona para lo que ha sido diseñada _hacer café consumible_, ni el gancho cumple su función lógica _dar soporte a una camisa_. Sin embargo, su disfuncionalidad descansa no sólo en su disposición en un espacio ajeno al que suele albergarles sino que se acentúa por la referencia directa ya al objeto físico _en el caso de la fotografía_, ya al objeto fotografiado que escolta a ese objeto físico.



El punto sobre el que pretendo insistir con este emplazamiento objetual radica en hacer posible, primero, que los objetos del mundo real dejen atrás su funcionalidad porque han sido trasladados a una dimensión que ya no es la real primera para la que fueron diseñados _dar soporte a una camisa en el caso del gancho_, sino otra segunda que cobra sentido al vincular la imagen de un objeto con ese objeto que le acompaña bajo una *modalidad distinta* a la habitual. Esto es, quiero insistir en que estar ante la fotografía del mundo o de los objetos, no es estar ante el mundo ni ante sus objetos o ante esa primera realidad, sino ante otro más de los objetos del mundo: ante la realidad del objeto-imagen fotográfico.

De esta forma, el objeto ordinario sacado del lugar común en el que se le encuentra y puesto cual acompañante de la fotografía, debiera ayudarla a ser percibida no como una ventana invisible que insiste en ocultarse como objeto para dar cabida absoluta al referente que contiene de la primera realidad, de **la realidad** del mundo sino, precisamente, como un objeto que se interpone mañosamente entre nuestros sentidos y el mundo real tangible. Así, todos los objetos ordinarios _incluida la fotografía en su calidad de objeto_ serían llevados a la puesta en cuestionamiento de sus propias cualidades y con ello, de su propio funcionamiento. Hay mucho de exploración sobre el funcionamiento objetual del mundo a partir de la dislocación de mi propio “funcionamiento” ordinario vivida a raíz de las alteraciones psíquicas develadas en la performática.

Llevar a los objetos ordinarios tanto a su puesta en imagen como a su disposición en un espacio legitimado o legitimador de la esfera artística, contendría la tendencia ya explorada en la historia de las artes por el *arte objetual*. Con esta noción se tornaba importante acudir a la descripción del concepto de *arte objetual* sugerido por Marchan Fiz, mismo que corresponde a la “apropiación de fragmentos de la realidad predada [cuyas tendencias] se refieren en sentido estricto a aquéllas donde la *representación* de la realidad objetiva ha sido sustituida por la *presentación de la propia realidad objetual, del mundo de los objetos*”¹.

La tendencia del proyecto se contenía en semejante descripción a partir de la extracción de los objetos ordinarios _que acompañarían a las imágenes fotográficas_, de la situación o ámbito al que pertenecen “naturalmente”; o sea, de donde se les haya de inmediato y de manera habitual, así fueran éstos objetos cotidianos u objetos artísticos

¹ Simón Marchan Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto. (1960 – 1974)*, Madrid, Akal, 1994, p 153.

como pudieran ser el caso de la fotografía al inscribirse en un espacio institucionalizado del arte. De este modo, las operaciones ejercidas en ellos, en los objetos comunes, eran o bien la toma fotográfica _a partir de lo cual se constituyó otro tipo de objetos: el fotográfico_ o bien su simple cambio de ámbito “natural”. El diseño del proyecto en términos plástico-visuales sólo ha procesado, pues, en los objetos, una acción transformadora mediante su puesta en imagen o bien, cambiándoles de escenario. Es en esta simple transformación donde se ha operado un dislocamiento en la lógica de la funcionalidad de los objetos; pero más aun, si a la puesta en imagen y a la puesta en situación fuera del espacio cotidiano donde se les encuentra, se suma que ambos objetos están dispuestos en mutua relación, como refiriéndose mutuamente y por lo tanto, sin terminar de corresponderse según su propia materialidad y las acciones cotidianas en las que los utilizamos, ese dislocamiento de la lógica pareciera estar dispuesta a dispararse potencialmente.

Es entonces, en asuntos de lógica, o dicho de otra manera, en asuntos de nuestra percepción culturalmente inducida, a donde se dirige *El objeto de la imagen*: a la provocación del dislocamiento lineal, alienado de los receptores para así, sugerir la noción de que nuestro contacto con el mundo más material y tangible puede genera otros vínculos y tener otros funcionamientos distintos a los que hemos sido arrojados enajenadamente.

Además, si parte de la alteración de los objetos ordinarios o comunes radicaba en su puesta fuera del lugar donde se les haya comúnmente _aquí la galería o espacio institucionalizado_, o en su puesta en imagen, y si por esta puesta en imagen del objeto se inaugura un objeto fotográfico y de lo que trata el proyecto es de alterar la percepción del objeto con su puesta en circulación inhabitual, ¿no tocaría acaso compartirle a los objetos-imagen fotográficos la suerte ejercida en sus pares, en los objetos cotidianos? Es decir, sacar al objeto-imagen que ya consagró su estado artístico, de ese espacio en el que está acostumbrado a circular aurísticamente? Así, la inclusión/exclusión primaria se ensancha: al extraer los objetos del ámbito para el que fueron diseñados y en el cual funcionan, se genera la pérdida de su función originaria, y al sacar la fotografía del ámbito artístico se pretende que también pierda su distinción privilegiada de Arte. Disponer o montar *El objeto de la imagen* en la cocina, en un bar o en un camellón sería obrar contra el uso “natural” del espacio y del objeto artísticos.

La situación parecía inevitable: repetir, y explorar la acción ya realizada en el ámbito artístico, de expulsar al objeto fotográfico hecho obra artística, del espacio

legitimado y legitimador del Arte. Quizá la particularidad de este gesto apenas por mí explorado² radicará en que estaría circunscrito, o respondería a la concepción de la fotografía como objeto-imagen, y que lejos de sostenerse como representación o presencia que se basta a sí misma en tanto imagen, se vincula estrechamente a otro objeto que le acompaña permanentemente y del cual necesita para hilvanar su sentido. Aun no he efectuado este episodio del proyecto, pero sigue en pie la inquietud de hacerlo.

Irrumpir, pues, en el espacio, sin previo estudio de mercado, sin previo aviso. ¿Secuestro? ... del objeto o del espectador. De los objetos no hay forma de negarlo, y menos aun cuando han sido fabricados para cumplir una función que se anula en aras de provocar una refuncionalidad abierta. Con respecto al secuestro del posible espectador, particularmente en el caso del emplazamiento del proyecto en lugares cotidianos, diría en defensa propia que tampoco es tal ya que sus dimensiones fueron conscientemente concebidas para distanciarse de la monumentalidad o espectacular grandeza dimensional, claro ejemplo para mí de lo que es secuestrar, impositivamente, la atención de los perceptores. Antes bien, y en franca oposición a las dimensiones mañosamente acrecentadas que no dejan la opción libre de la escapatoria _ni en los museo o galerías, ni en el periférico_, la medida de estas piezas (21 X 17 cm) está imaginada para invitar, más que para obligar o imponer, a que se las vea. La invitación es a acercarse, a establecer un contacto más íntimo que la separación impuesta por los grandes formatos. Ahora no he dudado en emplear este formato a sabiendas de que su dimensión puede dejar a las piezas fuera de competencia ante muchos otros tantos distractores que cotidianamente apabullan nuestra atención. Además, las medidas también se entretienen con un nivel simbólico, y es que considero que si alguna aportación pudiera ejercer el proyecto en la percepción de su público, ésta sería de dimensiones pequeñas, medidas, discretas.

Que *El objeto de la imagen* fuera emplazado en lugares ordinarios y cotidianos es también una especie de guiño con la intervención urbana y el arte público. Tal intención no pretende esgrimir una oposición radicalmente revolucionaria y de apariencia subversiva contra la esfera del Arte en tanto institución legítima y

² Y digo apenas porque ya con anterioridad participé de un proyecto colectivo que consistió en intervenciones estéticas en espacios públicos. *Laboratorio. Ciudad efímera de la memoria* fue un trabajo que diseñamos 7 estudiantes de la licenciatura en Arte de la Universidad del Claustro de Sor Juana a partir de que me fuera encargado como práctica de servicio social. Este proyecto fue realizado de mayo del 2003 a febrero del 2004 en el Centro Histórico de la ciudad de México.

legitimadora. Y sin embargo, dicho gesto de magnitud discreta _me gusta pensarlo así_ de sacar la producción del espacio institucionalizado para llevarla al espacio público más ordinario, además de responder a la inquietud de observar los distintos tipos de reacciones que suscitaría entre los perceptores al exponerse en diferentes condiciones circunstanciales, sí es una puesta en cuestión de las restricciones que conllevó, y conlleva, introducir a un objeto que nació público _el fotográfico_ y cuya presencia era cotidiana, a un espacio restringido y excepcional como lo ha terminado por ser el artístico.

Así pues, este acto de emplazamiento tendría que ver con la concepción y articulación de la fotografía como objeto de presencia ordinaria y no sólo como un objeto consagrado en la esfera artística. De tal forma, *El objeto de la imagen* contiene entre sus pretensiones la de expandirse también más allá de las fronteras institucionales en las que se consolida como objeto artístico, apuntalándose más bien cual objeto estético _según lo inscrito en el capítulo 2_.

Para trabajar estas inquietudes y las posibilidades de exhibición fue que solicité una movilidad estudiantil a la ciudad de Valencia, en España, particularmente a la *Universidad Politécnica de Valencia* debido a su oferta sobre gestión cultural en el máster del mismo nombre. Considero que en medio del ámbito artístico y cultural, la gestión cultural se ofrece como un puente que vincula la producción artística y la investigación académica _de pronto tan crípticos_ con el público y la sociedad. Fue importante abrir este apartado en medio de mi investigación debido a que estimé las actividades en gestión cultural como una estrategia artística en la que debemos reparar los productores para llevar a feliz término nuestras investigaciones visuales y teóricas. Dadas las exigencias actuales de diversificación curricular y laboral para los artistas, la delimitación de mi proyecto _que hasta hace poco se suscribía tan sólo a la producción plástico-visual y al ejercicio reflexivo-teórico_ vino a bifurcarse rumbo a la práctica en gestión cultural bajo la idea de trasladar al plano social, al plano real finalmente, las preocupaciones a las que responde el propio proyecto.

Atendiendo a dichas inquietudes fue que solicité, entonces, la movilidad estudiantil a Valencia: para ampliar mis premisas sobre el arte y la práctica artística en el ámbito relacional. Y es que este ámbito de relación con los *otros*, con los espectadores, fue cobrando mayor importancia en el último periodo de producción debido, en buena medida, a la idea de sacar el material fuera de la esfera estrictamente artística. Es aquí donde adquiere relevancia el ámbito relacional: a partir de la

consideración de que el arte sucede en “la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que en la afirmación de un espacio autónomo y privado”³.

Considerando de tal modo, que uno de los campos de investigación que ayudaría a enriquecer mi formación era el de la realidad social, esto es, el de llevar al plano real las preocupaciones que entraña el proyecto y hacerlo a través de la exposición del mismo, busqué introducirme en asuntos sobre gestión cultural, anclada en la creencia de que en medio del ámbito artístico, la gestión se ofrece como puente que vincula la producción artística y la investigación académica con la sociedad, fenómeno en el que habrían de derivar *_para mi gusto_* nuestros esfuerzos artísticos y académicos.

El resultado de tal inquietud se encontrará como *anexo* al documento: por un lado, una entrevista realizada al Dr. José Luis Cueto Lominchar, Vicedecano de Cultura de la *Facultad de Bellas Artes* en la *Universidad Politécnica de Valencia*, quien fungió de tutor durante mi estancia de investigación y a quien estoy profundamente agradecida debido a que su acuciosa y sensible lectura enriqueció mi versión personal del trabajo, tanto en lo artístico como en lo académico. En segundo término, el folleto impreso de la exposición *El objeto de la imagen*, misma que gestioné durante mi estancia en Valencia y la cual tuvo lugar en la Academia de San Carlos en septiembre del 2007, como parte de los festejos de Fotoseptiembre.

Desde esta página, mi reconocimiento al Dr. Cueto por impulsarme a sostener mis inquietudes artísticas y académicas. Deseo también agradecer a la *Universidad Nacional Autónoma de México* por la beca otorgada para la estancia de investigación en el extranjero; a las autoridades y personal de los departamentos de Posgrado, Movilidad Estudiantil y Academia de San Carlos, quienes colaboraron y atendieron mi solicitud. Por último, un sincero agradecimiento a mi tutora y directora de tesis, Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo, por su amable disposición y aportaciones humanas y académicas.

II. El objeto de la confesión

[...] un sistema que considera la vulnerabilidad humana como una fragilidad o un error, es un sistema criminal.
José Luis Cueto

³ Nicolás Bourriaud. “Estética relacional”, en Paloma Blanco, et. al, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 430.

La acción performática registrada en el video terminó siendo el nivel formal al que logré llevar *El objeto de la imagen*. En ella es develado que el trabajo proviene de la necesidad anímica vivenciada en distintos lapsos temporales a lo largo de los últimos 4 años aproximadamente. Es importante decir que ese padecimiento estuvo también vinculado al anhelo creciente de distanciarme, o mejor dicho, de dejar en reposo el panorama intelectual del arte para restablecer el vínculo con la parte más material de la producción. Y es que a esta serie de *El objeto de la imagen* en la que ensayo un vuelco material, físico y objetual de la producción, le antecede una exploración discursiva en la que privilegié, por varios años, el factor conceptual del arte. El logro plástico de la etapa más intensa de dicho afán fue titulado *Apuntes para la memoria*, una serie gráfica de 22 piezas resueltas en la técnica de transferencia de fotocopia a color previo collage. Este material se basó en la práctica de apropiación de representaciones ancestrales de la mujer y/o lo femenino, fue realizada del año 2000 al 2004 y representa el soporte sobre el cual giró la elaboración de mi tesis para licenciarme en Arte por la Universidad del Claustro de Sor Juana⁴: mi mayor logro respecto a la búsqueda teórico-discursiva acariciada durante años.

Resulta que tras largo tiempo de sostener una confianza ciega en el pensamiento, así como de haberlo incentivado racionalmente creyendo de forma enfática en la palabra como su representación más cercana, reconocí que me había orillado a desatender el aspecto más corporal ya no sólo del arte sino de la realidad visible y tangible del mundo, de **la realidad**. A tal punto había avanzado mi convicción por el lenguaje, que la realidad más sólida me era ya muy distante en aras de vivir observando los vuelcos del pensamiento. Pero tras aquella etapa de vulnerabilidad anímica y quizá como decantación natural de mis búsquedas intelectuales, se me desencadenó una confrontación un tanto radical contra el lenguaje. Mi fastidio ante él se debía a la sensación de que enmascara de tal forma al mundo y tiene tal poder, que su tromba levanta de la tierra lo real y más tangible que ella tiene, imponiéndose “como único modelo públicamente válido de describir el mundo”⁵, al menos en Occidente.

A la vuelta del tiempo me había crecido la imposibilidad y el desasocio de tratar lo visible y tangible del mundo a partir sólo de la palabra. Necesitaba entonces, un

⁴ Esta tesis *Apuntes para la memoria. Una extensión de la experiencia estética* fue seleccionada para inaugurar la modalidad de publicaciones de tesis en dicha institución, en el año 2006, y fue publicada en el 2007.

⁵ Ma. Teresa Méndez Baiges. *La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea*, Madrid, s/E, 1992, págs. 117 y 118.

orden distinto al creado por la razón y esa representación codificada y pretensiosamente coherente, de la palabra. Sucedió que después de haber priorizado al lenguaje racional o a la enunciación pretendidamente razonable, descubrí que me había distanciado del mundo más corporal lo mismo que de la variabilidad de **lo real** en donde, por cierto, se entran otros artilugios de acercamiento y contacto como el de la visualidad, plasticidad u objetualidad del arte. Fue así que se me hizo necesario aplacar al pensamiento y callar para permitir que **lo real** se mostrara como fenómeno, que se hiciera presente fuera de la vereda que, a modo de traducción, hace de ella el pensamiento lingüístico racional.

En lo dicho hasta aquí, o más aun, en la experiencia descrita hay mucho de desencanto por el pensamiento cual elemento fundamental que nos llevaría a comunicarnos; también, mucho fastidio por no sentirme reconfortada sólo a través del mundo de las ideas. Mi descontento e incomodidad fueron tales que llegué a creer que, en efecto, el pensamiento humano ha generado tan espantoso ruido y “El lenguaje ha podrido a la cosa [que] el tiempo tiene hedor de frase”⁶ ... y a pesar de esta potenciada desconfianza, algo de mí todavía se resiste a darle absoluta sepultura al pensamiento, al raciocinio, a la idea, al lenguaje configurado lingüísticamente.

En pocas palabras, si bien aquella vereda de exploración discursiva del arte fue fascinante y apasionada por cuanto propició un recorrido ampliamente anhelado de construcción discursiva _tanto sobre mi propio trabajo como sobre el ámbito histórico o filosófico del arte_, también resultó agotadora en su falta de contacto con el semblante corporal ya no sólo del arte, sino del propio entorno. De aquella ausencia de contacto corporal surgía un vuelco, mismo que escribí en las últimas páginas de mi tesis de licenciatura, semblante textual de aquellos *Apuntes...*: “[...] hay que regresar ha hacer imágenes”.

Así, el juego con la palabra _que es también en cierto sentido un jugueteo con las aristas del pensamiento y del lenguaje_ surgía como una conmoción que me empujaba a silenciar el parloteo. A la vez, era esta acotación extrañamente interna un indicativo para aplacar mi apetencia de investigación verbal. La fuerza invertida en buscar sentido tocaba fondo y me impulsaba a adentrarme en la producción de imágenes⁷.

⁶ Karl Krauss, citado por Ma. Teresa Méndez Baiges. *Op.cit.*, p. 12.

⁷ Mónica Ornelas. *Apuntes para la memoria. Una extensión de la experiencia estética*, Colección *Tesis*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007, p. 106.

Ante semejante paisaje, mi deseo comenzó a configurar un proyecto plástico-visual que emigrara del acento dicho *_en la investigación estética en tanto discurso_* a un acento más que visible, tangible, a un acento que fuera depositado de modo más orgánico, a un acento más sólido sensorialmente: a un acento corporal. Y fue así como surgió *El objeto de la imagen*, cual intento de solicitarle soporte material a **la realidad** del mundo físico, cual solicitud de refugio para frenar el avasallamiento abstracto en el que *_y lo diré no de manera pretenciosa sino como franco padecimiento_* ha discurrido frenéticamente mi pensamiento a lo largo de varios años.

Sin embargo *_y como ya lo aventuraba_*, hubo una preocupación por la materialidad del mundo previa a la correspondiente en la esfera del arte. Esta preocupación más generalizada tuvo lugar antes que mi atracción por el concepto de objetualidad y su comportamiento en el arte y la fotografía. Tal inquietud provenía de un inusitado interés personal por la realidad material traducida en los objetos cotidianos. Una cascada de acontecimientos, de los cuales no escapaba la preparación de mi siguiente posicionamiento productivo, me habían colocado en la poco menos que urgente necesidad de recuperar contacto con el entorno más próximo y tangible en un intento de serenar aquella ansiedad compulsiva de mi pensamiento en medio de ciertas crisis de salud. Porque ocurrió que la más extrema experiencia de este discurrir continuo derivó en trastorno de ansiedad y trastorno depresivo, éste último en gran medida por cansancio, y ambos diagnosticados clínicamente pero sobre todo, orgánicamente vividos.

Confieso que en su aspecto más anecdótico, *El objeto de la imagen* representa una búsqueda por alejarme de mi obstinación por el lenguaje y la palabra y con ello, mi más reciente esfuerzo por dialogar con las fuerzas de este mundo para pactar, simple y llanamente, la restitución de mi salud ya no sólo orgánica sino hasta mental.

Profundizando en el tono confesional ya adoptado diré que la articulación de la serie que atiende a la materialidad del mundo, y que lo hace buscando enfatizar la objetualidad en la fotografía responde, pues, a un anhelo de sujeción a **la realidad** a raíz del padecimiento de ansiedad vivido tras un par de períodos delicados de salud. Me permito describir dicho malestar para dar pistas de las situaciones a las que responde, en su fase íntima, mi modo de proceder en la articulación de *El objeto de la imagen*. Habrá de permitírseme el descaro dado que es el plano primogénito de **realidad** al que corresponde el trabajo que aquí nos ocupa, y también, porque deposito en este ejercicio

de escritura el modo de articular el orden que vengo añorando. Yo me lo permito porque quizá sea innegable que en la descripción de un padecimiento hay dejos de regodeo, de autoflagelo y autocompasión pero también, la traída del evento a la conciencia, traída que permite liberar el espanto como secuela de intensas vivencias. Respiro hondo, y aquí viene.

Clínicamente, el trastorno de ansiedad es una experiencia de terror extremo, es una reacción de miedo o malestar intenso que se presenta de forma aparentemente repentina. Y digo aparentemente porque mi experiencia me llevó a entenderla cual disposición sensorial y mental en la que ya no queda otro remedio que la presentación de la crisis: se le ve venir porque una misma, a partir de detectar cierto síntoma y sentirse bajo el eflujo de una gran incertidumbre o inseguridad orgánica, pareciera abandonarse a la crisis misma ya que se pierde la capacidad de serenar el pensamiento que insiste en evocar la sensación de incertidumbre. Para que sea una crisis como tal se deben sentir cuatro o más de los siguientes síntomas: palpitaciones o elevación de la frecuencia cardíaca, sudoración, escalofríos, temblores o sacudidas, sensación de atragantamiento, presión en el pecho, náuseas o molestias abdominales, inestabilidad, mareo o desmayo, entumecimiento y hormigueo en regiones del cuerpo, miedo a perder el control o a volverse loco, sensación de irrealidad o de estar separado de uno mismo, miedo a morir.

En mi particular caso y con excepción del desmayo, llegué a presentar todos los síntomas en ocasiones distintas a lo largo de algunos años y de forma ya constante en un determinado período, por lo que mi situación se determinó como un trastorno y no como una crisis aislada.

Bastan tres minutos para que la intensidad de la crisis alcance su máximo grado, y es una condición que no puede expandirse más de 10 minutos debido al tiempo tan corto de vida de la sustancia que secreta el cerebro en esos momentos (noradrenalina) y por la cual, se tiene la experiencia orgánica. A pesar de esta medición precisa, estar bajo el estado de crisis presenta la impresión de que el tiempo se dilata e incluso, una vez pasado el tiempo **real** del organismo bajo el efecto, queda la sensación de eco de algunos de los síntomas, y junto a ello, un fuerte agotamiento.

Tanto la primera vez que lo viví como en la más reciente recaída, dicho trastorno derivó en pánico, que difiere del trastorno de ansiedad porque este de pánico se define como “miedo al miedo”. Yo interpretaría semejante situación como una continua sensación de alerta en la que se mantiene vigilado el disparo interno del miedo.

Bajo otras circunstancias yo misma podría haber hecho mofa y considerarlo un absurdo _¿miedo al miedo?_, pero bajo las actuales me es imposible. En fin, que el trastorno de pánico se hunde en el temor de que los síntomas inofensivos _que no se viven ni se comprenden como tales_ sean la señal de un peligro eminente, como el de perder el control o la conciencia, entrar en la locura o estar bajo el efecto de irrealidad. Regularmente, tales temores derivan en el miedo a la muerte.

Es, pues, bajo la impresión latente de sensaciones de catástrofe, que se genera un estado de miedo que deriva a su vez, de forma natural, en el aumento de intensidad de los síntomas antes expuestos al punto de producir una especie de espiral de ansiedad creciente que hace más frecuentes las crisis.

En mi caso _y lo tengo muy claro_, el pánico se produjo al considerarme vulnerable frente al vértigo como aviso de desmayo o, más aun, como posible pérdida de la conciencia. Ese sentimiento de vulnerabilidad, de saberme absolutamente frágil o discapacitada para mantener el contacto con lo terrenal, con lo **real** del mundo, me empujó frenéticamente a desear el arraigo más corporal experimentado nunca. Para mí, que tantos años estuve desprendida visual y corporalmente de **la realidad** que nos rodea por permanecer introyectada, casi hipnotizada en los encantos del pensamiento, semejante sensación fue una sorpresiva revelación.

Algo que aprendí a raíz del tratamiento psiquiátrico es que en realidad las sensaciones se presentan como respuestas a situaciones estresantes vividas permanentemente durante largo tiempo, situaciones que generan el desgaste de la reserva de serotonina, sustancia del cerebro con la que se enfrentan y controlan las situaciones de estrés, riesgo, peligro, incertidumbre, etc. Exposición constante a tales condiciones, personalidad obasesivo-compulsiva, perfeccionista y aprehensiva así como la falta de descanso, de quietud o de distractores _eventos que acompañan a este tipo de personalidad_ son los causantes de volcarse en la enfermedad. Desde una óptica de tal naturaleza es que me aventuro a confirmar aquella frase de Nietzsche que se inscribe en el marco de oposición al idealismo: “Sí, un ensayo ha sido el hombre. ¡Ay, mucha ignorancia y mucho error se ha vuelto cuerpo en nosotros!”⁸. Hay que recuperarse, históricamente, de la persecución de los ideales modernos; hay que efectuar esa

⁸ Friedrich Nietzsche. *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 124. Acudí a una página web para poder explicar parte de la información médica. Dicha información se entrecruza con mi experiencia personal. <http://www.ansede.com/ansiedad.php?id=34> , 26 de abril de 2007

transvaloración de los valores rumbo a una recuperación de gusto por lo vital, por la vida.

Desde la solidez de mis sensaciones es que fui reconociendo el grado insalubre de malestar que se le provoca al organismo a partir del pensamiento, o más bien a partir de ciertas tendencias en las que se mantiene vigilado al pensamiento, tendencias como la incapacidad de frenar sus impulsos autodestructores o girar en torno a la noción de que “algo” está por venir o ya pasando, sin poder identificar qué es “eso” pero teniendo la certeza de que no es bueno en términos de bienestar orgánico. Bajo la situación de ataques de ansiedad sucede como la serpiente que se muerde la cola: una vez echado a andar el pensamiento, éste pareciera perseguirse hasta el punto de acorralarse y enfermar con ello, al organismo. Llega un momento en que ni la frase dicha de manera repetida de que no pasará nada, ni la voluntad fehaciente de creer que es una sensación que sólo radica, o se prepara en el pensamiento y de que es ahí desde donde hay que pararla, son ya lo suficientemente convincentes o eficaces para detener la vivencia. En este pronunciamiento yo identificaría el miedo al miedo: saber que la crisis de ansiedad puede ser sólo una *ficción del pensamiento* en la que el organismo se siente arrastrado y no es capaz ya, de oponer resistencia, aun y a pesar de que **en realidad** “¡no pasa nada!”.

Sólo bajo el tratamiento psiquiátrico supe que en la crisis de ansiedad ni se está en el umbral de la locura, ni se entrará a un estadio de irrealidad ni se muere durante el trance. La parte fundamental que una olvida en esos momentos es que el pensamiento no sólo es la volatilidad voluntariosa que una cree y en la que ha depositado su entera confianza sino y aquí la fascinante vuelta a lo tangible una organización bioquímica compuesta de flujos tangibles ... Todavía ahora me pregunto si no será la disposición mental o anímica lo que produce las sustancias bioquímicas que hacen reaccionar al organismo de tal, o cual manera.

Mi pensamiento, sentido en otros momentos tan vigoroso, llegaba a probar sus propias hieles. La alteración que me produjo esa conciencia fue tal, que me declaré incapaz de serenar mi parloteo mental: a punto de desatarse la crisis y en el intento de tranquilizarme, decirme a mí misma de manera continua que “todo estaba bien”, que “no pasaba nada”, ya no era suficiente; con esto, el lenguaje y la palabra develaban también, sus limitaciones.

Curiosa y sorpresivamente, en el estado de ansiedad se está bajo la experiencia de un impetuoso flujo mental al que se acude tanto para nombrar lo que está ocurriendo

como para intentar aquietarlo. Y sin embargo, el lenguaje cumple su misión: al nombrar lo que se cree que está a punto de suceder, o incluso lo que ya está presente, se crea lo que se nombra, incentivando dicho padecimiento pero también, al intentar darle sosiego a ese llamamiento a través de la palabra, ésta no llega a rendir su efectividad. Evocar con pretendida fuerza que no se desencadene la crisis o bien que deje de ocurrir, no consigue persuadir al organismo; éste tiene contemplados _yo he llegado a creer que hasta con cierta independencia de los códigos racionales_ lo mismo sus arranques que el tiempo que le llevará serenarlos. El organismo, firmemente anclado al cuerpo, se declara triunfante en la batalla de hacerse sentir y lanza sus feroces espasmos para demostrar el rigor y la solidez de su existencia. Su llamado ha ser atendido no admite ya, suspensión alguna.

En ocasiones, y sobre todo en las últimas etapas de ansiedad constante y debido al seguimiento y la atención que ponía en mis estadios, llegué a considerar que yo misma me estaba impulsando a investigar la disfunción de mi propio pensamiento. ¿Acaso respondía tal idea a los últimos vestigios de mi fe depositada en el raciocinio y la palabra que pretende construirlo? Total, que acompaña a mi impacto el hecho de haber descubierto que llega un punto en que la intención o voluntad de serenarse ya no son suficientes para conseguirlo, y que, por lo tanto, el pensamiento es débil y la voluntad no cuenta con la eficacia de otros momentos. La palabra se ahogaba en el fondo del cuerpo y no me llevaba a resurgir a la superficie, por lo tanto, ya no me era suficiente. Fue entonces que se me hizo urgente la necesidad de evocar una **realidad** más creíble y sólida, más corpulenta que la del pensamiento para volver a arraigarme.

Es así que parte fundamental de lo ocurrido en esta travesía fue el recordatorio de que soy piel, cuerpo, sustancias y no sólo volatilidad de ideas apremiantes. Parte de lo aprendido es que el pensamiento, además de ser poderoso en su avanzada y hermoso en ese sentido, puede llegar a ser tan salvaje y perverso _o acaso a reflejar mis perversiones de tal modo_ que opte por comportarse débil e independiente a mi voluntad de serenarlo y controlarlo para protegerme de una crisis. También cabría la posibilidad de que exista en mí, y de manera inconsciente, otro pensamiento más fuerte que logra cumplir los atentados que me he programado contra mí misma; pero cuando hace aparición el inconsciente y con él, la vía de la especulación, el paisaje se torna poco menos que abrumador y pierde _al menos para mí_ su atractivo. Debido, pues, a que esa problemática se escapa a mis capacidades y preocupaciones, sólo me queda asumir la consideración de que el pensamiento sí enferma, o que al estar enfermo

protesta por el cansancio al que se le ha sometido durante tanto tiempo y opta por desarticularse para mandar a reposo al organismo que le nutre. De lo que sí estoy cierta es que el campo especulativo del pensamiento y la razón, así como me ha mostrado sus grandes bondades haciéndome partícipe de la excitación honda de ser un ente pensante, también me ha enseñado su cara oculta y los monstruos que preservan: se puede tener la capacidad creativa de darles vida.

Detrás de todo lo dicho me queda rondando la idea de que el pensamiento es mezquino, de que traiciona, de que hurga con independencia y ventaja de nuestra voluntarioso afán de humana libertad; es decir, me ha quedado la noción del absurdo de muchas de mis pretensiones acuñadas culturalmente. Para mí, que he albergado durante gran parte de mi vida la idea de que sería la razón y el pensamiento, o el pensamiento pretendidamente racional lo que nos haría *bellos humanamente* _hay mucho de Humanismo y Modernidad en todo este acontecimiento de quebranto_, se ha presentado un desmoronamiento moral que terminó por absorber mi salud orgánica y psíquica.

Sintetizando: me reconocí admiradora de la razón y del poder del pensamiento. A ello le siguió, casi de forma inconsciente, un estado de discurrir continuo. Aunque durante años no cayera en cuenta de estarlo haciendo, me pillé un día, y otro y al siguiente reflexionando sobre el mundo de las ideas, verbalizando en voz interior una sarta de problemáticas intangibles y sin contacto, como de forma paralela, con el entorno sólido y visible. Fue mucha la energía invertida en el trabajo mental y reflexivo; en todos esos años considero haber vivido en un estado de excitación permanente en el amplio sentido de la palabra, o sea, bajo una emoción intensa provocada por las construcciones, los vericuetos y “hallazgos” del pensamiento. Tras flexionarme largo tiempo sobre el Ser, reflexioné sobre mi propio modo de pensar y así, di inicio a la vigilancia de mi pensamiento: me sostuve en vigía, atenta cuanto podía de cada movimiento y forma de enfrentar, articular o resolver lingüísticamente algunos de los fenómenos ahora sociales, ahora culturales o artísticos, como en constante estado de alerta sobre las operaciones que articulaba mi propia reflexión.

Clínicamente, dicha condición o estado permanente terminó generando un cansancio que me condujo al agotamiento crónico; tal agotamiento deriva, hoy por hoy, en una depresión que más que sólo tristeza o nostalgia se entiende como un fenómeno que se instaura en el organismo debido a carencias bioquímicas en el cerebro dada la demanda continua de actividad intensa. Así, mi trastorno de ansiedad se ha visto escoltado por una depresión que ha socavado el ímpetu y energía con los que siempre,

hasta hace unos meses, me había conocido a mí misma. Cierta madrugada algo de mí llamó a la puerta para darme aviso de que había vivido durante años navegando en la especulación, haciendo pura metafísica y que, por ello, mi cuerpo desatendido decidía cobrarme la factura.

De acuerdo al anterior paisaje es que en la actualidad me ciño a la reflexión del estado lamentable en el que he caído debido a una serie de actividades en las que creí y las cuales incentivé, irónicamente, de forma entrañable y apasionada. Dicha condición pudiera ser una buena pista para comprender el por qué de mi llamada de auxilio a **lo real** vertido en la materialidad del mundo, a la materialidad de los objetos que constituyen nuestro mundo y, dentro de la amplia gama que ellos ofrecen, particularmente a la objetualidad en el arte.

En términos de producción plástico-visual y performática, lo que me parece que trasciende de todo el anterior relato es la interpretación de que vivir en el mundo de las ideas o entretenida con los espectáculos del pensamiento, aleja del contacto con el entorno y con **la realidad** más inmediata, corporal y tangible.

III. De la confesión al objeto artístico

Un paradigma de las vanguardias, del arte moderno: Duchamp. Una herencia que ha determinado profundamente al arte contemporáneo y su sentido: Duchamp. Duchamp y su rechazo al objeto. Duchamp y la suplantación de la importancia del objeto por el discurso. Después de Duchamp, el arte conceptual llega para intensificar el acento en el discurso y para insistir en atacar la materialización de la obra de arte. Al parece no es sino hasta el siglo XX que Platón ha triunfado en su concepción de la idea como máxima.

En estos episodios citados del arte, su progenitor proclama que “es arte todo lo que el artista quiere que sea arte”. Por fin la victoria del homocentrismo. Todo indica que es así como llega la consolidación de la fe depositada en el individuo y con ello, la proclama de su libre albedrío extrañamente versado y tantos siglos perseguido.

Lo que me importa destacar es el creciente énfasis occidental en el discurso y su consecuente desinterés por la existencia más tangible del arte; o tal vez debería decir por su interés en desvanecer la parte más tangible y sólida del arte. Ese palidecer o desvanecimiento de **lo real** hasta la casi inexistencia material, forma parte del glamour

fascinante del ser occidental, y es hasta el siglo XX que puede presumirse la conquista del más alto nivel de experimentación nunca antes alcanzado.

Los conceptualistas optaron por saturarse y saturar el ámbito artístico de ideas. Tal forma de proceder ante el arte de manera lingüista me sugiere un paralelismo de los conceptuales con el horror al vacío espacial del Barroco. Ahí donde hubo horror al vacío se desató la saturación material, simbólica y ornamental del Barroco. ¿Cuál sería entonces, el horror encarado por el arte conceptual y el cual lo llevó a saturar de lenguaje la atmósfera artística? Lo que parece innegable es que ahí donde ha habido exceso de discurso, el objeto tocó su retirada. También pareciera que la visualidad de las nuevas tecnologías sigue ganado territorio a la plasticidad de antaño y que con ello, de forma ineludible, se continúa escapando parte del fascinante contacto material con los objetos del arte.

Desde tiempos bíblicos, ahí donde la corporeidad del mundo ha tenido que desaparecer de manera más abrupta que discreta, se erige el verbo. La Historia se recursa ... y yo me pregunto qué silencios del mundo y del arte, de sus objetos incluido mi propio material plástico-visual, me provocaron hace años el horror al silencio hasta el punto de optar y buscar con desesperación el anclaje de las palabras para darme sentido: “cuanto más se siente la escisión, mayor es la necesidad de silencio, pero mayor también la inflación de las palabras”⁹.

Llevo a cabo un acercamiento anecdótico que, vivido en primera persona, pudiera empatarse con esa tendencia historicista deslumbrada por el discurso, la exaltación del yo autoral y la desmaterialización consecuente.

Después, llegado el momento, la insatisfacción y la sospecha ante el pensamiento y el lenguaje parecían resolverse en una llamada al silencio. De tal modo, *El objeto de la imagen*, nuevamente y como el resto de mis trabajos, responde a un intento de reconciliarme con el mundo desde los monstruos encarnados en la plataforma que ahora recorro. A la vez, y por primera ocasión al menos de forma consciente, el mismo trabajo representa un abierto enfrentamiento de mi ser corpóreo que tiende a lo material y tangible con aquél etéreo que se ha perdido en el abismo terrible y extraordinario del pensamiento hecho verbo. Reconozco que en medio del abismo entre **la realidad** y la palabra se extraviaba mi absoluta fe y confianza en la fuerza del pensamiento, también en su representación hecha enunciado y en mi capacidad racional

⁹ Ma. Teresa Méndez Baiges. *Op.cit.*, p. 116.

para estructurarlo. Años, muchos años atrás de este episodio, la lucha interna comenzaba en sentido inverso. Ya el tiempo se ha encargado de prepararme para buscar la revancha; fue así que inicié mi huida del despotismo de la razón solicitando refugio al mundo físico, material, tangible y corporal de los objetos, en el afán de lograrlo. Una vez más, es la experiencia de la producción artística mi punto de reunión para ponerme a salvo.

De tal suerte encuentro un paraje de contacto entre la historicista recuperación del objeto artístico y la actual producción *El objeto de la imagen*. Semejante contacto se coordina en un acto similar de necesidad anímica por distanciarme de lo conceptual e intelectual y restablecer el vínculo con la parte material y más tangible de la producción. La fascinante experiencia de la disertación, hasta el punto de lo meramente especulativo, solicitó límites. Luego, el presente arribo a la objetualidad del mundo y de las imágenes cual arribo a lo corpóreo, al punto en que necesité incorporar mi cuerpo a la escena de exposición: de ahí la acción performática.

Para lograr dicho arribo me era fundamental despejar el camino de la saturación del pensamiento, silenciarme, persuadir a mi hábito de decir, de nombrar lingüísticamente, para aquietarme. Ser tentada por el silencio. Callar. Dejarme seducir por el silencio. Ansiar la ausencia del lenguaje en su presencia lingüística, pretender la retirada de la palabra que, invariablemente, opta por ser coherente y tener sentido racional.

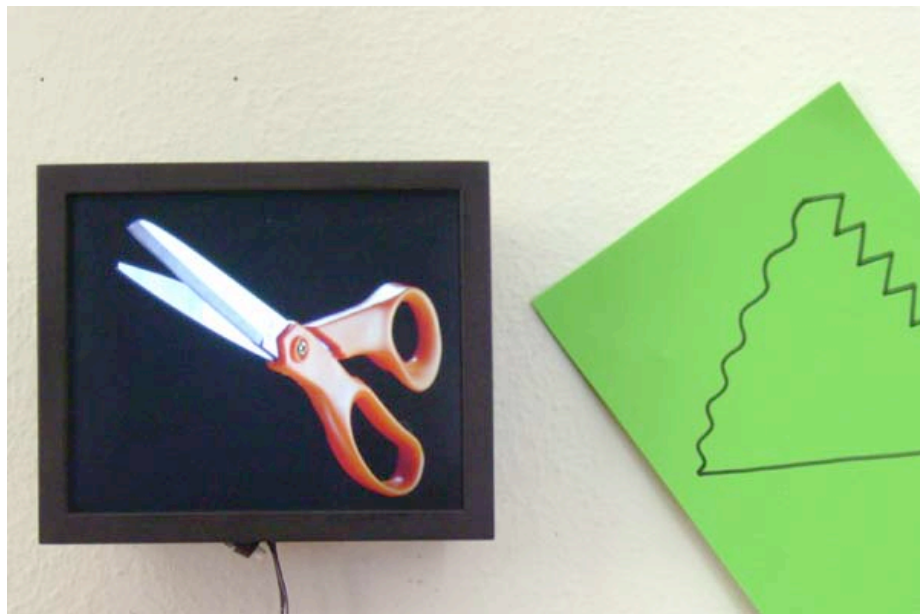
No decir y sin embargo, pronunciar, esto es, expresar haciendo, o mejor, nombrar desde el acto de producción, pronunciar produciendo obra. Lo primero _el decir_ pertenece al ámbito verbal, lo segundo en cambio, a la carne, a la materia presente, a la existencia tangible del material producido.

En un cruce de trayectorias, sólo distanciándome del pronunciamiento plástico y visual fue que pude afirmarlo. Al parecer, sólo volatilizada en el pensamiento verbal podría desatar la necesidad de recuperar **lo real** tangible y sólo callando el acto de decir, se desprendió otro pronunciamiento. Y heme aquí, en la página, haciendo literatura, discursando sobre mi trabajo y reconociendo que a pesar de que la tarea de distanciamiento aun no está terminada, sí he recuperado ese contacto con la parte objetual del arte. Tras el acto de pronunciar, el acto de decir, de construir el discurso sobre lo pronunciado: he aquí la tesis.

Al respecto de la extraña cuestión entre optar por dejar de decir para dar paso a la producción y el hecho de estar, a lo largo de estas páginas, diciendo, sólo me queda

por reconocer que la paradoja está ya presente en medio del ejercicio textual de la actual elaboración: la realidad física y tangible a la que aspiro ha sido llevada al paisaje abstracto del pensamiento con el afán de reflexionar lo mismo sobre mi propia producción, que sobre el carácter objetual del mundo y de la fotografía. Pese a ello y como acto consciente de resistencia, he pretendido depositar ahora más que en la palabra en el ejercicio físico de escritura, la convicción de frenar la sensación de fuga tan propia de los vuelos del idealismo.

Sospechar en distintos momentos; sospechar sí del lenguaje en su expresión verbal o plástico-visual ... y sin embargo, ha sido el hecho de sospechar lo que me ha provocado adentrarme en la fascinación lo mismo por el discurso que por la obra como cuerpo. Esta es la región en la que siento deslizarme: la frontera que, huidiza, apenas roza el equilibrio. Vaya tareas que se le han asignado al arte y al lenguaje; tremenda también, la imposibilidad de cumplirlas. Pese al desgarramiento entre el ansia de reconciliación interna y la limitada condición humana, se que aquella búsqueda de estabilidad es tanto imposible como irresistible.



Diré entonces, que *El objeto de la imagen* trata de pronunciar sin ornamento, de pronunciar de manera llana y en imitación a los momentos en que levantaba la voz y nombraba los objetos inmediatos del entorno para aplacar una posible crisis de ansiedad. Así como he buscado acompañar el silenciamiento haciendo de lado la fascinación por el lenguaje, así también he pretendido que mi silenciamiento discursivo

sea escoltado por el distanciamiento de la fascinación barroca que sostuve en mis anteriores trabajos; esto es, que el decir y el pronunciar se articulen sin la saturación ahora del verbo, ahora de los objetos en la imagen.



Serie: *Divagaciones apostadas*, 1994 - '95



Serie: *Recovecos*, 1995 - '99





La coronación



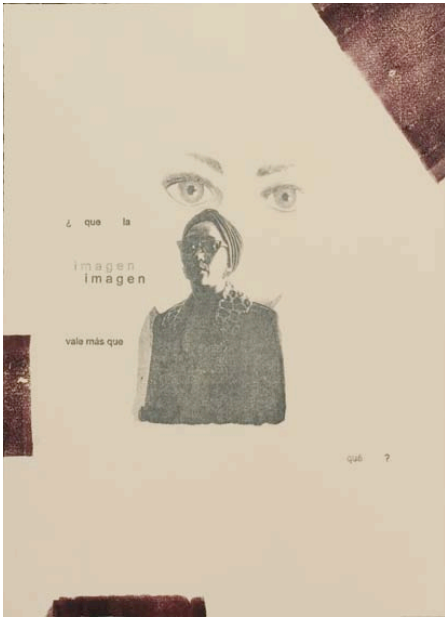
Retrato póstumo

Serie: *Apuntes para la memoria*, 2000 – '04¹⁰

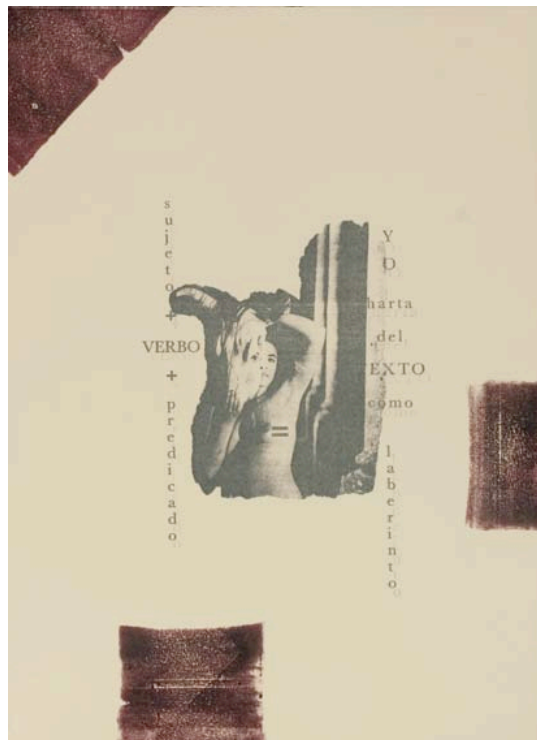


¹⁰ Como parte de la obra, esta producción incluye la apropiación-alteración de los datos historiográficos de la pieza retomada, misma que se incorpora cual ficha de identificación a un costado de la pieza.

Fragmentos de la pieza: *Pie de foto*, 2005



¿Qué la imagen vale más que qué?



Yo, harta del texto como predicado

Inducida por la luminosa lectura de la Dra. Elia Espinosa sobre mi trabajo, recupero de Worringer la teoría que expone en *Abstracción y naturaleza*. Me queda por reflexionar entonces, que aquella saturación de elementos que identifico como barroquismo en buena parte de mis proyectos fotográficos, los mismos que se han venido,

paulatinamente, despejando de elementos en la escena plástica, bien puede concordar con un afán realista¹¹ que ha ido emigrando rumbo a la abstracción. Esto es, que he respondido en mis proyectos como en un episodio que partió de la sintonía con la realidad, cual tendencia que reposaba en el goce de lo orgánico y vivo y en el que la proyección formal era autoactividad libre, como en un viaje que ha transitado hacia la abstracción. Dicha abstracción se distingue de la naturaleza en que no siendo un afán natural de autoactividad gozosa, declina en una especie de actividad exigida, es decir, se distancia de la percepción generalizada e integral propia de dicha actitud, para deslindar y capturar lo percibido del ambiente. Semejante actividad, lejos de corresponder a la satisfacción con el entorno, proviene de un momento de crisis en el que humanamente existe el comportamiento de defensa ante una realidad hostil. Del otro lado del discurrir sin fricción que entraña el proceder naturalista, se halla el oponerse de la abstracción. Se trata aquí del intento por la eliminación del caos y la caprichosidad, y para ello se requiere, se instaura una ley como reacción ante la necesidad orgánica de cierta regularidad. *El objeto de la imagen* es, en efecto, el trabajo que considero como mi mayor abstracción plástico-visual.

Pero, no obstante a esta labor de limpieza de la visión en la que el proyecto sólo contiene a los objetos fotografiados sobre un fondo negro, y al otro objeto que le acompaña, existe en las fotografías un encaje. Ese encaje es la luz que los envuelve, la misma que los presenta a la mirada y los torna temporalmente encantadores. Observación de la luz, más no de la luz en sí misma cual abstracción física sino de sus maneras de reposar sobre los objetos: de aquí la verdadera recuperación de la materialidad, del contacto con lo real-tangible del mundo.

Vengo así, de insistir en señalarme los objetos de la vida cotidiana y de identificar tras ello a la fotografía en su calidad de objeto. Tal señalamiento forma parte de la extensión de la consigna autoimpuesta por recuperar contacto visual y tangible con el mundo material. Son estos los móviles de la disertación más reciente en la que me he sumergido, misma que dió corporeidad a mi *Aproximación al carácter objetual de la fotografía*.

Hablar de la fotografía desde su valoración como objeto es traer a flote su complejidad más corporal, es poner el acento en sus cualidades en tanto objeto de circulación y consumo tangibles. Detenerme en lo objetual de la fotografía es volver a

¹¹ El término realista no responde aquí al realismo fotográfico. Ver Wilhelm Worringer: *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de cultura económica.

tomar contacto con ella desde la trivialidad de los sentidos y es también, la franca idea de distanciarme de la multitud de abstracciones teóricas que abundan con entusiasmo sobre su carácter representacional. Evocar la objetualidad de lo fotográfico es, pues, un ejercicio de recuperación material y física de la imagen para dar así, anclaje al intangible pensamiento.

IV. De la artísticidad al objeto estético

En este episodio de mi vida y de mi producción, el señalamiento de la fotografía en tanto objeto me significa el deseo de participar en prácticas artísticas a través de las cuales tenga lugar la formación y/o reconfiguración estética; o sea, introduciéndola en los proyectos como fenómeno cognitivo del orden sociocultural. Entendamos por estética la

forma de conocimiento a través de los sentidos físicos [donde] la experiencia artística tiene el poder de socavar los significados culturales oficiales e informar a nuestro lado crítico y corpóreo [...] las posibilidades de una transformación social que las estructuras actuales niegan¹².

De tal forma, el proyecto de tesis en su totalidad procura mantener de fondo la cuestión de que el surgimiento de la fotografía y su presencia en el ámbito cotidiano, transfiguró persuasiva y masivamente los modos de percibir *la realidad*.

También se incluyen en mis reflexiones el hecho de que la imagen fotográfica acercó y puede seguir acercándonos el mundo, pero sobre todo que exige cierta competencia nuestra _en tanto productores, estetas, críticos, investigadores o docentes_ para definir o tener al menos un dejo de conciencia de los tipos de realidades que buscamos construir y/o acercar a los perceptores. De igual forma me parece importante cuestionarnos hacia dónde y bajo qué preocupaciones es que se puede dar impulso a dicho acercamiento y construcción de realidades. Tal exploración objetual y reflexiva reafirma el posicionamiento de mi propia práctica artística y de ciertos valores sobre los que he pretendido venir trabajando de tiempo atrás.

¹² Susan Back-Morss. “¿Qué es arte político?”, en *INSITE 97*, México, CONACULTA, 1997, p. 25. (Traducción: Mónica Mayer).

El cuestionamiento sobre posibles funciones estéticas de la imagen fotográfica en particular pero del arte en general, sigue presente, y junto a ello se desliza _aunque no explícitamente_ la inquietud constante de la imagen del poder, particularmente en el ámbito del arte. De la misma forma, y como parte del interés de la imagen del poder se haya el panorama del poder de la imagen y del arte desde una práctica autoral inscrita en el mundo artístico: ¿hacer qué con la imagen y mediante qué mecanismos estéticos y artísticos?, ¿hasta dónde y de qué manera, participar de, y en la fotografía artística?, ¿para qué hacer más imágenes en medio del tumulto avasallador de producciones visuales cotidianas?, ¿tiene sentido la producción, o más bien, qué sentido quiero o persigo que tengan mis imágenes y hacia qué público quiero dirigir dicho(s) sentido(s)? Finalmente, y como siempre tras cada proyecto: ¿lograré que mis construcciones mentales y discursivas sean entrañadas en las construcciones visuales que alcancé a formular?

En este sentido, la noción de la fotografía como un *objeto de deseo* encarna como enunciado la convicción de que el arte objetiva al deseo, le da rostro, lo hace visible: le da forma. Simultáneamente y en una especie de trueque que sucede al momento de la percepción de los objetos estéticos y artísticos, el deseo objetivado vía el arte desprende deseos, los activa, descubre y/o configura.

Con una conciencia un tanto inédita para mí hasta ahora, en esta serie he asumido abiertamente *objetivar* al deseo; es decir, asumir la obra como el rostro tangible de algunos íntimos deseos. El deseo que asiste a su formación en el proyecto *El objeto de la imagen* es, en primera instancia, el de ceñirme, el de asirme a **la realidad** más inmediata, es el deseo de re-crear un vínculo material con la parte más sólida de **la realidad**. Así, el proyecto se asoma al mundo más que como una intensión meramente artística como un intento de recuperación del vínculo con lo terrenal que nos circunda y echa a funcionar. El gesto de producir la serie esconde el intento de instaurar un orden que no existe en la vida _al menos no en la mía desde hace rato_, y el cual requiere ser atendido para procurar un adecuado “funcionamiento” de mi salud orgánica y mental en esta sociedad que así lo demanda. En segundo lugar, el proyecto también responde a la convicción, probablemente trasnochada _no pienso esquivar el adjetivo_ del poder del arte de participar en la configuración o reconfiguración humana; esto es, cual evento que contiene en potencia una participación cognitiva que, a partir de una intervención en nuestra corporeidad, puede impulsar al ser humano a la reflexión de algunos sistemas

culturales _social, político, artístico, publicitario_ que nos configuran, en gran medida, adormeciendo y/o condicionando nuestra percepción.

Ahora quise que fuera la materialidad objetual del proyecto en conjunto, y hasta la materialidad y objetualidad más cotidiana, la que abriera la posibilidad de tener un punto de encuentro, de contacto y relación con el *otro*.

Creo fehacientemente que la obra de arte esconde la insignia: “Punto de reunión”. Ese punto de reunión que articula el arte es a donde se puede acudir en medio del caos o de la desgracia. También tengo presente que el objeto artístico y mis aspiraciones en él depositadas, a pesar de presentarse cual punto de reunión, pueden ser un ofrecimiento cuya recepción resulte simple y ante el cual se pase despreocupadamente, sin la menor atención, sin lograr que se desate consideración alguna porque no de señales significativas a quienes le perciban. A pesar de esta posibilidad en potencia, sostengo que el arte, su **presencia**, puede existir como señalización o aviso de reunión. Como siempre, la peripecia de desatar el juego quedará echada ‘pa lante con miras a que sea *otro* quien haga la siguiente jugada.

Se que la mía es una tendencia modernamente optimista del arte como umbral que contiene la posibilidad de regeneración, sino de la humanidad _lo cual sería muy pretensioso_ sí de mí misma y de algunos *otros*, de aquellos que quieran sumarse al juego que se sugiere en cada proyecto. Identifico la situación a la manera en que gritaba una de pequeña cuando por la calle, jugando a las escondidas, tenía la oportunidad de llegar a *la base* para rezar: “una, dos, tres por mí, y por todos mis compañeros”. Luego, la tensión ya relajada por la risa y el júbilo de los demás jugadores indicaba tácitamente que era hora de reiniciar, de volver a retomar el juego. El arte es ahora, en mi etapa adulta, esa invitación y espacio de reunión al juego. En efecto, puede ser el arte un juego de escondidas pero sobre todo, es la base a donde se acude para proponer cierta salvación, orden o equilibrio aunque sea momentáneo.

En medio del protagonismo que hasta hace un par de páginas ha girado en torno a mí y mis situaciones más privadas, así como a las preocupaciones estéticas y pretensiones artísticas a las que aspiro en mi proyecto, empieza a abrirse camino el trabajo en tanto objeto estético y artístico. Pasando con ello, la estafeta del protagonismo del autor al de la obra, cabe recuperar la noción de que este trabajo en su conjunto incide en la exaltación de lo más ordinario al punto de representar, tramposamente, en las imágenes fotográficas, a un objeto doméstico como pieza

pulcrísima de museo. Un poco así fue como imaginé el Museo de Malraux cuando supe de su existencia.

La representación que hago de los objetos está mañosamente exaltada bajo los dispositivos fotográficos, y se consiguió, en primer lugar, atendiendo a las cualidades físicas del objeto a fotografiar. El segundo y quizá más importante artilugio para lograr la representación seductora consistió en vestir con luz aquellas cualidades físicas del objeto; esto es, cobijando lumínicamente la objetualidad elegida para tornarla imagen. Esta parte de la producción resultó ampliamente satisfactoria, y como quien está en un vestidor probándose el chaleco que mejor le acomoda, el objeto fotográfico quedaba delante del espejo, de la cámara, del espejo de la cámara que habría, tarde o temprano, de devolverle su imagen. Así, el diseño lumínico era el fenómeno que presentaba los objetos ante la cámara poniendo de relieve sus líneas, matices, texturas, volúmenes para, entonces, registrar un punto de vista específico: el fotográfico.

De suerte que para poder presentar a la fotografía como objeto, hice que en *El objeto de la imagen* la fotografía nombrara a otros objetos, y que lo hiciera a través de su rostro más familiar y visible: el de la representación. Es de este modo como el material incide en la señalización tanto de *lo presentado* como de *lo representado*. Todo aquí es objeto, con la salvedad de que unos objetos están representados a través de la



imagen fotográfica y otros están tal cual, presentes en su condición de objetos. Lo mismo ocurre con la fotografía en su calidad de objeto-imagen. Porque sucede que al mismo tiempo en que la fotografía representa objetos, incorpora su propia condición de

objeto toda vez que muestra su lado más corpóreo en similar situación de los objetos presentados.

Sin embargo, hay una trampa en esta articulación de lo presentado y lo representado. Por una parte, la carga que habitualmente se le concede a la fotografía de representar al mundo _aquí a objetos mundanos_ es utilizada para disimular su estado presente, su presencia, o sea, su constitución de objeto. De tal forma, la fotografía ha sido realizada descaradamente para presentarse como la ventana al mundo que suele ser vista. Dicha condición le viene tanto de la elección de la técnica *duratrans* como de la determinación de un formato relativamente pequeño cuyas dimensiones provocan la confusión material tanto de los objetos mismos que han sido fotografiados, como la de aquellos tomados del entorno cotidiano y puestos en situación. Esta representación de la imagen fotográfica es, pues, sobre todo, una trampa para (con)fundir al perceptor habituado a leerla como ventana invisible al mundo. Detenerse ha escudriñarla un poco más allá de la forma ordinaria en la que la consumimos, teniendo en cuenta su acompañamiento de un objeto real cotidiano, será la clave para adentrarse al proyecto y desatar tantas lecturas como nos sean posibles.

También ocurre, a propósito de la técnica empleada _que seduce pero que al mismo tiempo da pistas de lectura del trabajo_ ocurre que ella se resuelve en sí misma con una brillantez digna de sospecha... y a la vez, exquisita en su consistencia física cual sugerencia de ser palpada, tocada, saboreada incluso. Es precisamente la deliciosa fuerza ficticia del *duratrans* puesta de cara a la presencia de los objetos reales, lo que haría inevitable contrapuntear las condiciones de los dos tipos de objetos: el representado fotográficamente _y con una luminosidad inhabitual_ y el presentado _con su carga de opacidad frente a la imagen fotográfica_. Detectar el artificio ficticio de la fotografía que crea una *realidad* literalmente más brillante y luminosa puede ser así, uno de los elementos más poderosos para abrir la incisión entre objeto presente y objeto representado.



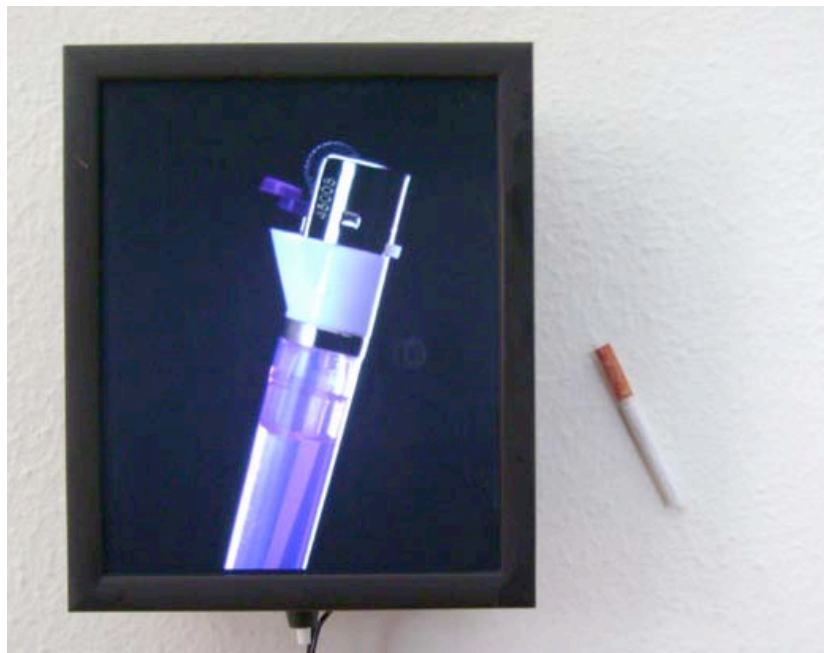
Una vez generado el desconcierto, la “irrealidad” o la ilusoria realidad del objeto fotografiado daría paso a la fotografía cual objeto en sí mismo. En cierto sentido, el proyecto trabaja la fotografía como tautología, es decir, que hace que la fotografía se denomina tal *_cual representación y presentación_*, fotográficamente. El ejemplo más claro en el proyecto se da con la pieza que se compone del duratrans de un portarretrato y de la fotografía impresa a color de un texto que indica *esto es una fotografía*.

Sin embargo y no obstante a su condición de objeto en sí mismo, en *El objeto de la imagen* la fotografía no aspira *_lo he dicho con anterioridad_* a la autonomía artística o consolidación suprema de sí como realidad independiente del ámbito cultural, sino a una relación objetual con la realidad, la cual se desprende en primera instancia de aquellos otros objetos que la circunscriben, denotan y acompañan y que al hacerlo, colaboran en la integración de su(s) significado(s) y sentido(s).

Sucede además que la convivencia entre el objeto representado *_ya hecho fotografía_* y el presentado en su dimensión original *_objeto como tal_*, dispara cierta disfuncionalidad. Y es que pese a la sutil diferencia, ambos *_objeto representado y objeto presentado_* son extraídos de su ámbito “natural” ahora a partir de su puesta en imagen, ahora por su puesta en una situación ajena a la que les alberga comúnmente. El proyecto hace que tanto la corporalidad de los objetos que se acompañan *_el acetato fotográfico y el metal, la madera, la piedra o los plásticos de los demás objetos_*, como su presencia en un ámbito distinto al que pertenecen *_ya que serán extraídos del entorno en que se les tiene por “natural”, sea éste el doméstico o el artístico_* choquen en su

incompatible materialidad y función. Semejante condición de existencia entre un objeto hecho plano bidimensional gracias a la fotografía, y otro toda corporeidad cual objeto en sí mismo, es una condición insertada para generar desequilibrio en nuestra percepción, en esta percepción educada para concebir la funcionalidad operativa y técnica de todo cuanto nos rodea. La alteración que pudiera suscitarse debido a la percepción de cierta disfunción introducida en la serie, parece inevitable debido a que los objetos abordados _gubia, encendedor, tijeras, etc._ son, presuntuosamente, tecnicismos y sofisticaciones hechas para funcionar en un mundo diseñado por el *hombre* para, deliberadamente, hacerse funcionar en este mundo ... o lo que es lo mismo, tornarse en un ser funcional para el sistema.

El objeto de la imagen pretende así, provocar un choque de funcionalidades lo mismo entre los objetos que cotidianamente conviven de manera funcional, que entre éstos y el perceptor que asiste a su reconfiguración. A partir de la convivencia de objetos que en principio debieran pertenecer al mismo nivel de realidad objetual, o cuya presencia objetual pertenece al mismo orden material del mundo _tijeras que cortan una tela, un papel o un plástico_ se desprende la confrontación interna del proyecto: hay objetos representados, es decir, que han sido tornados en imagen fotográfica _encendedor_ y objetos presentes, sacados tal cual del entorno común _cigarro_, y



ambos están unidos y emplazados en igualdad de condiciones. El choque suscitado debiera generar, entonces, cierta incomodidad en nuestra forma habitual de percibir y

utilizar los objetos que de ordinario conviven desde una misma tridimensionalidad. Es de este modo como la disfuncionalidad ordinaria de los objetos pretende introducir de manera disimulada la incomodidad en el espectador, y con ello, cierta reflexión sobre nuestros hábitos de consumo ahora de los objetos que nos rodean, ahora de la imagen en tanto objeto.



Además, este choque provocado de funcionalidades _las sombras para maquillaje hechas fotografía no pueden funcionar delante de la presencia física de la brocha con la que se les aplica, como tampoco la fotografía de un zapato frente a la presencia física de la media que se recomienda para usarse_ debiera generar, y obligar incluso, a pensar en otra función de los objetos del entorno ahí conjugados. Si bien dicha refuncionalidad recae, de primera impresión, sobre los objetos cotidianos ahí presentes, apuntaría de inmediato a concebir o planear la refuncionalidad de la fotografía misma en tanto fenómeno, práctica y objeto cultural.

Es, pues, con la reflexión sobre la fotografía como objeto de consumo no económico sino perceptual, como puedo explicar que las imágenes de la serie no sólo quieren representar la realidad sino ser ellas mismas una realidad. Estas fotografías de objetos no sólo contienen y muestran bajo sus encantos a objetos fotografiados sino que son una realidad objetual que convive con la corporeidad física de otros objetos, abriendo de tal suerte el umbral de la percepción ahí donde se expande la variabilidad de **lo real**.

Como parte de la investigación artística, tras el deseo primario de asirme a **la realidad** y toda vez que la producción fuera realizada, mi deseo se ensanchó al de suscitar transfiguraciones estéticas para con ello, desprender algunas consideraciones en torno más que a lo puramente **real** y a nuestro vínculo con esa materialidad y objetualidad del mundo, a *las realidades* y a nuestros hábitos de vinculación con ellas. Es así como, *mediante el proyecto, aspiro en última instancia a lograr que esas transfiguraciones y reflexiones estéticas deriven sobre nuestra condición humana y social, sobre nuestra función en la sociedad lo mismo que en el arte, y sobre nuestra potencialidad para rediseñar funcionalidades de nuestro ser en el mundo.* Dicha refuncionalidad en potencia reclama la atención y participación de un público activo para echarse a andar.

V. Del objeto estético al encuentro

A pesar de que entiendo, o creo entender el sentido en el que se proclama que “la nostalgia por la pérdida de raíces” es una cara de la “preocupación actual por el lugar y el contexto”¹³, he volcado tal noción a un subapéndice más íntimo. De esta manera, los ataques de ansiedad que animaron la producción de *El objeto de la imagen* podrían ser uno de los semblantes adquiridos o bien por falta de contacto con el entorno, o bien por un tipo de contacto poco saludable con el mismo; o sea, que la ansiedad y sus estadios elevados, a través de las crisis, pueden entenderse como el padecimiento colectivo de un descontrol orgánico y psiquiátrico propio de nuestro tiempo y de las formas en que hemos aprendido a lidiar con este lugar y este contexto llamado sociedad, entorno, tierra, mundo. También en semejante estado de crisis de ansiedad o pánico, y de manera mucho más literal que simbólica, ocurre la pérdida de raíces, es decir, de corpórea terrenalidad, de solidez, de arraigo a lo tangible. A tal padecimiento y descontrol no sólo lo ha hecho permisible sino que lo ha incentivado de manera imponente el diseño de vida occidental, tan unido a circunstancias propias del modelo de progreso y sobrevivencia que orillan cada día a la humanidad a extraviar su propia salud en razón de determinados sistemas socioculturales.

¹³ Lucy R. Lippard. “Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar”, en Paloma Blanco, et al, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 52.

Intuitivamente me explico dicho vuelco incontrolable _el de los modelos impuestos y el de la ansiedad que desata el intento de alcanzarlos_ como un reflejo más del poder otorgado en Occidente a los idealismos¹⁴, al pensamiento, a la palabra e incluso, a la especulación racional que ha extendido sus alas festejando siempre los alcances del vuelo. La imagen que encuentro más coherente con dicho evento es la del ser humano esforzándose siempre por acoplar su existencia a ideales planificados, cual maquinaria que habrá de funcionar para garantizar el orden del sistema social que es, en última instancia, el del régimen económico. ¡Cuánto debraye¹⁵! _si se me permite la expresión_, tan fascinante y a la vez tan peligroso: “Sí, un ensayo ha sido el hombre”. Reitero _como lo señalé páginas atrás_ mi apego a esta frase y a este pensamiento que se inscriben en el marco de oposición al idealismo, denunciando tras ello la necesaria recuperación de gusto por lo vital en el sentido de una vida más terrenal y cercana que la planificada racionalmente bajo modelos ideales.

Así como Nietzsche detectaba a finales del siglo XIX que “en un lugar de curación debe transformarse ya la tierra”, y nuestro cuerpo en primera instancia, así el arte de las últimas décadas se ha remontado a la crisis ecológica, que es la crisis del hogar, de la tierra como hogar¹⁶ y en la cual, por cierto, el cuerpo ha jugado un papel relevante.

En correspondencia con dichas circunstancias de crisis e insistiendo en la forma que vino adoptando mi intento de conservación más primario, queda por recordar que el

¹⁴ Idealismo: teoría de la realidad y del conocimiento que atribuye un papel clave a la mente en la estructura del mundo percibido. A lo largo de la historia de la filosofía se pueden distinguir diferentes aplicaciones y definiciones. En su forma más radical y, muchas veces rechazada, es equivalente al solipsismo, un punto de vista que afirma que la realidad se deriva de la actividad de la propia mente y que nada existe fuera de uno mismo. Sin embargo, de una forma habitual, el idealista reconoce por completo el mundo externo o natural, y evita afirmar que éste puede reducirse al mero hecho de pensar. Para los idealistas, por otro lado, la mente actúa y es, de hecho, capaz de hacer existir cosas que de otro modo no serían posibles como la ley, la religión, el arte o las matemáticas y sus afirmaciones son más radicales al afirmar que los objetos percibidos por una persona se ven afectados hasta cierto punto por la actividad mental: si un estudio sobre el mundo real pretende ser científico es básico tener en cuenta este hecho.

¹⁵ Se de la inexistencia de esta palabra en la Real Academia de la Lengua Española, lo cual me parece lamentable, pero a la vez comprendo: la formalidad ante todo ... Sin embargo, me permito, a propósito de este enorme ejercicio de relajación en el que me encuentro, me permito relajar el hecho de que no esté autorizado su uso y recurro a una definición que encontré por ahí, y que procede de otros seres igualmente relajados y divertidos, y como yo estoy haciendo la tarea de recuperar mi divertimento, pues he aquí la definición:

“Entendemos por debraye a la propiedad que todo ser humano tiene para clavarse en las texturas, cuyos razonamientos son hilaciones de ideas sin un punto fijo o resolución. 1. Debrayar es echar rollo; 2. Debrayar es alucinar o exagerar; 3. Debrayar no es conciente ni racional; 4. Una de las víctimas no sólo definió el debraye sino que debrayó al definirlo”. <http://lindoro.net/index.php/definicion-de-debraye-2/> 14 de mayo de 2007. En esta misma página se ofrece una definición audiovisual del debraye, la cual “No podía venir de nadie más que de Les Luthiers.

¹⁶ Lucy R. Lippard. *Op cit.*, p. 52.

método que me impuse fue nombrar **la realidad** con la literalidad más primitiva para hacerme entrar en ella de manera palpable; esto es, intentar, con la realidad material, un ejercicio fenomenológico que me permitiera frenar la consistencia etérea en la que veía desvanecerme por obra y gracia del pensamiento y la palabra. *El objeto de la imagen* encarna la solicitud de soporte a **la realidad** para mantenerme entre los vivos. En ese acto de nombrar literalmente los objetos del entorno con el afán de salir del ensimismamiento que imponen las crisis de ansiedad, tuvo surgimiento la relación con el mundo como un abrazo que entraña, que retiene, que sujeta a **la realidad**. Luego, el surgimiento de *la forma* sucedió tras el encuentro entre dos elementos hasta entonces paralelos¹⁷ y padecidos por distantes: mi ser diluido en las crisis y su correspondiente desarticulación intelectual, y los objetos de la cotidianidad arraigados a la realidad física, y más aun, a una realidad tan física que reclama de ellos una función específica. Curiosamente, en el momento de echar mano de los objetos del entorno como auxiliares para asirme a la **realidad**, a lo real, descubrí una función alternativa en ellos _y hasta entonces para mí inédita_, una función distinta a la impuesta por su diseño elemental.

Ese primer contacto con lo real mediante el acto de nombrarlo y palparlo devino después en imágenes fotográficas: he aquí el surgimiento de *la forma*. Las fotografías se tornaron así, en el aspecto duradero del aquel encuentro entre mi ser al borde de una crisis de ansiedad o pánico, y los objetos cotidianos. Puedo argumenta _siguiendo a Nicolás Bourriaud_ que tal encuentro se proclamó *forma* cuando fue efectuada la operación de aprehender unos elementos _los objetos del entorno_ por otros _las fotografías_. Semejante operación de aprehensión _para mí tan necesaria_ se dio, pues, aprehendiendo los objetos cotidianos a través de las fotografías. *La forma*, ya ahora con rostro de imagen fotográfica, se ofrecía cual *unidad coherente*, cual estructura “que presenta las características de un mundo” legible tanto en su consistencia material como en su carácter de representación o signo (fotográfico). Las imágenes fotográficas de objetos mundanos de **la realidad** cotidiana devinieron, entonces, en *la forma* que adoptó mi deseo de contención: “la forma, en una imagen, no es más que la representación de deseo” y aquí, en *El objeto de la imagen*, la forma cumple cabalmente la función de ser “la delegada del deseo”¹⁸.

¹⁷ Nicolás Bourriaud. “Estética relacional”, en Paloma Blanco, et al, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, p. 434.

¹⁸ *Ibidem*, p. 438.

Pero este trabajo no es, ni aspira a ser pura anécdota, y mucho menos quisiera que terminara por imponerse como el ejercicio de una tiranía autoral. Llevar esa relación, esa *forma* que en principio era tan personal al espacio del intercambio, transformará *la forma* en *formación*: es en la relación con el objeto y no ya en el objeto cerrado en sí mismo, en donde tiene lugar la dinámica de relación y encuentro¹⁹, de participación social para la cual se diseña una transgresión de lo íntimo. Haciendo cierto guiño con los situacionistas pienso ahora en la *formación* en el sentido de asumir las propias producciones a la manera de una práctica que al buscar vincularse con lo social o con los *otros*, torna factible la transfiguración estética de la cotidianeidad.



Si bien el acto originario que le dio aliento a las imágenes y a su convivencia con objetos ordinarios, era el deseo de arraigo en la **realidad**, al tornarse proyecto artístico ese aliento está dando forma al deseo de ensanchar los vínculos a través del intercambio con las(os) perceptoras(es). Reconocer en primera instancia a los objetos del entorno y nombrarlos por sus características y desde su consistencia más sólida, me dio consistencia y serenidad en medio de las crisis. Pero ya al salir esos objetos transformados en proyecto, al exponerse a la luz como tales, son más bien portadores del anhelo de ser reconocidos cual *realidad* pulsante que pretende serenar(se) a través del acto de ser nombrada por *otro*. Es en el acto de ser nombrado por *otros* donde el material puede presentarse con independencia de la pulsión originaria que le dio vida.

¹⁹ *Ibidem*, p. 436.

En lo dicho hasta aquí se vislumbran ya, varios planos del trabajo: El primero me atañe directamente en tanto sujeto expuesto a su realidad personal, a un momento peculiar de desfase con el mundo pero que a la vez representa una situación crónica contemporánea de salud, un invento nada presumible del mundo actual: el transtorno de ansiedad. Quizá este sea el plano menos significativo para procurar, en la exposición del proyecto, el encuentro con el *otro*.

Ese primer plano, ese impulso originario derivó en la *formación* de una serie plástica-visual en sus dos dimensiones: la bidimensional fotográfica y la tridimensional objetual, tanto la que le es común a la cotidianeidad como la fotográfica misma. Este segundo plano es el de la presentación y representación de la **realidad** bajo otras consignas y en otros contextos; por lo mismo, son una nueva *realidad* que se configura cual respuesta a la sensación de una realidad alterada, de una presión experimentada y de un deseo por aplacar, a través del arte, semejante condición.

Ya contenido el aliento de hacerme entrar en **lo real** mediante el poder de un proyecto artístico, se abre un tercer plano. En efecto, en la exposición _ya sea en el ámbito cotidiano o bien en algún espacio institucionalizado del arte_ estará depositada mi aspiración de que las piezas efectúen un comportamiento de *ética transitiva* que _atendiendo a Bourriaud_ deambula entre el ‘mírame’ y el ‘mira eso’. *Mírame* debatiendo mi contacto con **la realidad** _que probablemente ha sido también tu experiencia_ y recuperando el contacto con el entorno más tangible; y *mira eso: la forma* que logró alcanzar mi anhelo de arraigo y conservación, mi diálogo con **la realidad**, un diálogo que ha de quedar abierto en la procuración de una estética relacional. Y es que _como señala Ma. Teresa Méndez_ tal vez como nunca en la historia del arte las obras requieren de un espectador para adquirir existencia, de suerte que reclaman ser percibidas para fraguar su potencia.

De esta manera pretendo que *El objeto de la imagen* sea portador de un anhelo poco menos que histérico por contenerme, por sujetarme a una terrenalidad cuyo afianzamiento en este mundo, en esta **realidad**, derive en la apertura y vínculo con los *otros*. Tal relación o vínculo sólo podrá tener lugar a partir de un mutuo juego en el contexto que nos circunscriba. El proyecto que habrá de exponerse es, entonces, la vivencia del arte como un “juego que lleva el cambio continuo de formas, modalidades

y funciones, en apego a los contextos sociales”²⁰. De aquí también su potencialidad estética.

Desde su complejión de deseo objetivado, *El objeto de la imagen* entrama el deseo de inscripción en ese giro al que se ha llevado, en las últimas tres décadas, “a los objetos estéticos, culturales y políticos”: un arte relacional que es tal porque pretende y busca por soporte “la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y *privado*”²¹.

Recuperando tras ello, la importancia del espacio social, de aquel que se sucede mediante la interacción humana y mediante el intercambio, esta propuesta reitera el propósito definido y asumido ya con anterioridad en otros trabajos: “aprender a habitar mejor el mundo en lugar de pretender construirlo en función de una idea preconcebida de la evolución histórica”. Y es que dicho anhelo de reaprender a habitar y a convivir ha ocurrido en un momento histórico en el que, en el mundo occidental y por ende en su arte, se ha desvanecido “el objetivo de formar realidades imaginarias o utópicas,” optando más bien por “construir modos de existencia o modelos de acción en el interior de la realidad existente”²².

Entre las líneas del ejercicio hermenéutico que lleva por título *Una extensión de la experiencia estética*, elaborado en torno a mi proyecto anterior *_Apuntes para la memoria_*, efectué una proposición semejante:

el arte deviene pues, estrategia efectiva para relajar [...] la preciada fascinación imaginaria de crear mundos alternos que, no obstante, se nutren de este mundo real que nos contiene y regresan a él con el afán de transfigurarlo para hacerlo habitable. El arte puede así, a partir de su generosa polisemia, extender las posibilidades del mundo y con ello, del ser-en-el-mundo. El arte abre la invitación de poner un pié en la imaginería, incluso en la utopía, para que el otro que sigue en la realidad juegue a diversificar los caminos²³.

Y así llega a vislumbrarse un cuarto plano de *realidad*:

El susceptible de transformación por intervención del arte en la esfera social ... aun cuando el basto umbral del arte encuadre entre sus paradojas estéticas su propia impotencia.

²⁰ Nicolás Bourriaud. *Op. cit.*, p. 427.

²¹ *Ibidem*, p. 430.

²² *Ibidem*, p. 429.

²³ Mónica Ornelas. *Op. cit.*, pp. 144 y 145.

VI. El deseo de un objeto para el encuentro

La insistencia reiterada de procurar la producción artística como un *intersticio social* que sugiere “otras posibilidades de intercambio” diferentes a las del sistema hegemónico capitalista²⁴, me permitió iniciar un entendimiento de mi propia producción como modalidad discreta de arte político, si por tal acordamos a un fenómeno que en su redefinición a incorporado en sus múltiples escenarios a la preocupación por las relaciones humanas²⁵. Considero que procurar incidir en este ámbito relacional a partir de las producciones que una propone, trae consigo la exigencia de una toma de posición rumbo a tendencias previamente valoradas y asumidas. En mi caso particular esa toma de postura se entrama al hecho de insistir en que la crítica, sea al ámbito social y/o al artístico, sea parte inherente de la obra, de la producción. Comulgo con la noción de que la obra sea de cierto modo la puesta en cuestión, o quizá la resolución de una crítica “[...] que se define de entrada en el orden de la ética del discurso, o de la ética de las formas y los lenguajes si se prefiere”, y para la cual se torna necesario el abordaje pragmático de un asunto político “en el sentido de cómo organizar su proyección social, pública”, y la planeación de su recepción²⁶.

En el transcurrir de mi formación y práctica artística me he inclinado cada vez con mayor convicción hacia el acto de atender, y concebir al arte priorizando su carácter estético. De suerte que mi tendencia es a producir no tanto un evento artístico —en el sentido de un fenómeno autónomo que se basa en sí mismo dentro de una esfera particular, y por lo tanto excluyente del resto de la cultura—, como sí la procuración de un fenómeno estético que se dirige necesariamente al espectador en el intento de reactivar sus relaciones simbólicas con el contexto sociocultural. Es esta la manera en que he asumido la toma de postura crítica y puesta en cuestión ahora de lo social, ahora de lo artístico vía un acto o una producción que ofrece su sustancia desde una piel con semblante estético. Como señalé en el texto de mi anterior trabajo, procuro deletrear una aventura estética como el acto de:

[...] adentrarse a una búsqueda interna que provoca vértigo porque derriba *lo que se era*, lo que se *creía ser* y con ello, el suelo que se tenía por soporte; la

²⁴ Nicolás Bourriaud. *Op. cit.*, p. 432.

²⁵ Félix Suazo. “Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas”, en *Curare*, No. 16, julio – diciembre, 2000, s/p.

²⁶ José Luis Brea. “La era postmedia”, en _____, p. 17.

idea de una indagación que significa ponerse en juego y así, desafiarse, lanzarse al vacío por cuanto implica soltar las formas prefijadas de sí mismo; el mismo acto de jugar, y algunos de sus anticipados riesgos; el hecho de saber, de una extraña manera, que todo es susceptible de ser espejismo ... y la consecuente relación con una falta de verdad y realidad absolutas, de certezas, tras lo cual se suscita la transparencia de que se puede estar habitando un mundo de apariencias. Finalmente, en medio de la duda y por la duda misma, sentida ésta como plena divagación, apostarse²⁷.

Haciendo de la fotografía una realidad material y tangible, es claro que mi búsqueda reincide en asumir al cuerpo de la imagen como zona dispuesta a transformaciones, pero sobre todo, y por lo mismo, como acontecimiento, como fenómeno que desprende sucesos; esto es, como objeto estético, como región sensible tanto por sí misma _la imagen fotográfica tiene un tiempo de vida y responde superficialmente, en el sentido más literal del término, al tiempo y a las condiciones del hábitat en que se suscribe_ como por ser una existencia perceptible que provoca a quienes la consideran.

En este sentido descubrí con grato asombro una empatía entre mis concepciones y mi posicionamiento como productora y ser discursivo, con el planteamiento que realiza el teórico Juan Antonio Molina en el texto *La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina*²⁸. Este texto llegó por fortuna a mis manos en el transcurso del segundo semestre de la maestría, gracias al Seminario de arte contemporáneo. Supe al instante que debía citarlo dadas la cercanía entre mis pretensiones vertidas en *El objeto de la imagen* y la investigación teórica planteada en la presente *aproximación al carácter objetual de la fotografía*. Dicha cercanía con las ideas de Molina me lleva a constatar que participamos de la historicidad, y que es esta historicidad en la que estamos inmersos la que nos configura sensorial, emocional e intelectivamente, haciéndonos seres perceptivos de una realidad compartida.

Pues bien, resulta que en relación a determinados comportamientos de la imagen fotográfica desde los inicios de su historia, Molina ha construido una hipótesis en la que argumenta que han existido de siempre dos tipos de fotografía. El primero procura que la relación entre sujeto y **realidad** vía la imagen fotográfica sea de tipo racional; es

²⁷ Mónica Ornelas. *Op. cit.*, p. 19.

²⁸ Juan Antonio Molina. "La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina", en *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, TEOR/ética, 2005, p. 80.

decir, que actúa en la parte más condicionada de nuestra percepción, confirmando así, el modelo epistemológico de la realidad o, lo que es lo mismo, el modelo de conocimiento que ha educado nuestra relación con la realidad así como nuestra concepción de la misma y para el cual, la fotografía es una evidencia objetiva. En este caso, la fotografía confirma la realidad del entorno en su sentido más duro y sólido.

El segundo tipo de fotografía en cambio, “aspira a perturbar esa racionalidad, mediante un objeto estético”. Perturbando, pues, nuestras nociones del mundo en apariencia sólidamente establecidas, dichas imágenes fuerzan a un debilitamiento de nuestras convenciones respecto de lo real en aras de “la reconstrucción de la experiencia de la realidad”. La primacía de dichas construcciones fotográficas radica, precisamente, en atender la experiencia estética de los perceptores. De tal modo, la intención de estos trabajos es provocar una interferencia de nuestras convenciones sobre lo que hemos entendido, asumido o conocido como *realidad*. Semejantes ejercicios de desarticulación se han visto potenciados a raíz del desmontaje de la modernidad y sus ideales, con lo cual se favoreció la noción de que La Verdad, tan perseguida como la esencia que se halla a priori en todo fenómeno o evento, es más bien una construcción relacionada con la contingencia histórica de lo humano. Propuestas por Molina como objetos débiles, dichas fotografías enuncian entre sus cualidades más importantes la de su propia existencia objetual; o sea, que llaman la atención hacia sí como objetos. El dispositivo que tales imágenes fotográficas emplean para desarticular nuestra noción tradicional de la realidad y lo real se debe, en parte, al tratamiento de la superficie de la propia imagen, cual elemento que se enuncia y asoma como señuelo o señal.

Con el júbilo de saber reforzada mi investigación artística y apuesta conceptual, he aquí a la fotografía como objeto cuyo comportamiento ha dejado de ser el de una ventana al mundo para pasar a ser una consistencia; o sea, una fotografía que ha dejado de ser mera representación para ofrecer su condición de presencia, de objeto presente, de *realidad* que radica en ofrecer una presencia objetual, su realidad tangible, material: una fotografía con cuerpo propio.

Considero que en *El objeto de la imagen* opté por efectuar ese tratamiento superficial de la fotografía partiendo de la elección de la técnica *duratrans*, cuya persuasión provocada por su brillantez pareciera imponerse en la competencia entre el objeto-imagen y la realidad tangible que ella representa. Asumiendo mi participación como espectadora de dicha técnica y, por lo tanto, con una percepción de la misma previa a su utilización en mi trabajo, debo decir que me ha generado siempre un

arrebatado encanto, mismo que, curiosamente, he relacionado con el deseo de probar —tal cual, con el sentido del gusto— la imagen fotográfica. Desde que la descubrí, y como ninguna otra técnica, el *duratrans* me hace partícipe de la extensión de los sentidos, me provoca la sensación de que la imagen fotográfica puede desprender el anhelo de darle un lengüetazo —y siempre lo he referido así— al objeto fotográfico.

Ahora bien, pese a su incorporación en el proyecto en calidad de objeto y presentándose a sí misma como tal, la imagen fotográfica representa a la vez otros objetos. Creo que en esta aparente ambigüedad encuentra mi proyecto parte de su fuerza. Es por ello que en *El objeto de la imagen* la fotografía no busca ser entendida de forma autónoma o como una realidad que se basta a sí misma, con independencia del mundo ordinario, ya que exige la referencia del mundo para significarse.

Como señalara Douglas Crimp en su capítulo “Del museo a la biblioteca”, la pretensión moderna de autonomía se ha visto constantemente amenazada por las incursiones del mundo real que por gracias de la imagen fotográfica, se inserta en la esfera privada y exclusiva de la alta cultura. El aspecto más positivo de semejante incursión radica en que el moderno discurso institucional del arte ha sido empujado a ensanchar sus veredas, a erradicar sus pretensiones “racistas” de exclusividad a partir de la convivencia de las prácticas artísticas con miras a incidir en el mundo. Crimp insiste en que tal fenómeno se da en parte por la participación de la fotografía, ya que ésta, mediante su carga de representación, reintroduce el mundo real en la institución artística; esto es, que coloca dentro de un área restringida que se pretendía distanciada, y por lo mismo, purificada del ámbito real y social, a esa misma realidad: insiste en dar la referencia de que el mundo y su realidad ya tangible, ya social, existen.

Habría que agregar también, que parte de la colaboración de la fotografía en tal inmersión de la alta cultura sucede desde su semblante objetual, desde ese semblante más imperceptible y discreto de la fotografía. Mediante el cuerpo fotográfico, propuesto aquí como el semblante objetual de la fotografía, es que llega al espectador la referencia del mundo. A la vez, su aparición como cuerpo y objeto surge al momento de capturar al mundo tangible, así se trate tan sólo de la luz en su aparente abstracción existencial. Su origen como cuerpo y como representación son intrínsecos el uno del otro. Es ese cuerpo donde se plasma, a la manera de un tatuaje, la huella-referencia de la realidad del mundo y donde se vehicula sensorialmente al espectador: “el cuerpo no es una entidad actuante en sí propia [...] sino el vehículo para una compleja dialéctica entre artista y

participante, cuyo propósito culminante es siempre el de provocar una transformación de la conciencia”²⁹.

A partir de tal concepción, pienso en el cuerpo de la fotografía como un *objeto transicional* que _de acuerdo a Mari Carmen Ramírez_ es un conductor que promueve problemáticas de la significación. Importando dicho concepto a la particularidad de la esfera fotográfica, pareciera que se acentúa el semblante objetual de la fotografía como presencia corpórea y, por lo tanto, como objeto estético que potencia sensorialmente tranfiguraciones cognitivas: “el objeto estético —precisa Roman Ingarden— en el momento de ser constituido [en el sentido de ser percibido] es algo con lo que el observador está en contacto directo”.

Desde la memoria corporal, recapitulo: el acto primigenio de nombrar llanamente los objetos que se me presentaban al estar ingresando, o al estar ya en medio de una crisis de ansiedad, me hizo irradiar en los objetos una función distinta a aquella para la que se les ha programado, recreando a la vez, para mí misma, una nueva *forma* de articular contacto con su tangible realidad. Atravesar por la disfuncionalidad de mi ser debido a problemáticas de salud, me orilló a imprimir en los objetos más comunes otra función distinta a la que el sistema hegemónico impone, y a la que yo misma estoy culturalmente adiestrada. *El objeto de la imagen*, esa forma lograda para reactivar contactos procura, entonces, una interacción lo mismo entre los objetos que componen el proyecto —incluida la fotografía como tal— que entre éstos y el público asistente. En correspondencia al modelo de interacción que inauguré como evento para re-ligarme con **la realidad** y con los *otros*, persigo sugerir la existencia de maneras distintas de consumo de los objetos —incluidos los artístico y fotográficos— a las convencionales impuestas por el consumismo. Junto a lo referido se empata la noción de provocar o interferir, y desarticular por lo tanto, algunas sólidas estructuras de nuestra propia noción de realidad, las cuales merecen ser revisadas tan sólo por el hecho de haber adquirido cierta conciencia sobre la conducción realizada en nosotros por intervención del sistema y la cultura.

A propósito, pues, de aquella cuestión de la presencia objetual —el cuerpo propio de la fotografía— y la representación fotográfica —el cuerpo por ella referido— que atañen a *El objeto de la imagen*, considero ya como ganancia que la convivencia de los objetos ordinarios desde su presencia y su representación, lograra promover cierta

²⁹ Mari Carmen Ramírez. “La opción del conceptualismo: ¿Un ‘ismo’ más o una ‘táctica de sentido’?”, en *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, TEOR/ética, 2005, p. 48.

reflexión respecto de los objetos y de la fotografía en tanto objeto. También aspiro a que este primer estadio de reflexión nos orillara a pensar lo mismo en nuestra manera de consumir los objetos, que en la forma de proceder ante ellos según un patrón de comportamiento dictado por el sistema sociocultural y el económico-industrial básicamente. Y es que al presentar un objeto que se vincula al fotográficamente representado, el proyecto pretende disparar _como lo he dicho_ otra tendencia o lógica de funcionalidad ahora de los objetos, ahora del ser humano ante ellos.

Una vez suspendida la función común _para la que fueron diseñados los objetos_ dada su inmersión en otra situación que no es la ordinaria, busco que los objetos potencien la reconstrucción de nuestro imaginario desde su convivencia aparentemente silenciosa. Cabe así la posibilidad, y sólo como posibilidad en potencia, que *El objeto de la imagen* provocara en los espectadores cierta percepción recreativa y la reflexión acerca del mundo objetual que nos entretiene saturándonos, pero también sobre nuestra manera de proceder ante ellos, incluyendo el proceder ante la fotografía misma. Otra manera de formular el interés que pretendo articular es abriendo el siguiente cuestionamiento: si el patrón de comportamiento en el que nos conducimos ante el mundo objetual está dado en la propia estructura de un objeto y su inmersión en determinado campo de acción, ¿qué ocurre cuando dicho patrón es dislocado? Ésta sería una de las preguntas claves que aspiro a formular a través de proyecto.

Lo que yo alcanzo a entrever es que la operación de dislocación sugerida por el trabajo podría imprimirse en nuestra percepción culturalmente diseñada, partiendo de la noción de que hay un sistema social, otro cultural, uno más económico, artístico, etc. Cada uno de esos sistemas, para que sea tal, debe definir lo que le constituye tanto por afirmación como por negación. La negación viene dada por todo aquello que determinado sistema excluye de sí y de su campo de acción para ser cabal con su estructura; la definición en positivo, en cambio, se determina por todo aquello que incluye en su interior para definir sus particularidades como tal o cual sistema. Tanto los objetos como el ámbito en el que estos se introducen, son vividos “naturalmente”, esto es, que culturalmente se produce la inclusión de determinados objetos en un ámbito preciso que es para el cual han sido generados y diseñada su función. Es precisamente en esta relación ámbito-natural / objeto-funcionalidad, donde ejerce la dislocación *El objeto de la imagen*. Y es que los objetos no sólo han sido excluidos de su sistema _en el cual funcionan_ y trasladados a uno diferente que los re-une desde otra dinámica _presumiblemente artística_, sino que ya por el hecho de reunir la objetualidad de unos

con la representación bidimensional de otros, resulta inoperante su convivencia en términos ordinarios o convencionales. La presencia objetual de una flor al lado de la fotografía de un florero, problematiza la convivencia de dos tipos de realidad que deberían estar unidos participando de una misma condición objetual y en la que habitualmente comulgan. Si además, tal convivencia es emplazada en la calle, en una cafetería, en las escaleras de un edificio público o incluso en una galería, la habitualidad será doblemente forzada. Es en dicho forcejeo que tendrá que hacer nuestra percepción para rearticular las dimensiones o realidades visual _fotografías_ y objetual, en donde considero que descansa, creativamente, la reconfiguración de **la realidad** propuesta en *El objeto de la imagen*: una resignificación de otra realidad distinta a la dictada por convención y ante la cual tenemos la costumbre de dirigirnos para funcionar ordinariamente.

En otro sentido y debido a que esta serie es una revisitación al ready-made, al arte objetual, a la intervención, al arte conceptual ..., semejante dislocación muy probablemente ya ha sido realizada; y sin embargo, me queda la impresión de que habré de imprimirle cierta particularidad en la reincidencia que ahora ejercito.

Insistiendo en las líneas de significación del material, queda por considerar sus efectos en el ámbito ahora legítimo y legitimador del arte, ahora en la vida cotidiana. Porque además de que la objetualidad ordinaria sería sacada de su ámbito común para ser llevada, cual ready-made, a algún espacio institucionalizadamente artístico, eso presumiblemente artístico será sacado también de dicho sistema institucional. Sacar las piezas al ámbito de lo cotidiano y sin embargo, devolverlas al de origen o depositarlas en uno nuevo es “devolverle” a la **realidad** lo que me ha prestado bajo el pacto de retribuirle desde mis propios alcances.

Porque, en sus continuos avances y tal vez como parte natural de decantación, *El objeto de la imagen* avanzó un pequeño paso más en esa primacía del plano estético; por un lado, a través de la performática expuesta y por el otro, extrayendo el material de la esfera artística. La forma en la que me falta procurar mi tendencia hacia dicho fenómeno es mediante el gesto de sacar el material del ámbito artístico que le podría legitimar precisamente como Arte. Ese acto pretendería ensanchar las posibilidades del encuentro entre el material y los receptores, dando mayor espacio a que suceda azorosamente y así, de forma menos codificada y convencional que la impuesta en un lugar institucionalizado.

Con estos emplazamientos, ambos elementos *_fotografía y objeto cotidiano_* se estarán compartiendo sus ámbitos y condición. A partir de dislocarse mutuamente como elementos autónomos por el hecho de convivir como piezas compuestas de una fotografía y un objeto, tras la dislocación de su funcionalidad natural habrá de surgir el necesario diseño de otras funcionalidades, redefiniendo su situación según el ámbito en el que sean emplazados. Ello implica inaugurar otras *formaciones*. Todo el juego en potencia a desprenderse aquí, está íntimamente ligado a la referencialidad cultural y a la red significativa que tenemos de ella, en la pretensión de que el quiebre de dicha referencialidad, al trastornar la red significativa impuesta culturalmente, genere la creación de otros significados.

Sin embargo, y a pesar de las probabilidades en potencia que yo encuentro en este material para que se abra el diálogo *_no necesariamente en un sentido verbal_*, no soy indiferente al hecho de que la práctica de emigración concentra, también en potencia, la posibilidad de con-fundirse con, o pasar por, un gesto insignificante, haciendo que el trabajo sea inadvertido o inaprehensible como otros tantos señuelos que la cotidianidad *_ya social ya del arte_*, ofrece habitualmente. Es decir, que asumo como parte de la aventura, que esta expulsión derive en un acontecimiento inadvertido como otros de la vida ordinaria o bien, cual arte que al pretender fundirse con lo cotidiano termina por confundirse con la realidad misma, ya de por sí dislocada bajo artilugios que de pronto se escapan a nuestro interés, percepción o entendimiento.

Además, siendo franca y pese a mi continuo poner delante de la consideración artística al fenómeno estético, también es cierto que no por ello pretendo abandonar el umbral de la artísticidad, por más sospechas que como institución me haya cultivado. Como parte de la misma investigación pragmática y en medio del deseo de salir del ámbito legitimado y legitimador, yo misma me interpele diciendo: *¿y qué si el proyecto, hecho este gesto de salida, regresa al espacio consagrado al que cuestiona y del que sospecha?; ¿y qué si el trabajo, una vez fuera, mira hacia el interior resplandeciente y asume retornar para coronarse con el aura de lo artístico?; ¿y qué si habiendo sido irreverente con el arte y sus instancias tradicionales legítimas y legitimadoras, vuelve la vista con nostalgia y no menos enojo al pedestal de la pared museística que parece observar burlona el tránsito más vulgar y ordinario del día a día? ¿En realidad es irreverente el gesto?, ¿en realidad merece este proyecto ser irreverente para ser consecuente consigo mismo, para hacerme coherente a mí misma, o sólo es un artilugio que no tiene mayor aliento, un mero cliché?; ¿y qué si, habiendo optado por convivir*

con objetos instrumentales hasta el grado de mostrarse cual objeto instrumental, mi proyecto opta en su proceso por el desinterés y la trascendencia kantiana que no admite ni utilidad ni finalidad alguna? En nuestro mundo occidentalizado que viene constituido de opuestos, ¿en realidad tiene una que optar por la veneración institucionalmente legitimada, o por la percepción distraída que acontece fuera del umbral artístico? Todos estos cuestionamientos son una más de las aristas de experimentación de *El objeto de la imagen*.

No obstante a la planeación de autoexclusión de la esfera artística, sigue existiendo la intensión de ser reconocida por ella:

Por supuesto que un objeto cuya razón de ser es lo estético, que se autodefine como eminentemente estético, tiene muchas probabilidades de ser entendido como objeto artístico. Es decir, que junto con el énfasis en el aspecto estético, como finalidad y razón de ser foto, viene una sobrecarga de significado que especifica la aspiración del objeto a ser recibido y consumido como objeto artístico³⁰.

Ahora bien, para que la ocurrencia sea arte no basta el arbitrio del autor o productor sino _como señala Duque_ la acción racional de conectar los subsistemas _a los que pertenece cada objeto, incluida la fotografía_ ofreciendo así, relaciones posibles y otros modos de relacionar(nos) con el mundo. Lo que esta acción racional de inclusión/exclusión saca a la luz es, más que al mero objeto, a las “*conexiones funcionales* en el seno social”³¹ de una serie diversa de objetos. De tal suerte, y regresando a las nociones de inclusión-exclusión, si en el proyecto se entrecruzan los sistemas técnico e industrial, doméstico, cultural, artístico, fotográfico, he pensado que parte de la eficacia del proyecto pudiera consistir en no dejar de pertenecer, del todo, a los sistemas o subsistemas de origen. Antes bien, la eficacia radicaría en hacer que *El objeto de la imagen*, al entrelazar diferentes sistemas, provoque que éstos que se mantenían organizados de manera independiente se aturdieran en su intento de salir del sistema *tal* para ingresar al sistema o subsistema *cual*. Es decir, que ni los objetos ordinarios dejaran de pertenecer o ser asociados al ámbito doméstico, artesanal o escolar; ni que el artilugio de las cajas de luz dejara de pertenecer o ser asociado al subsistema técnico, industrial y del diseño; como tampoco que la fotografía dejara de

³⁰ Juan Antonio Molina. *Op. cit.*, p. 80.

³¹ Félix Duque. *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001, p. 27.

hacer lo propio respecto al subsistema documental, publicitario, cultural o artístico. Porque _y lo comenté con anterioridad_ es precisamente ese condicionamiento sociocultural que reclama la sacudida y que a la vez pone resistencia, aquel con el que quieren jugar las piezas de la serie. En este no dejar de pertenecer al origen y estar sin embargo en otro sitio, apuntando a su resignificación, creo que se encuentra una veta nutritiva del trabajo: en impulsar, promover o provocar otros significados o una red significativa distinta a la de origen pero no determinada de una vez y para siempre.

Al menos en el actual estadio de mi producción me es importante insistir en el deseo de salir del espacio institucional, así como insistir en que esta vuelta al ámbito cotidiano de donde retomé los objetos implica una crítica, o un cuestionamiento hacia la fotografía _lo mismo que hacia el arte en general_ revestida de aureola, de objeto museístico casi petrificado. Sacar el proyecto de los santuarios coronados institucionalmente responde al deseo de vivir el arte, o mi producción al menos, como acontecimiento ordinario, como suceso que convive con lo cotidiano y por lo tanto, como aventura que redefine nuestras concepciones ordinarias de la realidad, mismas que enriquecen por ello la experiencia estética ordinaria. Como expresara Octavio Paz en *El arco y la lira*, revelar nuestra condición a través del arte es a la vez, la creación de nosotros mismos.

Debido a que “Ese simulacro llamado ‘yo’ no es más que una carta más de la baraja”³², me queda hasta ahora una certera satisfacción: por mera voluntad, los dados, y también, por qué no, los dardos, están tirados como apertura al juego.

³² Ma. Teresa Médez Baiges. *La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea*, Madrid, 1992, p. 36.

Conclusión

La fotografía es una imagen que descansa sobre determinada superficie. En tanto copia original, deviene, pues, en objeto-imagen: es un objeto laminar del que no se puede separar su contenido visual del soporte material sobre el cual éste descansa. Si bien la representación plástica contiene así, el aspecto *visual* _la imagen bidimensional_ y la existencia *táctil* _la física tridimensión de lo fotográfico_, esta investigación que viene anunciando su final estuvo dedicada, precisamente, al carácter objetual de la fotografía, a la condición material de la fotografía, a esa disposición que permite la aprehensión táctil y a través de ella, el contacto físico y cierta cercanía corporal cotidiana.

La presente investigación histórico-cultural del carácter objetual de la fotografía tuvo como punto de arranque un motivo de orden íntimo y personal: el afán de transformar una vivencia delicada mediante cierta producción elaborada a lo largo de la Maestría en Artes Visuales. Esta producción, asumida cual investigación artística, dio nacimiento a *El objeto de la imagen*, proyecto cuya apuesta se desprendió, en primera instancia, del deseo de llevarme a recuperar contacto con el entorno más tangible para aplacar el discurrir abstracto de mi pensamiento. Pero más allá del anecdótico, y a partir de la convivencia de tres objetos _la fotografía, el representado en ella, y el presentado cual objeto cotidiano_, dicho material contiene la pretensión de contribuir a la resignificación de nuestro contacto con el entorno más inmediato, en el intento de propiciar una recodificación en nuestro modo de articular contactos no sólo con el mundo saturado de objetos e imágenes sino también, con los *otros*. Porque si bien es cierto que en mi caso particular, todo proyecto plástico – visual, y discursivo, trae consigo o surge de una experiencia de vida, también es cierto que considero que no ha de ser ésta la que habrá de imponerse para articular lecturas significativas. Pese a las tantas hojas redactadas en gran parte desde el ensimismamiento, deseo que *El objeto de la imagen* respire bajo el ritmo de su propio aliento, incluso si para ello debe hacer de lado mis concepciones. De aquí que haya sido considerada como parte primordial de su constitución, la esfera estética: ese intersticio social de encuentro entre el objeto y el ser humano donde se propician intercambios significativos.

El título del trabajo *El objeto de la imagen* deviene así, en un juego que al aludir al objeto fotografiado reinserta de soslayo el cuestionamiento por el *objeto* de la imagen fotográfica, por su sentido tanto en la esfera del arte como en la cultura social:

¿qué sentido tiene seguir produciendo objetos-imagen en un mundo saturado de objetos e imágenes?

En el caso particular de lo fotográfico, la serie entraña entre sus intenciones, la de atentar contra la noción de la fotografía como ventana invisible al mundo que propone Barthes. De suerte que si el carácter objetual de la fotografía suele ser ignorado, imperceptivo, como condición inherente a su “naturaleza” misma, resulta factible entender ese carácter objetual de la fotografía como un elemento discreto, disimulado y un tanto silencioso: débil _propone Molina_. He dedicado, pues, mis esfuerzos de producción artística y reflexión discursiva, a disponer de la fotografía precisamente cual objeto silencioso que se interpone en la presencia objetual de otro objeto _el representado en, y por ella_ pero que al hacerlo, además de tornar en imagen a la realidad objetual del mundo, inaugura por sí misma una objetualidad discreta y un tanto disimulada, pero en cuya condición puede radicar una de sus peculiares fortalezas; a saber, aquella que siendo factible de percepción sensorial, informa a nuestro sentido crítico y colabora así, en la reconfiguración de nuestro repertorio cultural alienado.

Ahora bien, extender la fotografía en tanto objeto artístico al terreno de la estética no implica negar, necesariamente, sus posibilidades artísticas; antes bien, significa priorizar la experiencia de los perceptores implicados en su consumo. Es decir, que opté por producir objetos artísticos tomando en cuenta la circulación y el contacto que ellos han de provocar en sus receptores, teniendo en mente su potencia de entidad discursiva, de impulso comunicacional que, como práctica, busca activar el cuestionamiento y “replantear críticamente las relaciones que, en el contexto de la civilización actual, se establecen entre verdad e ilusión, identidad y representación”¹.

Pese a tanta palabra, pese a este pensamiento mío que reincide _como todo amoroso_ en el umbral que se propuso abandonar _el de decir_, comulgo con la intuición de que *El objeto de la imagen* funciona plástica, visual, objetual o performáticamente. Por ello, me uno a la noción que propone Kiefer: “Cuando algo funciona [artísticamente], siempre hay una razón de tras. Hay que encontrarla”² ... yo sugeriría que más que encontrarla, como si ésta existiera de antemano sólidamente, la labor sería reconstruirla disfrutando en ello ese proceso, el transcurso de la trayectoria que se hilvana cuando se echa a andar al momento de lanzarla al vuelo.

¹ Félix Suazo. *Op. cit.*, s/p.

² Aselm Kiefer. “Lluvia de estrellas”, exposición en *Monumenta 2007*, El Gran Palacio, París, 2007.

Esta escritura lleva consigo la noción de que germinar la idea es sólo el inicio de un cultivo en potencia, y que han de ser los *otros* quienes atiendan, asistan o procuren la siembra.

ANEXO

El objeto ... viaja

Bajo la consideración de que uno de los campos de investigación que ayudaría a enriquecer mi formación era el de la realidad social, esto es, el de llevar al plano real las preocupaciones que entraña el proyecto, y hacerlo a través de la exposición del mismo, busqué la manera de realizar una estancia de investigación fuera de las coordenadas socioculturales de nuestro país. *El objeto de la imagen* se fue _por obvias razones_ de viaje conmigo, con la creencia de que en medio del ámbito artístico, la gestión cultural se ofrece como puente que vincula la producción artística y la investigación académica con la sociedad.

Entrevista al Dr. José Luis Cueto Lominchar

— Mónica Ornelas: El primer punto que me interesa tratar es una panorámica general sobre gestión cultural. ¿Cuál fue o cuáles fueron los eventos por los cuales se necesita incorporar a la jerga cultural el concepto de gestión cultural?, que seguramente ya existía en la práctica antes de su aparición como concepto.

— José Luis Cueto: No voy a poder hablar de lo que pienso al respecto. Esto de la gestión cultural es una palabra que lo que en realidad hace es encubrir _y voy a decir algo muy grueso_ o definir con un eufemismo el mercado de la cultura. Hoy lo que hacemos son productos, a partir de la industrialización [...] el tema es sobre la necesidad de rentabilizar los productos que se proponen a la venta que, de un tiempo a esta parte, han crecido de forma exponencial. Y no sólo los productos, también los espacios, los eventos relacionados con el arte y la cultura y la sociedad relacionada a ellos. Han crecido entonces de tal manera, que hacen falta metodologías técnicas, logísticas, que permitan definir lo que ya es, lo que ya sucede incluso como un contenido de investigación; es decir, la propia gestión cultural se ha convertido o es una especie de metagestión, porque tiene que hablar de sí misma como proceso, cuando en realidad lo que está definiendo es, ni más ni menos, que un proceso: un proceso de gestación, un proceso de producción de determinados eventos que son tan variables como una exposición ... pero en esa horquilla podemos meter cientos y cientos de manifestaciones que se hacen.

Pero yo te reitero que en el fondo es un eufemismo para hablar del mercado del arte; se ha convertido en un bien de consumo que la sociedad de la información devora con

mucha pasión. En esa sociedad de la cultura se le llama el *menú del ocio* y es fundamental: es un lubricante de esta sociedad en lo que se refiere al mundo del arte, ese mundo de oropel y lujo. Está la bienal de Venecia que ya cumplió cien años, es el ejemplo más longevo; está la Documenta de Kassel; está la Feria de Basilea y está Munster, que es un proyecto de arte público que va por su 40 edición y se realiza cada diez años. Entonces, esto a qué motiva: pues motiva a que cientos de miles de millones de turistas culturales del mundo, preparen sus maletas y sus alpargatas para ir a recorrer museos absurdos donde hay cosas que no entienden la mayoría de los que visitan estos lugares, pero que son copiosamente ordenadas en catálogos carísimos, lujosísimos y sólo al alcance de un pequeño grupo de turistas o especialistas. Digamos que son las tendencias dominantes de la moda del arte este año _2007_, la pasarela de la moda del arte.

Luego, el mercado del arte es tan cambiante y tan fluctuante y tan brutal que ni siquiera es posible hacer un análisis de las tendencias, o de lo que se va a llevar la atención; si supusiéramos que se la va a llevar la pintura, o la foto, seguramente nos equivocáramos, porque la moda es así. Y la moda también es un producto cultural, uno de tantos, uno más.

Yo no creo que nadie con dos dedos de frente asistiera ha estos espectáculos sin un cierto desencanto y una cierta zozobra; yo creo que son folclore, puro folclore.

Pensar por ejemplo, que solamente existe la cultura en estos espacios y que el resto del mundo que van cambiando alrededor de estos espacios grandilocuentes, no son cultura, es patético sencillamente. Sería la mayor sandez pensar que sólo existe la cultura veneciana en la Bienal, cuando la cultura veneciana existe en las góndolas, en la gente que vive alrededor de los espacios donde se exhibe la bienal que, sin embargo, no asisten a verla; en fin, en la cotidianeidad más absoluta.

[...] Espacios distintos son las instancias educativas y los eventos que producen. [...] Hay que tratar de dedicar esfuerzos presupuestarios a que la cultura, o lo que se entiende por tal, llegue a todo el mundo. Pero eso no se hace porque no es rentable. Cuando se hace es porque a algún político lo viste. Estas grandes campañas de presupuestos _a propósito de la gestión cultural_ en realidad lo que persiguen es conseguir eso que llaman *impus mediáticos*.

— M. O.: En qué consisten?

— J. L. C.: En convocar a un evento que tenga la capacidad de tener entrada en tantos medios de comunicación como sea posible. Por ejemplo, aquí cuando se ha hecho la

Bienal de Valencia pues ha habido ruedas de prensa en la que los políticos han dicho, o han tratado de engrosar la bondad del proyecto justificando que ha salido tantas veces en televisión, tantas veces en revistas especializadas, porque esto es fundamental: la visibilidad.

— M. O.: En términos de espectacularidad cierto?

— J. L. C.: Sí. Una cosa no existe sino es visible, y no es visible sino aparece en los medios. Cualquier gestor cultural sabe que cuando propone o convoca a un evento tiene que hacerlo público y llenarlo de gente: rentabilidad. ¿Eso significa generar estructuras culturales? No, a mi modesta opinión.

Generar estructuras culturales significaría invertir en producir espacios de acceso a la cultura; por ejemplo bibliotecas; por ejemplo redes; por ejemplo dinámicas, que es una cosa tan importante: generar dinámicas alrededor de los espacios donde tienen lugar las manifestaciones culturales. Pero ¿qué viste más?, pues inaugurar un edificio grandioso o, para no ir más lejos y como sucede aquí en Valencia, pues viste traerse la *Fórmula 1*.

[...] Entonces, los eventos culturales son una ordenación del producto cultural mercantilizado, contenido y propuesto desde el parámetro de la rentabilidad.

— M. O.: Mencionaste algo que resulta significativo recuperar: sí hay una pretensión _quizás nos queda todavía un dejo romántico respecto a la emancipación de la cultura o del arte en particular_ de propiciarlos, de convidarlos, de armar dinámicas en las que se pueda convidar eso que se llama arte, en las que se pueda invitar a participar a la comunidad o a la colectividad que no tiene estos puntos de vista especializados. Entonces, dentro de esta gran atmósfera que es la gestión cultural pero dentro de las particularidades que le corresponden a los ámbitos universitario, ¿cómo se aplicaría esa definición de gestión cultural; es decir, cuáles son los rasgos particulares de una práctica gestora dentro del campo de la Universidad?; ¿cómo se acopla o cómo se vive esa rentabilidad del mercado cultural en un ámbito como es el universitario?

— J. L. C.: Siendo crítico como soy, con las instituciones dominantes, en lo que sí creo es en un estado que se proponga una reordenación justa de los presupuestos y un cuidado fundamental a cosas que para mí son el pan: educación y salud. Un estado que no garantice que todos sus miembros tienen acceso a estos bienes, no es un estado justo; puede dedicar miles de presupuestos a brillar, invitando a los Rolling Stone a que hagan un concierto, pero si no hay acceso a la cultura, si no hay acceso al patrimonio del conocimiento, a mí no me sirve.

La universidad en la que yo creo como una institución de orden público es un proyecto de gestión cultural de altísimo rango, toda ella: es depositaria de una tradición, depositaria de un lugar en el que se investiga, y es depositaria también de eso que se identifica como el acceso de aquellos que van a la universidad con la intención de formación. Por definición, la universidad es una institución ligada, o que tiene por destino a la Cultura con mayúsculas.

Una vez dicho esto, y por contestar a lo que me propones, ¿cómo se concibe o cómo creo yo que puede funcionar, o qué tareas debe hacer alguien que se dedique a manejar un espacio como este que tengo yo _de decano del departamento de cultura de la Facultad de BellasArtes_? Pues se trata de atender, proponer, convocar, organizar, eventos y proyectos que complementen, mejoren o posibiliten la actividad que ya nos es propia a toda universidad. [...] y no desde el mercado del arte. La pequeña galería de exposiciones que tenemos no es una sala comercial; es una sala a la que pretendemos invitar a artistas siempre con la pretensión de que esos artistas y sus proyectos puedan complementar la formación académica que se viene haciendo de forma cotidiana.

Y por otro lado, yo tengo como uno de mis compromisos la difusión de lo que hacemos; eso tiene una parte buena, que es la de mejorar los canales de distribución de los alumnos; la de hacer visible a la sociedad, o devolverle a la sociedad, de forma justificada, aquello que la sociedad nos da ya que somos institución pública que vive de los impuestos que se pagan allá afuera. Es justo por lo tanto, que la sociedad vea lo que nosotros hacemos, y que vean que lo que hacemos tiene utilidad, que no somos una pandilla de descerebrados que se beneficia de estar ahí en un rincón jugando a las tabas. Es desde este punto de vista que me parece muy importante la gestión culturales: uno, difundir lo que hacemos y dos, justificar las partidas presupuestales que se dedican a que nosotros estemos aquí formando, informando y cultivando el gusto de la gente.

— M. O.: En efecto concuerdo en que es importante lo que señales porque es una concepción distinta de visibilidad, y que se diferencia de forma muy clara respecto a lo que hemos tratado sobre el mercado del arte y la rentabilidad de la cultura.

— J. L. C.: Eso, y luego viene una tercera cuestión, que es en la que a mí me gusta menos navegar pero que es inevitable porque no somos solos, estamos dentro de un sistema y por lo tanto pertenecemos y nos determinan las circunstancias del sistema. Uno se ve envuelto en dinámicas que se parecen mucho a esa idea de conseguir visibilidad para conseguir rentabilidad. Pero el hecho de eso es algo que tienes que

aprender a navegar; si no conseguimos justificarle al mundo que lo que se hace aquí tiene utilidad, un pragmatismo y una posibilidad [...] no tendría sentido.

La entrevista fue más extensa que lo que he transcrito aquí. Se delineó rumbo a la noción del artista como gestor cultural que, vinculado a las instancias universitarias _como ha sido mi caso en distintos momentos y como lo era en ese en particular_ busca orientar y proponer su producción para abonar la formación académica.

Glosario

Daguerrotipo. Proceso mediante el cual se obtiene una imagen en positivo directamente a partir de una placa de cobre preparada con yoduro de plata como agente sensible a la luz. Una vez expuesta dicha placa, la imagen latente se revelaba con vapores de mercurio, dando como resultado una imagen detallada de delicada superficie, misma que debía de protegerse con un cristal y, de preferencia, sellarse para evitar que se ennegreciera al entrar en contacto con el aire.

Estereoscopía. Denominada o identificada también con los términos fotografía estereoscópica, estereoscopio, imagen tridimensional o de 3-D, se refiere a la producción de imágenes capaz de dar una impresión de profundidad parecida a la que percibe el ojo humano, esto es, a la visión normal o binocular. Este tipo de producción o técnica se basa en la obtención de dos imágenes tomadas ligeramente desfasadas desde diferentes puntos de vista y con un par de objetivos idénticos. Al momento en que la pareja de diapositivas obtenidas se observan con el visor adecuado que presenta la imagen izquierda al ojo izquierdo y la derecha a su correspondiente, es que se reproduce la visión binocular. La primera práctica de esta visión data de 1830.

Luminograma. Técnica de impresión que se lleva a cabo sin el uso de una cámara fotográfica, aplicando de forma directa trazos luminosos sobre una superficie fotosensible o bien, haciendo descansar objetos sobre la superficie previamente emulsionada, en cuyo caso las imágenes son mejor conocidas como *rayogramas*, en honor a Man Ray, artista y fotógrafo dadaísta y surrealista norteamericano, quien exploró ampliamente la técnica.

Pantógrafo. Instrumento que sirve para copiar, ampliar o reducir un plano o dibujo. Consiste en un paralelogramo articulado, con dos de sus lados adyacentes prolongados; uno de éstos se fija por un solo punto en la mesa, en otro se coloca un estilo con el cual se siguen las líneas del dibujo, y un lápiz sujeto a un tercer lado traza la copia, ampliación o reducción que se desea.

Tarjeta de visita. Debido a los avances traídos por las técnicas fotográficas, a mediados del siglo XIX fue patentada la manera más fácil de realizar 10 fotografías a partir de un único negativo. Creado por Disderi, esta técnica o procedimiento provocó también que el costo de las impresiones fotográficas se vieran reducidas en un altísimo porcentaje. El proceso consistía en la adaptación de cámaras fotográficas de forma que se pudieran efectuar 9 o 10 tomas en una sola placa de 21.6 cm de ancho, obteniendo con ello retratos de unos 7 cm de alto por 5 cm de ancho. Después de reveladas las tomas, las fotografías eran pegadas a cartulinas rígidas cuya presentación fue conocida popularmente como tarjetas de visita, nombre que derivaba del francés *carte de visite*: tarjeta de presentación. Dicho artículo fue popular tanto en Europa como en todo América.

Bibliografía citada

- Acha, Juan. *Crítica del arte. Teoría y práctica*, Trillas, 2002.
- Argullol, Rafael. *El cansancio de Occidente*, s/l, Ediciones Destino – Áncora – Delfín, s/f.
- Back-Morss, Susan. “¿Qué es arte político?”, en *INSITE 97*, México, CONACULTA, 1997.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Baudelaire, Charles. *Salones y otros escritos*, Madrid, La balsa de la Medusa – Visor, 1999.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, México, Ítaca, s/f.
- Bourriaud, Nicolás. “Estética relacional”, en Paloma Blanco, et al, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- Camarelli, Andrea. *De la pintura representativa al objeto presentado: resultados de un viaje personal*, México, UNAM, Tesis de Maestría en Arte Visuales- Pintura, 2001.
- Casanova, Rosa y Olivier Debrouse. *Sobre la superficie bruñida del espejo. Fotografos del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Crimp, Douglas. “Sobre las ruinas del museo”, en *La posmodernidad*, México, Kairós, 1988.
- Debray, Régys. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Duque, Félix. *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001.
- Edwards, Steve. “Photography out of conceptual Arte”, en
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la Edad Media*, Barcelona, Ed. Lumen, 1997.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 2002.
- Foster, Hal (comp.). *La posmodernidad*, México, Kairós, 1988.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- Gombrich, E. H. *La historia del arte*, México, CONACULTA – Diana, 1999.
- González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

- Guasch, Ana María. *El último arte del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza, 2002.
- Gubert, Román. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- Hobsbawn, Erich J. *Las revoluciones burguesas, I*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
- Hughes, Robert. *A toda crítica. Ensayos sobre arte y artistas*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- Jacob, Mary Jane. “Arte en la era de Reagan: 1980 – 1988”, en Anna María Guasch, *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980 – 1995*, Madrid, Akal, 2000.
- Kossoy, Boris. *Fotografía e historia*, Sao Paulo, Biblioteca de la mirada, 2001.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Lippard, Lucy R. “Mirando alrededor: Dónde estamos y dónde podríamos estar”, en Paloma Blanco, et al, *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- Liotard, Jean-Francois. *La posmodernidad. (Explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- Marchan Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. (1960 – 1974)*, Madrid, Akal, 1994.
- Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1975.
- Marcuse, Herbert. *El hombre unidimensional*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- McLuhan, Marshal. “La fotografía”, en *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, México, Diana, 1989.
- Médez Baiges, Ma. Teresa. *La mirada inútil. La obra de arte en la edad contemporánea*, Madrid, 1992.
- Molina, Juan Antonio. “La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina”, en *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, TEOR/ética, 2005.
- Morrisroe, Patricia. *Robert Mapplethorpe*, España, CIRCE, 1996.
- Mukarovsky, Jan. *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, s/f.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Ornelas, Mónica. *Apuntes para la memoria. Una extensión de la experiencia estética*,

- Colección *Tesis*, México, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.
- Picazo, Gloria y Jorge Ribalta (eds.). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2002.
- Ramírez, Mari Carmen. “La opción del conceptualismo: ¿Un ‘ismo’ más o una ‘táctica de sentido’?”, en *Situaciones artísticas latinoamericanas*, San José, TEOR/ética, 2005.
- Shiner, Larry. *La invención del arte*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Suazo, Félix. “Para una redefinición de lo político en las prácticas de creación contemporáneas”, en *Curare*, No. 16, julio – diciembre, 2000, s/p.
- Susperregui, José Manuel. *Fundamentos de la fotografía*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2000.
- Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, s/f
- Yates, Seteve (ed.). *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- La fotografía en Extremadura. 1847 – 1951*, España, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2000.

Otras fuentes

- Cueto Lominchar, José Luis. Entrevista, España, Junio de 2007.
- Kiefer, Aselm. “Lluvia de estrellas”, exposición en *Monumenta 2007*, El Gran Palacio, París, 2007.
- Kossoy, Boris. Curso: *Realidades y ficciones en la trama fotográfica. Un desmontaje del signo fotográfico*, México, D. F., Julio de 1999.
- <http://lindoro.net/index.php/definicion-de-debraye-2> / 14 de mayo de 2007.
- <http://www.fotonostra.com/glosario/daguerrotipo.htm> / 3 de junio de 2007
- <http://www.mexicodesconocido.com.mx/notas/5244-Las-Tarjetas-de-Visita,-popularizaci%F3n-del-retrato-fotogr%Elfico-en-el-M%E9xico-del-siglo-XIX> / 3 de junio de 2007
- <http://www.fotonostra.com/glosario/estereoscopica.htm> / 10 de junio de 2007
- [http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/Lectures/photography%20out%20of%20conceptual%20art.ppt#293,1,Photography out of Conceptual Art Why has photography moved from the margins to the center of contemporary art over the last 40 years?](http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/Lectures/photography%20out%20of%20conceptual%20art.ppt#293,1,Photography%20out%20of%20conceptual%20art) / octubre de 2007

Otros

El trabajo de tesis incluye un DVD con la acción performática *El objeto de la imagen*, así como la invitación en tríptico que promueve dicha exposición.

Agradecimientos

Como siempre, a mi familia más entrañable por apoyar e impulsar mis aventuras académicas.

A toda(o)s y cada una(o) de mis sinodales, por su lectura y aportaciones a mi trabajo de investigación: a la Dra. Elia Espinosa, al Mtro. Estanislao Ortiz, al Mtro. Omar Lezama y a la Mtra. Laura Castañeda. En particular, a la querida Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo, por orientar mi formación y brindarme su apreciable apoyo como tutora y directora de tesis.

Al Dr. José Luis Cueto Lominehair, Vicedecano de Cultura de la Universidad Politécnica de Valencia, por su generosa tutoría y entrañables aportaciones a mi investigación, durante mi estancia en España.

Al Dr. Juan Bautista Peiró, por cuya amable gestión desde la Universidad Politécnica de Valencia, fue posible realizar mi estancia de investigación en España.

A todos y cada uno de los miembros de la Academia de San Carlos que, a lo largo de mi estancia en la Maestría en Artes Visuales, participaron y colaboraron con mis proyectos diversos y quienes me brindaron también su amistad. A la Mtra. Laura Corona; a Charly y Ángel, del centro de cómputo; a Lulú, Arturito, Maru y Rosita, de la biblioteca; a Eduardo, Julia y Alejandra, de servicios escolares; a Rodrigo del depto. de mantenimiento; y a Ana Lilia y Artur, de difusión cultural.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por brindarme la posibilidad de obtener el grado de Maestría a través de: la Beca para la realización de estudios de Posgrado, y la Beca para estancia de investigación en el extranjero.