



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

“ENSAMBLES”

Tesis

Que para obtener el titulo de:

Licenciado en Artes Visuales.

Presenta

Arturo Heredia Soto

Director de tesis: Licenciado Víctor Manuel Monroy de la Rosa

México DF. 2009



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCION	1
---------------------------	---

Capitulo 1 Antes de que lo real fuera fotográfico.

1.1 Una nueva percepción.....	7
1.2 Descripción mecánica del espacio.....	12

Capitulo 2 En busca del espacio verdadero.

2.1 La realidad según la fotografía.....	19
2.2 El espacio como un elemento sensible.....	26

Capitulo 3 El fragmento.

3.1 Estética del fragmento.....	35
3.2 Fuera del encuadre.....	42

Capitulo 4 Ensamblés.

4.1 Descripción.....	48
4.2 Obra.....	52
4.3 Origen del proyecto.....	54
4.4 Realización.....	56

Conclusiones.....	59
Imágenes.....	61
Bibliografía.....	76

INTRODUCCION

La búsqueda por la representación de la realidad en la historia del mimetismo occidental, ha determinado nuestra percepción, generando cambios en la manera de entender y representar el mundo. Uno de los cambios más evidentes de esta transformación fue la representación del espacio sobre un plano bidimensional a partir de la perspectiva de punto de vista único. Desde ese momento la percepción del espacio fue determinada por la lógica de la cámara oscura, basada en el principio de punto de fuga y en la figuración.

A inicios del siglo XX la fotografía liberó a la pintura de cargas sociales de representación, lográndose en la pintura un lenguaje propio a través de la experimentación sin la intención de semejanza. Desde este momento inicios del arte moderno, artistas y teóricos cuestionaron las convenciones del espacio basadas en los cánones de la perspectiva renacentista, incluso los impresionistas ya habían replanteado nuevas maneras de representación de la luz, mas tarde Cezanne realiza los primeros trabajos proponiendo una reconstrucción de la representación, especialmente abordando conceptos relacionados a la representación del espacio, conceptos que continuaría experimentando la pintura cubista.

La fotografía también se integra rápidamente a la marcha experimental de las vanguardias para encontrar su propio lenguaje lejos de una representación objetiva

como los fotogramas o el collage. Da comienzo una reflexión acerca de la imagen fotográfica y su significación, develando sus limitantes en un momento que se pierde interés por el naturalismo y por conceptos heredados del renacimiento. Sin embargo también se descubren las capacidades que subyacen a la fotografía para ir más allá de los objetos accesibles a la visión y sus posibilidades de ser interpretada como un lenguaje más que un simple registro.

Estas preocupaciones dan comienzo a una investigación de la esencia fotográfica que no busca la representación sino que trata de descifrar el lenguaje natural del medio. Esto surge en gran medida por los pictorialistas que contrario a la experimentación ya en ese momento extrema de las vanguardias, tratan de darle a la fotografía un tratamiento pictórico, aplicando todas las cualidades y estilos de la pintura a la iluminación, el encuadre, la recreación de escenarios etc.

Alfred Steiglitz en su constante búsqueda por la esencia fotográfica llegó a la abstracción, pero una abstracción libre de manipulación, considerando la figura abstracta como un vehículo de emoción, donde no existe ninguna referencia para ubicarlas en el espacio, de este modo todas las connotaciones lógicas de espacio carecen de sentido, haciendo que el espacio sobrepase los límites del encuadre en la imagen, reconociendo el recorte de la realidad por la fotografía como un elemento innegable de suma importancia. En su intención por restituirle a la fotografía todo su carácter quedó al descubierto esta característica de fragmento, condición natural en la fotografía.

Esto no sucedió como un hecho aislado pues al mismo tiempo varios artistas trataban estos mismos conceptos espaciales en la representación bidimensional, como Moholy-Nagy, Irving penn y Cartier-Bresson en la fotografía o Picasso y Malevich en la pintura, por mencionar solo algunos ejemplos.

En esta investigación se revisa lo que de alguna manera antecede a la obra de David Hockney, una larga historia de replanteamientos del espacio en la representación occidental. Con esta investigación se crea marco teórico estableciendo los antecedentes históricos para entender mejor la idea de fragmento en la fotografía y su condición en el espacio dentro y fuera de la representación.

Los temas que guían esta investigación tuvieron como preámbulo la observación y análisis de ensambles fotográficos, especialmente la obra de Hockney, en la cual la intención de llevar a la fotografía más allá del formato convencional es evidente. Los ensambles de dicho autor tienen una particularidad especialmente relativa al espacio, pues al mismo tiempo que desvanecen los límites que normalmente contienen al espacio en la fotografía, reafirman el concepto de fragmento como parte esencial de la naturaleza fotográfica. Este concepto del cual haremos seguimiento fue develándose a partir de los constantes replanteamientos del espacio a través de la historia de la fotografía en el arte.

Los nuevos escenarios espaciales en los ensambles fotográficos, particularmente la obra mencionada, han generado un terreno fértil para esta investigación que parte de la siguiente interrogante: ¿Como un medio tan preciso en sus métodos como la fotografía pudo replantear el espacio sin modificar su naturaleza por medio de ensambles?

Para responder a tal cuestión decidí guiar los primeros pasos de este trabajo hacia la representación del espacio en la cultura occidental en la época moderna, es decir, del espacio como lo conocemos y percibimos, lo cual me llevó en consecuencia a revisar la historia de la representación espacial en occidente a partir de la aparición de la cámara oscura hasta nuestros días.

Sin embargo tal recorrido resulta tan exhaustivo, que en el presente manuscrito abordaré únicamente tres momentos fundamentales para entender cómo es que la fotografía ha podido y puede replantear el espacio en la representación y la forma en que lo entendemos.

1) La aparición de la cámara oscura

Con la aparición de la cámara oscura se rompe con una representación de percepción espacial intuitiva, en este momento la perspectiva marca el primer cambio radical en la percepción, transformando por completo la forma de entender y conocer el mundo por medio de representaciones bidimensionales.

2) El momento en que se logra fijar el registro de la imagen por procesos químicos.

Con el advenimiento de la fotografía se logra una representación aparentemente más cercana a la realidad sin embargo al igual que con la cámara oscura, ésta en realidad se aleja una vez más de la percepción humana misma.

El espacio en la fotografía es un hecho ya dado, se trata de la objetivación del espacio en la cual la fotografía rebasa la experiencia visual registrando infinidad de detalles que el ojo no ve, que la percepción humana no conocía.

3) Cuando el arte comienza a experimentar con medios fotográficos.

Este es el momento en que se cuestionan y niegan los anteriores conceptos espaciales y se van mostrando sus limitaciones por medio del arte, tratando de reencontrar o replantear algo más próximo a la experiencia real de la percepción.

La reflexión estética que guía esta investigación es de suma importancia pues la representación fotográfica occidental exhibió sus limitaciones, mostrándose como un modo restringido de representar la realidad, mono focal, estático y cortado por los márgenes.

La intención de este análisis no es en ningún momento presentar a la fotografía como un método caduco y pobre, sino por el contrario presentarlo en un sentido evolutivo. La

fotografía como vehículo de expresión y de registro, al mismo tiempo que posibilita experiencias más completas de la realidad, no limitando a la fotografía a ser solo un medio de representación visual del mundo.

Con esta investigación al igual que con la obra se pretende lograr un acercamiento a la experiencia espacial de la realidad por medio de la fotografía, experimentando dentro de su misma naturaleza.

Capítulo I Antes de que lo real fuera fotográfico.

1.1 Una nueva percepción.

Para hablar de la imagen fotográfica, de sus diferentes interpretaciones y lecturas es necesario revisar brevemente la historia de la representación. A través del tiempo ésta ha sufrido importantes modificaciones que han determinado nuestra percepción actual.

Iniciaré a grandes rasgos en el momento en que comienza a percibirse de un nuevo modo la realidad y la manera de representarla, es decir la transición de la alta edad media al renacimiento en Europa occidental, etapa señalada como el comienzo del pensamiento moderno.

Es en esta transición donde destaca el interés por la individualidad, la investigación de las leyes naturales y el sentido figurativo en la representación de la naturaleza en el campo del arte, principalmente en la manera de entender y percibir el espacio en una imagen, el propio concepto de realidad experimentó un cambio producido por una época que había roto su fe incondicional en lo divino y que comenzaba a vincularse rápidamente a una verdad científica.

La manera en que se gestó este cambio fue esencialmente por el redescubrimiento de la cámara oscura al conferirle un fin práctico, es decir científico. Aunque esta invención

nace siglos atrás, a lo largo de la edad media aparece como misteriosa y mágica, precisamente porque su desarrollo y origen data de épocas en las que dominaba el pensamiento místico y se practicaba la magia. Ya en el renacimiento su utilización en el análisis y observación de los fenómenos naturales, guiaron los primeros pasos para el impulso de la ciencia y el avance del conocimiento moderno, cambiando la concepción y la utilización de dicho artefacto.

En la segunda mitad del siglo XV Leonardo Da Vinci y Alberto Durero emplearon la cámara oscura para dibujar los objetos que en ella se reflejaban. A partir de ese momento se uso como herramienta auxiliar del dibujo y la pintura, extendiéndose rápidamente en Europa. (Fig. 1 y 2)

La idea de un mundo naturalista y científico son las características de este nuevo pensamiento moderno, el cual se ha considerado como una creación del renacimiento, aunque el impulso hacia esta nueva orientación se atribuye al renacimiento, el naturalismo del siglo XV no es sino una continuación del naturalismo del gótico donde ya se intuía el sentido de espacio tridimensional en una superficie plana.

Al hablar del Renacimiento se acentúa sobre todo el naturalismo y se señala el retorno a la realidad empírica retomando el pensamiento de la época clásica. La observación y análisis de los fenómenos naturales fueron las nuevas vías de conocimiento, la realidad divina instaurada por la religión deja de ser un parámetro de definición, como lo había sido durante la Edad Media. Sin embargo lo nuevo no era el naturalismo, sino los

rasgos científicos y metódicos del mismo. No era la observación de la naturaleza y el análisis de la realidad los que superaban los conceptos clásicos, sino la conciencia y coherencia con que los datos empíricos eran registrados.

Antes del Renacimiento, durante la Edad Media la representación en la pintura contenía un fuerte simbolismo religioso, sus elementos no se representaban en una unidad espacial sino que se les acomodaban en un tipo de ensamblaje. El espacio en la edad media no era pensado como escenario unificador donde se encontraban los cuerpos u objetos, el espacio más bien, era algo que se formaba entre ellos una vez representados. Ya en el Medievo tardío se comenzó a intuir un sentido de profundidad y con ello la diferencia que existe en las proporciones de los objetos en relación a la distancia, así como la intención de expandir el espacio, esta perspectiva no era del todo coherente debido a que sus ortogonales no convergen en un solo punto sino en una línea vertical a la mitad de la imagen, conocido como eje de fuga. (Fig. 3)

La representación espacial por eje de fuga en la edad media se caracteriza por una cierta inestabilidad e incoherencia interna, en cambio las construcciones basadas sobre el punto de fuga en el renacimiento modifican todos los valores de longitud, altura y profundidad en una relación constante y por eso establecen uniformemente las dimensiones para cada uno de los elementos representados, así como también determinan la posición del espectador con respecto al ojo. Estas características son imposibles de lograr bajo la lógica del sistema de eje de fuga medieval, pues aunque existía cierta noción de profundidad en la relación que los objetos tenían con la

distancia en ella se presentaba una proporción incoherente entre los objetos, que sobre todo en el Medievo tardío, se intento ocultar por medio de otros objetos como plantas, escudos, o cualquier otro motivo con relación al tema representado.

Estas incoherencias no plantean una complicación artística sino matemática. Siendo así, no se puede hablar de incoherencia en la representación medieval pues era una época en que la representación no se había vinculado lo suficientemente a la ciencia y menos a un pensamiento matemáticamente exacto. Este desconocimiento de la perspectiva no se puede ver como error, más bien demarca las diferentes etapas de la perspectiva como un asunto estilístico.

La perspectiva debe servir a la historia del arte como una de aquellas formas simbólicas mediante las cuales un peculiar contenido espiritual se una a un signo sensible concreto y se identifica íntimamente con él. Y es, en este sentido, esencialmente significativa para diferentes épocas y campos artísticos, no solo en tanto tenga o no perspectiva, sino en cuanto al tipo de perspectiva que posean. (La perspectiva como forma simbólica, E. Panofsky. 1973, Pág. 42)

Entre los planteamientos desarrollados por la cultura occidental que mas han sido objeto de debates teóricos, se encuentra la perspectiva de punto de fuga, geométrica o lineal, pues se identifica como el hecho que transformo de manera trascendental la percepción y representación del espacio.

Aunque ya era conocida por los griegos y romanos, fue difundida en el Renacimiento como una aplicación de leyes matemáticas, geométricas y de la óptica a la representación del espacio; esto ejerció fascinación por su carácter científico que garantizaba un resultado verosímil que proporcionaba cierta ilusión de realidad.

La perspectiva del renacimiento señala un momento importante en la historia del arte, no solo porque en esa época el arte se eleva a la categoría de ciencia y se integra a la línea de investigación del pensamiento moderno, sino porque la impresión subjetiva había sido racionalizada hasta el punto en que podía servir como fundamento para la construcción de un mundo empírico moderno, "infinito". Se había logrado la transición de un espacio psicofísico a un espacio matemático, a la objetivación de lo subjetivo.

Con la modificación que el renacimiento aporta a la idea del espacio comenzó a gestarse una nueva percepción y entendimiento de éste, la perspectiva de punto de fuga central, según A. Hauser, no es otra cosa que la reducción del espacio a términos matemáticos, de igual manera poco a poco todos los criterios del valor artístico se vieron sometidos a motivos racionales, esto puede considerarse ciertamente como un síntoma hacia un sentimiento realista más desarrollado, pero esto implicó también indudablemente en cierto declinar de la imaginación, de la mística y de la magia.

A partir de este momento toda la evolución del arte se articula en este proceso general de racionalización, lo irracional comienza a perder utilidad y valor. Por bello se entiende la proporción lógica entre las partes de un todo, la armonía se busca en las relaciones ahora expresadas en números y el ritmo se convierte en una ecuación matemática de la composición. Es así como se va perfeccionando este sistema de representación, desaparecen las contradicciones en las relaciones entre figuras y espacio y las partes del espacio entre si.

... el espacio estético (antigüedad) y el espacio teórico (moderno) traducen siempre el espacio perceptivo de una única y misma sensibilidad, la cual en el primer caso aparece simbolizada y en segundo sometida a las leyes de la lógica. (La perspectiva como forma simbólica, E. Panofsky. 1973, Pág. 45)

El Renacimiento fue práctico y objetivo, el arte se vuelve con rapidez progresiva hacia la realidad empírica sistematizada. Este cambio en las formas de representación es muy importante para entender una nueva percepción del mundo material y la manera de observar e interpretar el espacio a partir de este momento.

1.2 Descripción mecánica del espacio.

Después de esta transformación que se dio alrededor del siglo XV, no se ha modificado mucho la manera de entender y representar el espacio. La importancia de ubicar este cambio se debe a que ha determinado la percepción del mundo por medio de un pensamiento lógico y racional, con lo cual la representación del espacio físico se

convierte a partir del Renacimiento, en una *descripción mecánica* por medio de la perspectiva.

La perspectiva es el método de representación del espacio y objetos en tres dimensiones sobre un plano de dos dimensiones. Se apoya en el llamado principio proyectivo, que implica que los objetos cambian su forma y dimensión en función del lugar desde el que se les observa. Esto implica evidentemente una abstracción de la realidad, ya que crea la estructura de un espacio infinito, constante y homogéneo (un espacio matemáticamente puro), donde el espacio del plano se alarga y se expande, encierra lo visible en un cubo, transformándolo de modo tal que en el plano se presenta como una pirámide donde infinidad de líneas se proyectan en un vértice que se sitúa habitualmente en el centro, en el horizonte dentro del plano, involucrando al espectador y situándolo dentro del espacio representado.

La intención de revisar los orígenes de esta nueva percepción es apuntar que desde el punto de vista de la estética, la perspectiva aumentó las posibilidades en el sentido de usarla como elemento compositivo, pero aun en la búsqueda de la perfecta imitación, la imagen en la pintura o el dibujo denotaba ya algunas limitantes de este método de representación, pasando por alto muchas de las deformaciones que la perspectiva crea en una imagen sobre una superficie plana, como las aberraciones marginales.

Analizando estas deficiencias con respecto a su propósito de representación fiel, la imagen tuvo aún desde sus inicios varias limitantes. El descubrimiento del punto de

fuga, es al mismo tiempo símbolo del descubrimiento del concepto de infinito, aunque sea solo un ideal de este nuevo pensamiento moderno, pues la percepción misma desconoce este concepto. Nuestra percepción es determinada por ciertos límites de la capacidad visual perceptiva, así como no se puede hablar de lo infinito en el espacio perceptivo, tampoco se puede hablar de su homogeneidad.

Al hablar de homogeneidad en el espacio se habla de la integración de todos los elementos representados transformándolos en una unidad y en donde la profundidad es constante, este sentido homogenizador no es más que su estructura, constituida en sus funciones lógicas.

El espacio homogéneo nunca es el espacio dado, sino el espacio construido, de modo que el concepto geométrico de homogeneidad puede ser expresado mediante el siguiente postulado: Desde todos los puntos del espacio pueden crearse construcciones iguales en todas las direcciones y en todas las situaciones. En el espacio de la percepción inmediata este postulado no se realiza nunca, aquí no existe identidad rigurosa de lugar y dirección, sino que cada lugar posee su peculiaridad y su valor propio. (La perspectiva como forma simbólica, E. Panofsky. 1973, Pág. 51)

Una más de las limitaciones en los elementos que conforman el espacio representado, es la imagen cortada por los bordes, como se puede observar en la pintura. En la definición de perspectiva se menciona que se transforma el espacio de modo tal que el plano se presenta como una pirámide donde infinidad de líneas se proyectan y convergen en un punto, y que esto involucra al espectador situándolo en el espacio

representado pero al mismo tiempo estas líneas de proyección conducen al espectador tanto a la profundidad de la imagen como hacia los bordes, es aquí donde este espacio en profundidad se ve interrumpido, cortado.

El espacio no es solamente limitado por los bordes del soporte sino cortado por ellos y aunque la intención ha sido hacer de la imagen una extensión del espacio, ésta siempre será limitada por los bordes. La perspectiva crea un espacio que se interrumpe a si mismo.

El concepto de espacio por perspectiva según Durero es “mirar a través”, esta fue la definición mas aceptada durante el renacimiento, aunque hay otros teóricos que la describieron:

...una ventana a través de la cual nos parezca estar viendo el espacio, esto es donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen diversas formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en mero “plano figurativo”, sobre el cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas. (G.E. Lessing, en La perspectiva como forma simbólica, E. Panofsky. 1973, Pág. 58)

Siguiendo esta definición del cuadro-ventana para la construcción de un espacio puro y racional se instauró la perspectiva como una ley; en donde la intención era crear la ilusión de estar frente a una ventana en donde se percibiera una extensión del espacio psicofísico (el espacio en el que nos movemos), pero la construcción de la perspectiva

matemáticamente exacta abstrae la percepción del espacio psicofísico, su representación se muestra con una homogeneidad e infinitud que la vivencia inmediata del espacio no conoce, alejándose de la percepción humana misma. (Fig. 4)

Esta estructura lógica niega muchos de los contenidos que posee el espacio, principalmente la referencia espacial empírica que nos ubica en el espacio libre y transitable. Para resolver sus limitaciones, la perspectiva excluye que vemos con dos ojos, que están en constante movimiento y no con uno que está fijo. De igual manera la representación se limita por el formato, reduciendo el campo visual y transformando el concepto de cuadro-ventana en el de simple contenedor de imágenes, así mismo las formas proyectadas en un plano bidimensional, lo hacen sobre una superficie plana y no sobre una superficie cóncava como el ojo, con lo cual se produce una diferencia fundamental entre la realidad y su construcción. Debido a esto surgen las llamadas aberraciones marginales donde se pueden distinguir las diferencias entre la imagen por perspectiva y la imagen retínica.

Las aberraciones marginales pueden ser matemáticamente definidas como la diferencia existente entre la relación de los ángulos visuales y la relación de los segmentos obtenidos por la proyección sobre una superficie plana. Es por esto que aparecen de un modo mas manifiesto cuanto mayor es el ángulo visual, o, lo que es lo mismo, cuanto menor es la distancia en relación a la dimensión de la imagen.(G. Hauck, en La perspectiva como forma simbólica, E. Panofsky.1973, Pág. 59)

Debido a la forma esférica de la retina, mientras la perspectiva plana proyecta solo líneas rectas, nuestro órgano visual percibe curvas de forma convexa desde el centro, resultando en una deformación de la imagen por el simple hecho de que el ojo humano no es una superficie plana sino una esfera.

Esta fue una de las complicaciones mas significativas entre los teóricos y artistas del Renacimiento pues las aberraciones marginales, revelan una innegable contradicción entre la construcción perspectiva y la percepción visual, este problema es constante y los diferentes intentos por corregirlo llevaron a crear métodos que limitan aún mas la representación, como establecer fórmulas con un mínimo de amplitud para las distancias y un mínimo de altura para el horizonte, antes de que la imagen representada comenzara a deformarse. Leonardo Da Vinci ya advierte de los riesgos que conlleva la representación a corta distancia e intenta establecer un límite en su construcción.

La preocupación de artistas con respecto a las nuevas posibilidades del espacio contribuyó a cambios significativos en la percepción. Artistas y teóricos del Renacimiento alteraron el curso del arte con sus concepciones acerca del espacio relacionados con la óptica y la cámara oscura, puntos de partida donde se genero la perspectiva.

La concepción de la perspectiva se fundó en la voluntad de crear el espacio figurativo, a partir de los elementos y según el esquema del espacio visual

empírico. Pero este nuevo orden matematizó este espacio visual y creo un cierto orden pero solo de apariencias, abandonando el verdadero ser de las cosas por la apariencia visual de éstas.

CAPITULO II EN BUSCA DEL ESPACIO VERDADERO.

2.1 La realidad según la fotografía.

El siguiente cambio trascendental en la historia de la representación fue el momento en que por medio de los métodos fotográficos se logra una imagen sobre un soporte sensibilizado y la fijación de esta. Es a partir de este momento que se da una vez más una transformación de la realidad que influye claramente en nuestra percepción del mundo, comparado a la aparición de la perspectiva.

Durante sus primeras décadas de existencia la fotografía fue considerada básicamente como una actividad de registro, únicamente para realizar una crónica visual de la civilización contemporánea. Era usual en aquel momento que la imagen fotográfica fuera considerada como “espejo con memoria”, como fue denominado por algunos el Daguerrotipo.

Por esos tiempos el Daguerrotipo era mucho más popular ya que era particularmente útil para los retratos, costumbre común entre la clase media burguesa. Es un hecho que gracias a la enorme demanda de estos retratos, de mucho menos costo que pintados, la fotografía fuera impulsada enormemente y tuviera una exagerada demanda.

Sin embargo, también se comenzó una búsqueda por su existencia esencial, no tanto hacia la técnica y sus cualidades objetivas, sino como extensión de nuestra capacidad de percepción y prolongación de nuestra experiencia.

Fue hasta principios del siglo XX que se fue revelando en la fotografía su verdadera esencia, orientándola hacia reflexiones más allá de lo representado, dando inicio a uno de los conflictos más tratados en la historia de la representación. Por un lado, el pintor especializado en el retrato busca exactitud y encuentra en la fotografía un medio que perfecciona y facilita considerablemente esta labor, que contrasta radicalmente con la manifestaciones estéticas de la época, los románticos, quienes buscaban el predominio del sentimiento sobre la razón en el proceso creativo. Por el otro, los llamados no románticos denominados "maquinistas" no niegan el uso de la máquina, que los contraponen frente a los románticos, estos últimos valoran la pincelada como el acto de afirmación de su presencia, de su acción. A los "maquinistas" sólo les preocupa el objeto y la objetivación en la imagen, evitando cualquier influencia de su ánimo con el resultado.

Este diálogo entre fotografía y pintura es invariable desde los comienzos de la fotografía, esta conflictiva pero productiva relación se sitúa en el momento en que el nuevo medio está en posibilidades de alcanzar un reconocimiento en el arte, paralelo a la pintura.

En 1859, Charles Baudelaire ya anunciaba la desaparición del genio artístico francés ante la aparición de la fotografía. A partir de la producción fotográfica surge la fractura entre obra de arte y técnica. Para Baudelaire era importante el valor del alma en una obra de arte, pues a través de ella se plasma su pertenencia en el campo artístico, en cambio, la fotografía en su carácter mecánico, conformaría aquella trasgresión que está ocurriendo en el arte en ese momento.

El efecto que produce la introducción de la fotografía en el ámbito artístico es diverso. Por una parte, el cuestionamiento, tal como lo expresa Baudelaire y por otro, el efecto inmediato en los propios artistas, principalmente aquellos pintores que se dedicaban a retratar a personajes importantes de la sociedad europea.

Dicha controversia persistió siempre que se trataba la fotografía en relación con el arte y su discusión se extendió hasta el siglo XX, sin embargo, mientras se discutía su lugar en el arte, la fotografía ya se había convertido en auxiliar como medio de registro y documento, siendo adoptada en diversas materias. Mientras algunos artistas consideraban el uso de la fotografía como una trasgresión al proceso creativo, otros artistas comprendían que con la aparición de la fotografía, la pintura se desligaba de funciones utilitarias y sociales comprometidas hasta ese momento, liberándose de la tarea de perseguir semejanza e ilusión.

Aún sin revisar detenidamente lo que sucedía dentro de este conflicto, no podríamos pasar por alto las profundas transformaciones que la práctica fotográfica generó en el

pensamiento moderno desde su invención, pues algo característico en la fotografía, fue que toda la experiencia sensorial del sujeto resultaba ahora absolutamente mediada por la técnica. Con la fotografía, la técnica se interpone entre el mundo y el sujeto, tanto de manera física como simbólica.

Esta reforma de la sensibilidad cambio en el modo de percepción, Walter Benjamin lo define como, “un acontecimiento de importancia histórica decisiva que cambió y modificó profunda e irreversiblemente la experiencia del mundo”. Equivale de alguna manera a una verdadera reforma en la relación del órgano visual con el cerebro, una transformación semejante al cambio en la percepción en el Renacimiento, con la construcción del sistema de representación del espacio con perspectiva por medio de la cámara oscura. En el caso de la fotografía, la transformación radical de la experiencia consintió en una reforma en la percepción sensorial del mundo, específicamente en la percepción visual.

Benjamin ya en la década de los treinta habla de una teoría estética, una nueva hermenéutica crítica constituida de conceptos totalmente nuevos y originales, uno de los primeros estudios serios en torno a los modos de significación, lo cual era difícil de pensar, ya que en esa época se reconocía lo estético exclusivamente en la pintura, la poesía o la crítica literaria.

En ese momento inicia una reflexión sobre como los "modos de significación" son inseparables a la nueva realidad cultural. Estos muestran que la experiencia en la

sociedad occidental del siglo XIX esta mediada por la industrialización y la tecnología interviniendo en cualquier percepción posible

Benjamin lo trata con la siguiente hipótesis: "Dentro de grandes espacios históricos de tiempo se modifican junto con toda la existencia de las colectividades humanas, el modo y manera de su percepción sensorial". Su intención es poner de manifiesto las transformaciones sociales que se expresaron en esos cambios de la sensibilidad.

Las propuestas de Benjamín fueron tomadas con desconfianza en un principio, por su particular manera de entender la cultura, fue pionero en entrever la relación de la transformación en las condiciones de producción técnica con los cambios en la cultura, los modos de percepción y la experiencia social.

Desde una perspectiva histórica de la fotografía es preciso mencionar a Charles Sanders Peirce, quien estudio profundamente el significado de la imagen e inicio y desarrolló la semiótica.

Para la semiótica, la imagen fotográfica toma la forma de un tipo de signo, que establece como rasgo característico la relación material entre el objeto y la imagen que se construye a partir de éste.

Establece tres categorías principales para distinguir los signos: Símbolo, por asociación convencional, Icono, cuando existe una semejanza de principio e Índice, cuando hay

una correspondencia de hecho. Peirce situaba la fotografía como una clase de signo indicial, al igual que una sombra proyectada, la imagen fotográfica ejerce función de signo asociada físicamente al objeto a que se refiere.

Pero se debe precisar que Peirce no se detiene a reflexionar en la fotografía específicamente, sino en el tipo de signo que ésta podría ser al momento de construir toda su estructura semiótica, se refiere a la fotografía como un ejemplo más de lo que puede ser un tipo de signo que él llamó “icónico-indicial”.

Aun así, la influencia de las teorías semióticas de Peirce son trascendentales al repasar la historia de la imagen fotográfica, pues una gran parte de la reflexión sobre la imagen, ha estado fundamentalmente determinada por la semiótica, que en un plano más general ha sido, desde sus inicios, la disciplina auxiliadora para analizar y comprender la imagen y como consecuencia, la fotografía.

La modernidad para otros filósofos también está caracterizada por un empobrecimiento, una decadencia u ocaso del aura, empobrecimiento de la experiencia a nivel sensorial y del órgano visual. Específicamente la introducción de la técnica es el causante de ese empobrecimiento de la sensibilidad de la experiencia, pero para Benjamín tal efecto no tiene por qué ser obligatoriamente negativo o interpretado en términos de decadencia, sino que lo escribe como una característica de lo moderno.

En cambio para Adorno la reproducción técnica de la obra de arte significaba la destrucción del aura y en consecuencia de la existencia de la obra artística. Tanto Benjamin como Adorno pensaban que con el surgimiento de la industria de la cultura se gestaba la destrucción de la obra de arte autónoma, en medida que los productos del trabajo artístico eran reproducibles técnicamente. Sin embargo, para estos dos filósofos existían ciertas diferencias, pues Benjamin creía ver la posibilidad de nuevas formas de percepción colectiva, y la transición hacia una nueva estética.

Los nuevos modos de significación que modificaron sustancialmente las prácticas sociales por la irrupción de un potencial de reproducibilidad desconocido hasta entonces fueron la fotografía y el cine que trataban tecnologías totalmente revolucionarias.

Para Benjamin parte importante de ésta transición hacia una nueva estética fue la mutación radical en la parte física de la obra de arte, que es precisamente donde radica una nueva cuestión estética, en la materialidad significativa de la obra. Además fue capaz de advertir la enorme transformación operada en el arte desde 1890 hasta 1930, por un cierto cambio en la concepción espacio-tiempo que podríamos resumir en arte cinético, collage, cine y fotografía, como consecuencia de una nueva fenomenología producida por los dispositivos tecno-expresivos de la estética moderna.

2.2 El espacio como un elemento sensible

Desde los inicios del arte moderno, artistas y teóricos cuestionaron las convenciones del espacio basadas en los cánones de la perspectiva renacentista, incluso ya antes los impresionistas utilizaron nuevas teorías de color y de la luz para reformular el concepto de espacio y profundidad.

A finales del siglo XIX se gestionaba la gran revolución estética en la historia del arte, que abandonaría la imitación en la representación de la naturaleza para centrarse principalmente en el lenguaje de la forma y el color. Paúl Cézanne es determinante en esta transición hacia una nueva estética, especialmente por la manera de construir el espacio en una superficie bidimensional.

Cézanne se esforzó por comprender y reflejar la complejidad de la percepción visual humana, su propósito fue llegar por medio de la pintura a una visión auténtica de la realidad y representar el espacio como un elemento sensible, y no solo visual. Para ello observa los objetos desde distintos puntos de vista, lo que le llevó en ocasiones a representarlos desde perspectivas diferentes simultáneamente. Sintetizó los elementos básicos de representación y expresividad, simplificando formas de los objetos, a su esencia geométrica.

“Todo en la naturaleza se modela según la esfera, el cono, el cilindro. Hay que aprender a pintar sobre la base de estas figuras simples; después se podrá hacer todo lo que se quiera”. Cézanne, 1904 (Magdalena Drabowski, contraste de forma,

abstracción geométrica, 1910-1980. Madrid. De las colecciones del Salomón R Guggenheim museum and museum of modern art, New York. 1986)

La atención con la que había registrado sus observaciones de la naturaleza dieron como resultado una profunda exploración de la visión binocular, que resulta de dos percepciones visuales simultáneas y ligeramente diferentes, generando una percepción más real de la profundidad así como un conocimiento completo de las relaciones espaciales. La observación de este hecho, junto con el deseo de Cézanne de capturar la verdad de su propia percepción, lo llevó a presentar puntos de vista diferentes tanto para el ojo izquierdo como para el derecho, acercándose de manera sorprendente a la naturaleza de visión humana, pues la vista percibe dos puntos de vista simultáneamente.

En la obra, “Naturaleza muerta con cortina y jarro floreado”, de 1899 (Fig. 5), las frutas constituyen el tema principal, y para hacerlas destacar introduce algunas anomalías en la perspectiva de la composición, tales como la inclinación del plato con fruta o como la elevación de la esquina izquierda de la mesa. Esas distorsiones premeditadas confirman ya la intención de alejarse de una visión limitada.

Las deformaciones en la perspectiva para la composición del cuadro en su conjunto, dejan de ser visibles por si mismas cuando se observa en un plano general la obra, como sucede en la visión natural. Asimismo borra todo realismo en el tratamiento de la materia, hasta el punto en que a veces es difícil distinguir de que fruta se trata. Las frutas se muestran en su más simple expresión, formas puras y colores vivos.

Recreando las sensaciones del ojo que observa junto a la abstracción de la naturaleza observada.

Más allá de la materia Cezanne se dedica a traducir las relaciones que existen entre los objetos, por medio de líneas, de formas y colores. Esta búsqueda lo llevo a trabajar en serie con los mismos elementos repetidamente, buscando crear lazos y tensiones que constituyeran un verdadero discurso del cuadro que excluyera todo discurso anecdótico, intentando expresar las correspondencias que los objetos mantienen entre sí.

Más tarde en 1908 se introdujo en el campo de la filosofía estética la idea de que lo abstracto se contraponía directamente a lo figurativo, esa idea sirvió como una justificación al concepto de la expresión plástica *no figurativa* en adelante. Se trataba de la naciente tendencia por el abandono a la figuración, hacia la abstracción geométrica pura. El deseo del artista por representar el mundo monocular estaba cambiando y se creaban nuevas formas de expresión artística.

Con el creciente interés por esas cualidades en la pintura, así como por aspectos tan “modernos” como el tiempo y el espacio, el arte del siglo XX tomó pronto la expresión no objetiva, *las vanguardias*. A partir de este momento se desencadena toda una etapa de experimentación en el arte tanto en la técnica como en la significación.

Se comienza a experimentar con nuevas formas en el arte como el cubismo, en el que se busca un lenguaje pictórico que no se base ya en la imitación de las formas observadas. La nueva formulación cubista en el lenguaje artístico partía de una fragmentación de las formas en elementos planos dislocados y vuelto a componer.

El arte no objetivo es enriquecido con las aportaciones de las diversas etapas del cubismo y es el cubismo sintético posterior a 1912 el que introduce formas sintetizadas planas de pintura, el espacio abstracto y el espacio constructivo se convierte en parte fundamental de la composición bidimensional. El cubismo imprime un nuevo punto de partida en donde Pablo Picasso elimina todo lo sublime de la tradición rompiendo con los cánones de profundidad espacial y otros ideales, reduciendo toda la obra a un conjunto de planos angulares sin fondo ni perspectiva espacial.

Es importante señalar que en ese momento el arte africano tiene gran influencia en el arte occidental, cuyas manifestaciones culturales comienzan a ser conocidas en Europa, Picasso no solo fue influenciado por este arte, sino también por el espacio del arte medieval y la escultura ibérica. Con la influencia de otras formas de percepción Picasso tenía la intención de desligarse de todo convencionalismo para la representación de las formas, principalmente del espacio donde éstas existen.

"no conformarse con ver de otra manera sino querer ver otra cosa" Picasso (Magdalena Drabowski, contraste de forma, abstracción geométrica, 1910-1980. Madrid. De las colecciones del Salomón R Guggenheim museum and museum of modern art, New York. 1986)

El cubismo se permite descomponer la figura, dividirla en planos, dislocar el espacio, la manera de sugerir movimiento y volumen en una superficie plana e inmóvil. Se trataba de una revolución tan mental como plástica. (Fig. 6) Picasso en sus propuestas para construir un nuevo espacio hace otra aportación relevante a la pintura, el collage. Comienza a incluir en sus cuadros, recortes de periódicos o revistas, maderas, tela, etc., haciendo posible la experimentación de texturas, colocando fuera de contexto los materiales usados.

Por otro lado en el Suprematismo, Malevich analizaba los conceptos de espacio dinámico, y su relación con el tiempo, que serían conceptos de partida de los futuristas.

En la obra Blanco sobre blanco, no se transmite ningún sentido de estabilidad aun tratándose de un cuadrado dentro de otro, sino que se genera desequilibrio, fuerza y movimiento. Al estar conformado por dos horizontales paralelas y dos verticales paralelas, y donde ninguna de las cuatro esquinas equidistan de los lados del lienzo, transmite cierta alteración en el espacio cerrado, la noción de espacio aquí realmente se pone en duda, Malevich no establece ningún orden espacial, por lo tanto no se sabe si el cuadrado blanco está encima o abajo, adentro o afuera, las reglas espaciales convencionales carecen de sentido, pues en el espacio infinito no existe arriba ni abajo, derecha ni izquierda y precisamente en este espacio no hay tampoco horizontales ni verticales. (Fig.7)

Malevich se acercó a lo infinito e ilimitado alejándose completamente de la representación objetiva del espacio y explorando este espacio no objetivo de la forma mas pura al no utilizar ningún tipo de referencias espaciales, pues en la obra blanco sobre blanco no hay firma y no existe un marco.

Conjuntamente con otras formas de arte, la fotografía estaba trazando su propia trayectoria en la modernidad. Así mismo los elementos fotográficos que aparecían en medios impresos se utilizaban cada vez mas en el arte para contradecir ideas preconcebidas sobre el mundo visible, como lo fue el collage que desnaturaliza las significaciones de una fotografía objetiva por completo.

Estos nuevos valores en la fotografía juegan un papel esencial en la redefinición de la imagen, constituyen un desplazamiento de contenido en el arte alejándose de conceptos históricamente relevantes para la representación del espacio como la distancia, escala o medida, con el collage se destruye el punto de vista único renunciando al espacio cerrado limitado por los márgenes en favor de un espacio totalmente abierto. (Fig. 8)

La creación artística entra en un campo desconocido e inestable pero libre en cuanto a la experiencia. Artistas como Moholy-Nagy comienza a observar y a investigar también los cambios introducidos en la disposición del espacio. Sus innovaciones son igualmente una reacción con respecto a los cánones geométricos lineales de la perspectiva renacentista y en consecuencia de la fotografía, pues la construcción del

espacio heredaba la perspectiva del punto de vista único de la cámara oscura del siglo XV, pero en la estética del siglo XX el espacio renacentista se convirtió en una más de las numerosas alternativas que planteaba la nueva reflexión para el arte moderno. La relación del espectador con la realidad física ya no se basa en este modelo de visión, los modelos formales del espacio basados en principios euclidianos habían perdido relevancia.

“El espacio se ha divorciado del vínculo representacional entre percepción y objeto. La inventiva perceptual del individuo hace que se desvanezca la tradición cartesiana”.
(Yates, Steve, 2003, *Poéticas del espacio, antología crítica sobre la fotografía, Ed, GG, Barcelona, España. Pág. 18*)

En 1923 Moholy-Nagy escribe que los principios y técnicas del proceso fotográfico incluyendo los conceptos derivados de la reproducción mecanizada y de la perspectiva eran anticuados e irrelevantes para el artista moderno, experimentando estas ideas a través de diferentes técnicas como fotogramas, collage, montajes, esculturas de luz y pintura. Describe en sus escritos la interminable serie de nuevas formas de articulaciones espaciales y la relación que tienen con el tiempo, que al igual que en la vanguardia rusa proclama las ventajas de una nueva visión creativa para la sociedad futura. Con sus experiencias ilimitadas del espacio a través de la experimentación fotográfica intentaban sustituir la estética histórica de la perspectiva.

Moholy-Nagy hace grandes aportaciones teóricas acerca del espacio, se refiere al espacio como una realidad en nuestra experiencia sensorial, por lo que la experiencia

del espacio como función biológica había sido desplazada por la visión renacentista. En este sentido biológico compara la nueva experiencia espacial con la que se experimenta en la arquitectura y el cine, respecto a sus estructuras temporales. Por ejemplo el interior de un edificio esta interconectado entre sí y al mismo tiempo se conecta con el exterior mediante sus dimensiones espaciales, como parte de un todo, y no como un contenedor de espacio aislando una parte del resto. Moholy-Nagy indica que en la arquitectura del siglo XX el espacio aparece en todas las dimensiones, un espacio sin límites, los límites se convierten en fluidos, el espacio se experimenta como algo que fluye, que actúa en el tiempo. Una innumerable sucesión de relaciones.

“Partiendo de este punto se nos dibuja un camino para la arquitectura futura: el interior y el exterior, lo superior y lo inferior, se fusionan en una unidad. Aperturas y límites, perforaciones y superficies móviles, trasladan la periferia hacia el centro y empujan el centro hacia el exterior. Una fluctuación constante, en sentido lateral y ascendente, radiante, polifacética”... (Yates, Steve, 2003, Poéticas del espacio, antología crítica sobre la fotografía, Ed, GG, Barcelona, España. Pág. 210)

Moholy-Nagy encuentra también en el cine más que en ningún otro medio una nueva estructura espacio-temporal por la superposición de imágenes fotográficas, que funciona de manera similar que el fotomontaje. El cine al igual que el fotomontaje o collage actúan a partir del recorte y el empalme de las partes sobre un plano estático. Una suma de acciones producidas por elementos de espacio y tiempo en un principio no relacionados y ahora yuxtapuestos y fundidos en una unidad. Una escena cinematográfica es cortada y pegada a partir de distintas tomas. La rápida fluidez de la

estructura de acciones, que parecen representar el suceso de forma lógica, crea la escena como una unidad espacio-temporal coherente, aunque esto, realmente nunca ha existido, sino que ha sido construido.

CAPITULO III EL FRAGMENTO

3.1 Estética del fragmento.

Alcanzar la expresión propiamente fotográfica fue resultado de una serie de experimentaciones, innovaciones y hallazgos, esto había generado a finales del siglo XIX una confusión generalizada a causa de la variedad de tendencias y estilos. Sin embargo dicha confusión fue producida por la diversidad de interpretaciones que se conocieron en la expresividad del medio fotográfico, que por influencia frente al resto del arte se dirigió a principios del siglo XX hacia tendencias que iban más allá de las convenciones fotográficas, trabajos con collage, fotomontajes, intervenciones con grafito o pintura, etcétera.

Especialmente en Europa la experimentación con los métodos fotográficos condujo hacia un campo muy amplio de propuestas, donde se intervino y manipulo de diversas formas el proceso fotográfico, hasta lograr resultados cada vez mas apartados de la objetividad en una imagen.

Aunque ya no se pensaba la fotografía sólo a partir de su funcionalidad, la apariencia de objetividad en la representación seguía siendo un elemento substancial en la fotografía, pues inevitablemente formaba parte de su naturaleza, fue precisamente su realismo lo que condicionaría su evolución en esa dirección.

Fueron los pictorialistas los que continuaron trabajando a partir de la figuración y el realismo sin negar la objetividad de la fotografía, generando propuestas dirigidas hacia lo análogo esencial en su naturaleza, así como la búsqueda de nuevas formas para hallar en la fotografía un lenguaje propio. El pictorialismo entendía como el valor artístico de la fotografía la semejanza con la pintura, aspirando a conseguir cualidades fotográficas similares a las pictóricas con el fin de demostrar el alto nivel artístico del medio.

Esta tendencia de apego a la pintura fue cada vez mayor, influenciados por los impresionistas imitaban trucos y efectos de luz. Sin embargo otro grupo dentro de los pictorialistas comenzó a explorar características propias de la fotografía, lo que llevo a probar con algunos efectos como el desenfoque, empañar el lente con vaho, o mover la cámara mientras se estaba exponiendo, así como fuertes contra luces que formaba un halo en la imagen. También se produjo una proliferación de diversas técnicas de positivación como goma bicromatada que dio la oportunidad de utilizar todo tipo de pigmentos como polvo de carbón, aproximando el resultado al dibujo, también el positivado por contacto con lo que era imposible obtener copias con las mismas calidades.

Aunque se había comenzado una exploración hacia la esencia de la fotografía existía una negación en aceptar ciertas características de la fotografía principalmente su proceso químico y su reproducibilidad.

Todas estas tendencias generaron mas confusión, sin embargo con el transcurso de los años se desvanecería, dando paso a nuevas corrientes y vías de expresión fotográfica. Una nueva tendencia surgió en Nueva York, se conoció como fotografía directa en donde Alfred Stieglitz exploró el medio fotográfico con el propósito de restituírle todo su carácter. Aunque Stieglitz comenzó dentro del pictorialismo trabajó en imágenes de apariencia exclusivamente fotográfica para finalmente dejar la estética pictorialista. Stieglitz al igual que otros artistas de principio de siglo XX que no trataban de ocultar la apariencia de los materiales que usaba asimilo el medio fotográfico respetando sus propias cualidades técnicas y aceptando el registro sin mayor intervención.

En Europa se consideraba a la fotografía como el medio que liberó a las artes de lo figurativo, iniciado el camino hacia el cubismo o la abstracción, donde también participo la fotografía. El nuevo compromiso de los fotógrafos con su medio en la fotografía directa era aceptar la técnica como una necesidad irrenunciable. Además acepta otras características que se hacen presentes en la fotografía como lo casual, evidenciando situaciones que están fuera del control del fotógrafo, que parten de una idea general al querer captar, pero ajustándose al último instante.

Parte esencial de la imagen fotográfica para Stieglitz consistía en fijar un momento, registrar una cosa para que el espectador reviviera un equivalente de lo expresado

fotográficamente. Su intención era devolver a la imagen de algo captando su equivalente considerando que éste reflejaba su significado.

Esta búsqueda interna de la fotografía relegaba a la forma a un segundo plano. Solo la forma adquiriría importancia cuando era capaz de expresar un equivalente. Esta gran búsqueda por la significación fotográfica fue revelando su capacidad de conceptualizar, de decir, de abstraer, de evocar, de postular, descubrió su potencial para ir más allá de simplemente objetos accesibles a la visión. La fotografía cambia de ser solo un registro de la realidad a ser un lenguaje.

En varios artículos Stieglitz condena el realismo, entendiendo por éste la subordinación de la fotografía respecto a los temas u objetos que registraba. Su constante búsqueda lo condujo a la abstracción, pero una abstracción libre de manipulación, considerando la figura abstracta como un vehículo de emoción. Aunque el concepto de abstracción en la fotografía produjo desconcierto por la necesidad que tiene este medio de la presencia de algo para ser fotografiado, el deseo de Steiglitz por hacer fotografías puras y directas para capturar la esencia de la forma lo condujo a uno de sus proyectos más importantes y trascendentes, utilizando la abstracción como el medio de expresión más eficaz encontró en las nubes, por sus formas caprichosas y cambiantes, el motivo idóneo. Al comienzo el nivel de abstracción era inferior por la participación de otros elementos en la composición, además del horizonte en ocasiones aparecían árboles o algunas casas lejanas. Mas adelante cuando sustituye el formato de la cámara por una

más pequeña y se deshace del tripie puede orientar la cámara en direcciones innovadoras, eliminando la línea del horizonte y cualquier otro elemento.

Stieglitz hizo posible entender las nubes como una forma abstracta poniéndolas fuera de contexto, todas las referencias habituales en la fotografía fueron eliminadas. Pero lo más importante fue que no había ninguna referencia en estas imágenes para ubicarlas en el espacio. Así el espectador tiene la libertad de pensar las relaciones internas de las imágenes sin obstáculo alguno, de este modo todas las connotaciones lógicas de espacio carecen de sentido, pero lo más relevante es que el espacio sobrepasa los límites del encuadre en la imagen haciendo que la fotografía vaya mucho más allá de ser un rectángulo contenedor.

Sucedió algo aún más con las series *equivalentes* 1927 (Fig. 9), que se convirtió en algo esencial para la definición de la fotografía en adelante, se trata del reconocimiento del recorte de la realidad, pues la fotografía al reproducir el mundo lo hace de manera fragmentada. Stieglitz en su intención de restituirle a la fotografía todo su carácter dejó al descubierto esta característica de fragmento, condición natural de la fotografía que estaría presente a partir de ese momento.

En la serie *equivalentes* se corta una parte de un espacio infinito (el cielo) y al no haber ninguna referencia espacial produce una sensación de desorientación, el no poder situarnos en el espacio priva al espectador del elemento primordial de la orientación en relación con el piso. No se puede tener una lectura objetiva de los elementos, la

significación funciona aquí como bloque, de tal manera que el cielo y la fotografía en su conjunto, se sitúan en relación simbólica recíproca, siendo el recorte el instrumento estético que permite esta lectura. En estas fotografías, el recorte no es un simple fenómeno mecánico, es el elemento que construye la imagen y transforma la realidad.

El recorte resulta un elemento esencial cuando Stieglitz trabajó en las cualidades del medio fotográfico. Tal descubrimiento hizo que realizara mas trabajos enfocándose en el análisis del fragmento, después de su serie con nubes creó nuevos contextos como los retratos e imágenes de manos de Georgina O keeffe, fotografías que tratan la separación entre la imagen y el cuerpo, partiendo de la noción del fragmento causada por el recorte.

Varios fotógrafos continuaron por el rumbo de Stieglitz, la serie de desnudos de Irving Penn realizada entre 1949 y 1950 son una técnica que también esta íntimamente ligada a la naturaleza de la fotografía, Continúa esta tendencia hacia un lenguaje fotográfico donde el corte es parte esencial, las imágenes son fragmentos del cuerpo femenino cortados intencionalmente por el margen. En estas fotografías Penn experimenta con la técnica, con la que filtra la mayoría de los detalles del cuerpo hasta convertirse en planos donde desaparecen los tonos intermedios por el uso de altos contrastes, creando divisiones por los pliegues o volúmenes que se forman en el cuerpo, además de integrar a la lectura de la obra otros elementos como la textura del grano del papel.

El carácter de fragmento evidente en los desnudos de Irving Penn (Fig. 10) aportan un rasgo esencial de la fotografía, se trata de su parentesco con el collage, pues la presencia del fragmento es parte de la obra no solo por los cortes de los márgenes sino que el cuerpo aparece dividido y son los fragmentos los que construyen el cuerpo como si se tratara de un collage, poniendo en duda cualquier pretensión de integridad.

“Con el collage, lo real entra en el campo de la representación como fragmento y fragmenta la realidad de la representación.” Rosalind Krauss (Krauss, Rosalind, 2002 Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos, Ed, GG, Barcelona, España. Pág. 167)

Uno de los aspectos más sorprendentes en los desnudos de Irving Penn es la impresión de enfrentarse con un collage, todo aparece como fragmentos dispuestos unos junto a otros, aunque nada de esto ha sido pegado en la superficie del papel realmente, sino que pertenecen a una trama continua de informaciones sobre el papel, al mismo tiempo dicha continuidad se ve destruida por la manera en que las formas y las texturas aparecen aisladas por el contraste con su blancura vacía, sin embargo estas formas y texturas aisladas pertenecen a una figura que les da unidad, el cuerpo desnudo, que a su vez es cortada por el encuadre dejando ver solo una parte. Penn maneja un lenguaje abstracto por medio de la fragmentación utilizando el alto contraste en la imagen del desnudo, pero su intención de abstraer va más allá del margen, pues al utilizar igualmente el encuadre como fragmento nos sitúa en ese espacio imaginario fuera del encuadre.

Los desnudos en obra de Penn provocan y refuerzan el sentimiento de un movimiento centrifugo hacia el exterior construyendo más aún la otra cara de a "inmediatez" fotográfica. (Krauss, Rosalind, 2002. Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos, Ed, GG, Barcelona, España Pág. 168)

3.2 Fuera del encuadre.

Dentro de esta nueva intención por construir el lenguaje fotográfico Henry Cartier-Bresson señala a la composición fotográfica como una de sus preocupaciones constantes, que al momento de fotografiar solo puede ser intuitiva, pues se deben enfrentar instantes fugitivos y relaciones constantemente cambiantes.

Así lo demuestran algunas imágenes fotográficas que aparecieron alrededor de 1950 y 1955 en los trabajos del fotógrafo Cartier-Bresson donde se muestra ese instante fugaz en que el ojo no ha tenido tiempo de corregir, aparecen horizontes oblicuos, paredes inclinadas y personajes cortados por el margen, para él todas son señas que confirman la espontaneidad del instante fotográfico así como la imposibilidad de resolver la composición.

En la fotografía "Paris, las provisiones el domingo en la mañana" (Fig. 11) se hacen presentes estas características, la más evidente es el instante, donde se trata principalmente el tiempo como elemento principal al detener el movimiento en un instante preciso, en el que no alcanzó a bajar la cámara a la altura del niño, ni de corregir las horizontales y verticales. Pero hay una característica más que es casi

inevitable al tratar la fugacidad del instante fotografiado, el corte. En esta imagen el margen inferior corta el pie del niño, ese pie cortado apunta al encuadre evidenciando la fugacidad del momento donde a la vez el tiempo también se fragmenta.

En varias fotografías de Cartier-Bresson aparecen personajes a los cuales el encuadre corta un pedazo de pie o un poco más. El pie cortado aparece como algo extraño, pues las fotografías podrían mostrar el pie completamente. Es aquí donde Bresson encuentra y desarrolla su tema. Se trata de la impotencia del fotógrafo en su carrera detrás de lo real, negándose a dar una imagen complaciente del mundo. Así esta composición que pareciera accidente o error, juega un papel importante en las imágenes, pues no pretende una organización estable, "Paris, las provisiones el domingo a la mañana" es inestabilidad y desequilibrio exhibiendo las cualidades espaciales en relación con el tiempo y su significación en el trabajo fotográfico.

En esta imagen el margen también corta y presenta la realidad fotográfica como fragmento. Pero existe un elemento más, se trata del movimiento, el cual muestra un instante de un movimiento continuo que sucede en el espacio, de esta manera en ese momento fugaz captado por la cámara no solo se presenta el espacio como fragmento sino que a partir de la noción de movimiento también el tiempo se fragmenta, creando una sensación de espontaneidad.

Este sentido de espontaneidad fue un nuevo elemento en el lenguaje fotográfico que se utilizó en los siguientes años, fue con la aparición de una nueva técnica como se

manifestó de manera más prominente esta cualidad. Cuando Stefan De Jaeger's a finales de los años 70 y David Hockney durante los años 80 utilizaron la cámaras polaroid, en las que se exhibe la espontaneidad, al mismo tiempo que se revela el sentido de casualidad.

Stefan De Jaeger's utilizó el método Polaroid para hacer obras fotográficas para explorar la evidente espontaneidad en la imagen de esta nueva técnica, enfrentándose a la inmediatez de la fotografía instantánea en el que el proceso de revelado para obtener la imagen desaparece. La facilidad que implica esta técnica le permite profundizar en las cualidades más evidentes de la fotografía instantánea, la espontaneidad y la casualidad, la cuales se refiere esencialmente al sentido de movimiento, un elemento más que se agrega a la reconstrucción del espacio a partir del fragmento. (Fig.12)

Con la intención de darle continuidad al movimiento construye el espacio que se encuentra fuera de los límites del encuadre, uniendo pieza por pieza obtiene una serie de fragmentos en movimiento que al mismo tiempo provocan en una dislocación temporal.

De Jaeger construye la imagen durante un período durante el cual la luz puede cambiar, al igual que el modelo va cambiando de posición durante la sesión. Posteriormente las Poaroid son presentadas como un compuesto, respetando el borde blanco de cada imagen para crear una cuadrícula con pequeños espacios entre cada

imagen. Cada unidad funciona como parte de un todo, aunque al mismo tiempo cada una se encuentra aislada por un marco blanco característico en la fotografía instantánea. Las imágenes de De Jaeger crean personajes inestables temporalmente, cambiantes y en movimiento.

David Hockney también utilizó fotografías instantáneas pero no solo trabajó con retratos sino que estudió el escenario espacial en exteriores como paisajes, o arquitectura, en los que al igual que Da Jaeger abandona el punto de vista único que había sido determinante en la fotografía, además de utilizar el ensamble para revelar un contexto espacial que no se había pensado antes en la fotografía.

“La manera en que vemos una imagen es muy pobre pues los márgenes que definen la composición fotográfica y su delimitación permiten observar solo que lo hay en el centro, como mirar el fondo de una caja. Pero se puede interpretar no solo como un contenedor, el margen tiene que ver con el movimiento, con el tiempo y sobre todo con la representación del espacio.” (David Hockney, 1994 , así lo veo yo, Ed siruela, Madrid, España. Pág. 58).

En sus ensambles Introduce la multiplicidad de puntos de vista y en consecuencia diferentes tiempos, a través de una visión fragmentada que tomando la escena una y otra vez desde diferentes ángulos y en diferentes momentos construye un espacio donde ensambla a partir del concepto de fragmentos. La fragmentación de la estructura espacial y temporal hace que el mismo personaje y las cosas se repitan varias veces en la misma escena lo que había sido un campo inexplorado dentro de la fotografía. Es en este sentido que la obra de Hockney abre una nueva vía de investigación, al abolir

las reglas de espacio y tiempo dentro de la imagen fotográfica, propósito de los pintores cubistas a comienzos del siglo XX.

La manera en que Hockney construye el espacio se debió en gran parte por la influencia del trabajo del cubismo especialmente por la obra Picasso. En sus pinturas anteriores a los ensambles fotográficos, ya había investigado detenidamente las relaciones espaciales que actual en un plano bidimensional.

“No existe una verdadera deformación de las obras de Picasso, solo si se considera un modo concreto de ver las cosas, una visión desde cierta distancia y siempre estática, atemporal. Cuando te das cuenta de lo que esta haciendo Picasso, de cómo utiliza el tiempo, cuando eres consiente de esto la obra de Picasso se convierte en una experiencia muy profunda, te das cuenta de que no existe ninguna deformación y que todo parece cada vez mas real. De hecho, es el naturalismo el que resulta cada vez menos real, llegando a poner en entre dicho la propia naturaleza del realismo”
(Hockney, David, 1994, así lo veo yo, Ed siruela, Madrid, España. Pág. 64)

Las primeros ensambles fotográficos de Hockney eran similares a los de De Jaeger colocando las polaroid para crear una cuadrícula con pequeños espacios entre cada imagen, manteniendo el borde blanco de la imagen aisladas cada una por el marco (Fig. 13), Mas tarde comienza con otro tipo de ensamble, los fotocollages, usando una cámara Pentax 110 encuentra algunas ventaja particularmente por la ausencia de los bordes blancos en la imagen, esto lo lleva a experimentar con otras relaciones espaciales, permitiéndole por medio del collage de imágenes yuxtapuestas, crear una continuidad espacial fuera del margen, construyéndolo en una estructura temporal no lineal donde existe movimiento. Al mismo tiempo esta dislocación o fragmentación de la estructura espacio-tiempo genera por medio de ensambles una forma irregular

desvaneciendo la noción de corte por el margen y la idea bidimensional del plano como contenedor (Fig. 14-15).

Los fotocollages de Hockney anulan las reglas de espacio y tiempo en la imagen fotográfica propias del renacimiento dentro de la misma naturaleza del realismo fotográfico, manteniendo intactas las características del medio.

“...no miramos el mundo desde lejos, estamos en el, y es así como lo experimentamos.”, es de aquí donde parte esta propuesta, estar dentro del mundo o mirarlo desde una cerradura desde un punto fijo, es entonces cuando se da la posibilidad de representar el espacio de diversas maneras, donde la visión monofocal y con la idea de mirar a través de una ventana se reduce a mirar por un pequeño ojo de cerradura donde los límites de la visión son verdaderamente estrechos” (Hockney, David, 1994 , así lo veo yo, Ed siruela, Madrid, España .Pág. 70)

Partiendo de esta idea que predominó por varios siglos como condición indeleble para la representación e incluso determinante para nuestra propia percepción, Hockney logra acercar a la fotografía a la percepción humana, desprendiéndola de sus condicionantes heredadas de la perspectiva renacentista. Sus ensambles develaron un espacio no estático que no se había percibido en un plano bidimensional, partiendo esencialmente del concepto de fragmento en la fotografía, así como las limitantes del medio.

CAPITULO IV ENSAMBLES

4.1 Descripción

La propuesta que se presenta trata de reconstruir el espacio a partir de la condición de fragmento de la fotografía y acercarse a una experiencia espacial empírica, haciendo uso de la fotografía explora dentro de su propio lenguaje utilizando características y condiciones naturales del medio. Intenta ir más allá de lo visual, donde en lo representado interviene el tiempo, el movimiento y el espacio, especialmente el espacio fuera del margen. Pero sobre todo hacer de ésta condición de fragmento un elemento que no restrinja o corte sino que sea parte evidente y punto de partida para la reconstrucción del espacio representado.

Por medio de ensambles la fotografía propone mirar o leer de forma no convencional y reconstruir una mirada múltiple, quizá como ocurre en la vida real a través de la suma de varios fragmentos.

Los ensambles actúan dinámicamente en el espacio pues desaparecen los límites que lo contienen en la imagen fotográfica, al mismo tiempo que confirman la condición de fragmento como parte esencial en la fotografía. Uniendo pieza por pieza se obtiene una serie de fragmentos dinámicos que se relacionan entre si y con el exterior como parte de un todo.

Esta manera de presentar al ensamble como método para la reconstrucción de la representación trasciende al liberarse del punto de vista único hasta entonces determinante cuando se trataba la fotografía de manera objetiva, planteando un contexto espacial no se consideraba al tratar la fotografía.

La fotografía ha evolucionado a lo largo de varios siglos siempre en torno a obtener mayor objetividad en la imagen, pero la situación espacial ha permanecido igual desde el renacimiento a partir del momento en que se fijó la perspectiva como método que lograba reproducir la realidad como la vemos. En este sentido el ensamble se presenta como una manera de solucionar la representación del espacio correspondiente a la objetividad de la fotografía.

Si partimos del hecho de que la realidad se presenta en la fotografía de manera indudable lo primero que me es cuestionable es que se trate de una pequeña porción, mutilada e incluso en ocasiones estática, de manera que de algún modo permanecemos aun ante el espacio del cuadro ventana que describe Durero desde el siglo XV.

La propuesta que se presenta aquí es mostrar que la indiscutible objetividad fotográfica es correspondida por medio de los ensambles al hacer una reconstrucción total de la realidad. El espacio en el ensamble se libera de la idea renacentista del cuadro ventana

no muestra la realidad sino que muestra fragmentos de esta para su reconstrucción generando un espacio que fluye.

Es un espacio que se comunica entre sus partes y con el espacio exterior, fragmenta la rigidez de la visión renacentista de ver un solo punto de vista y esta es una de las ventajas del ensamble fotográfico ya que no se puede negar lo que esta ahí, es real pues es fotografía, pero se trata de una fotografía subjetiva, mantiene la objetividad con que se ha cargado a la fotografía se brinda desde la naturaleza fotográfica una carga subjetiva.

De este modo el espectador le da significación desde su propia experiencia en el espacio creando una realidad que parte de la objetividad fotográfica pero llevándolo a una reconstrucción, de este donde no hay límites en el espacio ya que esta recurriendo a su propia experiencia espacial.

Estas imágenes son resultado de una investigación que trata de acercarse a una realidad espacial, creando una propuesta para su representación. Haciendo uso de la fotografía explora dentro de su propio lenguaje utilizando características y condiciones naturales del medio. Intenta ir más allá de lo visual donde en lo representado interviene el tiempo, el movimiento y el espacio, especialmente el espacio fuera del margen. Pero sobre todo hacer de la condición de fragmento en la fotografía un elemento que no restrinja o corte sino que sea parte evidente y punto de partida para la reconstrucción de lo representado.

Por medio de ensambles se propone la existencia de una dimensión temporal distinta captando movimiento y provocando en el ojo la percepción de momentos distintos, planteando un espacio que no es estático, que se experimente como algo que fluye interconectado entre sí y al mismo tiempo conectado con el exterior como parte de un todo.

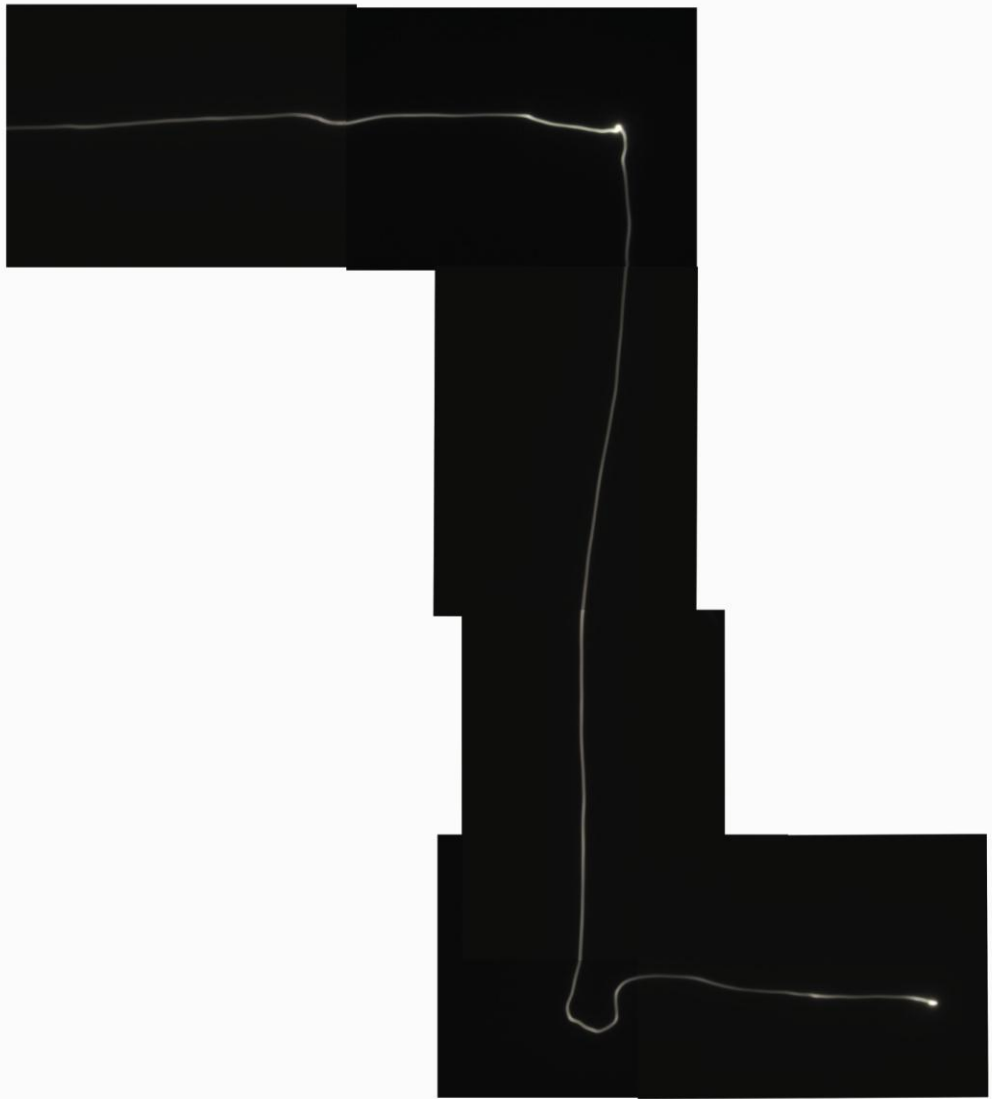
4.2 Obra

Titulo: Luna llena

Técnica: ensamble / impresión digital

Dimensiones: 1.40 X .90 m

Luna llena experimenta en el espacio del cielo nocturno, utilizando a la luna como único elemento que actúa en éste. El concepto *luna* se ve alterado de manera intencional, la trayectoria lineal en su orbita se disloca por la manera en que ha sido registrada y a partir de ensambles se propone como un elemento orgánico que fluye y que transita libremente por el espacio.

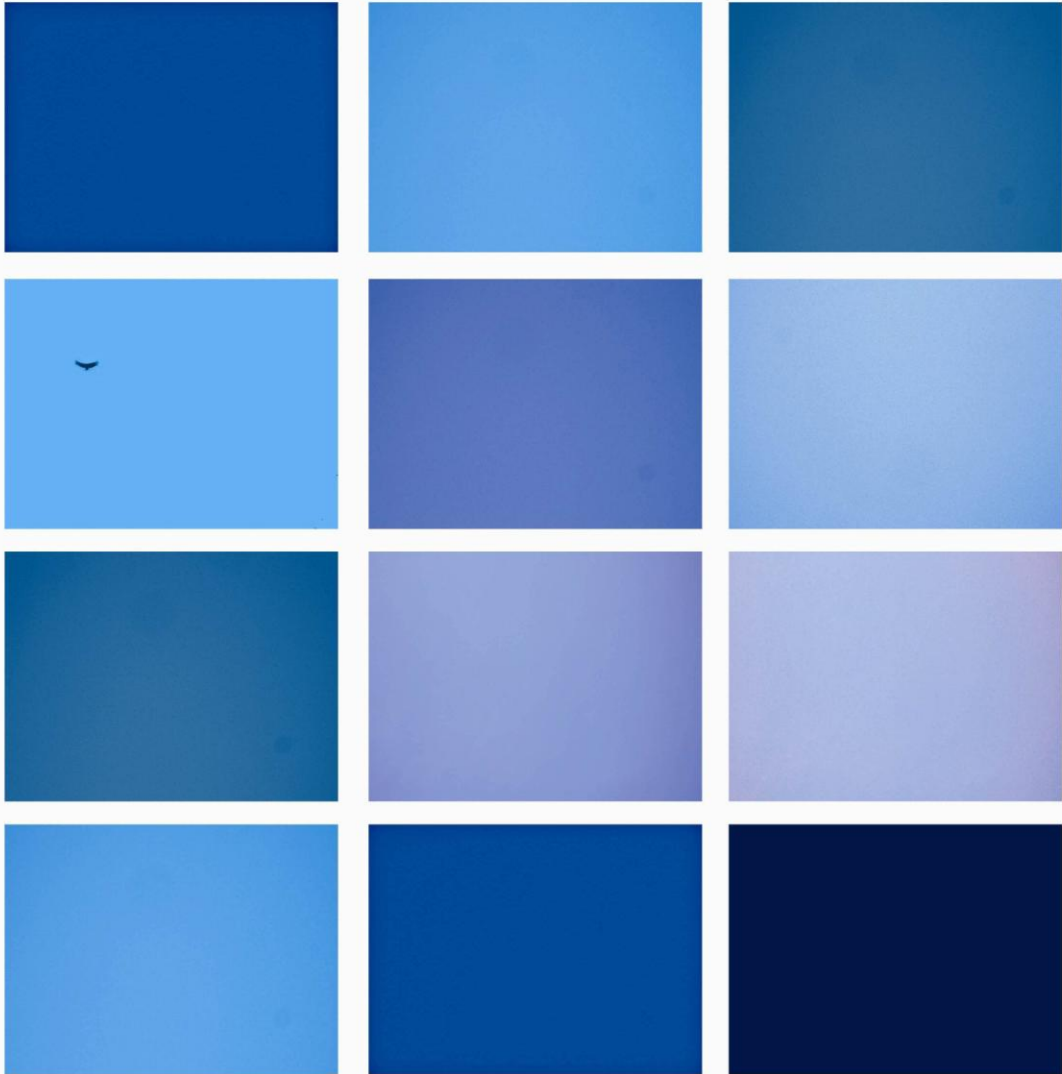


Titulo: Espacios azules.

Técnica: ensamble / impresión digital

Dimensiones: 1.50 X 1 m

Espacios azules muestra una composición de rectángulos de color azul, en estas imágenes del cielo el color azul varía ya que fueron registrados en diferentes momentos y en distintos lugares. A simple vista estos elementos no poseen ningún contenido, la intención es lograr que no se encuentre en ellos ninguna referencia espacial ni de representación, solo después de hacer un recorrido visual por la pieza se encuentra un ave, elemento que unifica a cada uno de ellos como parte de un todo.



4.3 Origen del proyecto.

Cuando se percibe el espacio es porque hay elementos en puntos determinados que permiten situarnos y actúan como referencia de nosotros mismos, de nuestra propia existencia. Este proyecto se origina a partir de la situación que se genera ante el espacio vacío del cielo, donde el conocimiento del espacio empírico pierde todo valor y sentido. La intención de este proyecto es hacer una propuesta para la representación de este espacio que escapa a todas lógicas espaciales.

Utilizo la fotografía como medio para desarrollar esta propuesta específicamente los ensambles fotográficos en los que se genera un espacio dinámico, donde lo estático de la representación del espacio mono focal se libera.

El surgimiento de la propuesta plástica que se expone comenzó por el registro, a lo largo de dos años me dediqué a hacer tomas para ir construyendo un banco de imágenes para tener varias opciones al momento de construir los ensambles, registre una gran cantidad de imágenes de determinados espacios desde diferentes ángulos. Al final de dos años tenía miles de fotografías con las que armaría los ensambles.

Realicé un archivo de imagen vasto, más de 100 imágenes de un mismo lugar aproximadamente desde diferentes perspectivas como por ejemplo, el interior de mi departamento, el tráfico en las calles de la ciudad, bosques, playas, etc.

Durante el proceso en el registro de imágenes se marcó una tendencia primero hacia el horizonte y más tarde hacia arriba, hacia el cielo. Cuando registraba determinados sitios había demasiada información y una cantidad excesiva de elementos que no podía controlar fácilmente, de manera que no lograba construir un espacio que fluyera. Así que comenzaron a resultar particularmente interesantes para estos ensambles los espacios abiertos.

La última etapa de registro fueron cosas que se encontraban en el cielo, aves o aviones volando como también el horizonte en el mar. El final me encontraba fotografiando solamente el cielo, encontrando en él un espacio infinito siendo éste el elemento central de las imágenes finales de esta propuesta.

Encontré en el cielo un espacio neutral donde ningún objeto condiciona nuestra percepción y aunque en el resultado final están presentes algunos elementos el tratamiento fue otro, de tal forma que a partir de este momento me encontraba buscando diferentes tonos de azul sin nada más, el resultado fue un rectángulo de color saturado, como fueron en diferentes momentos y lugares se manifiestan diferentes atmósferas en distintos tonos de color azul.

Una vez observado el contexto del cielo en el día entonces surgió la pregunta de que era lo que pasaba con el cielo en la noche. Fue entonces que comencé a registrar la noche. La poca o la ausencia total de luz dificultaba el registro de cualquier cosa,

continuando estos registro nocturnos cada noche llego la luna llena, registrando infinidad de formas a causa de la sobre exposición.

4.4 Realización

Para cada uno de los ensambles registré más de 100 imágenes. Para espacios azules buscaba momentos despejados totalmente, en ocasiones registraba algunas cosas por casualidad como aviones o aves que volaban a gran altura. También hice tomas en otros momentos en donde el cielo no era azul, como el amanecer o atardecer obteniendo tonos rojizos, purpuras, violetas, etc., sin embargo al comenzar a realizar los ensambles estos tonos insistían en una cuestión temporal que no era el objetivo. Así fui depurando por color hasta concretar en algo muy básico y primario, lo azul del cielo.

El proceso de elección para el ensamble fue interesante, pues cada tono le daba un sentido distinto al espacio aun tratándose casi del mismo. La composición de este ensamble fue variada, en un principio las imágenes estaban colocadas juntas haciendo contacto por el borde, pero no se lograba un espacio transitable, era estático y pesado. Resolví entonces dejar un pequeño espacio entre cada imagen para restar peso y que el espacio lograra extenderse fuera de los bordes. La composición final fueron doce imágenes distribuidas a manera de cuadrícula.

Decidí también dejar en una de las imágenes otro elemento que ayuda a la reconstrucción de este espacio, se trata de un ave que incluso me pasó inadvertida pero que al momento de descubrirla concretó por completo la significación buscada.

En el caso de luna llena al comienzo tenía varias imágenes del cielo nocturno oscuras completamente, fue cuando decidí buscar un elemento que permitiera identificar este espacio. La primera intención fue registrar las estrellas pero fue técnicamente complicado ya que el tiempo de exposición que me permitía la cámara era corto y las que lograba eran igualmente difíciles distinguirlas. Así que utilicé la luna como elemento de referencia en el cielo oscuro. Hay registros antes y después de que la luna estuviera llena, pero una vez en el proceso de ensamblaje solo utilicé las imágenes de luna llena que lograban mayor contraste con el espacio oscuro.

El registro de estas imágenes fue muy diverso incluso en una ocasión conecte la cámara a un telescopio, pero lo que mas se acercaba a lo que buscaba era el registro sobreexposto de la luna. Así fui obteniendo diferentes formas, principalmente líneas que atraviesan da lado a lado de la imagen.

También aquí el ensamble resulto interesante pues al juntar estas líneas se lograba una especie de trayectoria con una continuidad casi orgánica en el espacio. En esta ocasión en el ensamble los bordes hacen contacto para corresponder a la continuidad de las líneas. La elección de estas fue libre pero un poco difícil, ya que la mayor parte

de ellas funcionaba bien en la composición. El paso final fue explorar todas las posibilidades y lograr que la luna no se convirtiera en la temática de la pieza, así como permitir que el espacio se desplazara fuera del formato.

La manera en que se presentan estas imágenes en esta tesis es una impresión digital, al igual que todo el proceso de ensamble y registro, use el formato digital por ser una manera practica de registro como también su manipulación para realizar los ensambles en un software (photoshop),

Este trabajo se presentará como una foto-instalación, se trata de dos ensambles compuestos por imágenes fotográficas de 8 x 10 pulgadas cada una de ellas impresas digitalmente.

Ninguna de las piezas se colocan sobre un soporte, estas se colocan directamente sobre la pared o cualquier otra superficie y se adhieren con cinta de marera evidente y visible.

Conclusiones

Al finalizar este trabajo de investigación puedo concluir que a través de los ensambles se lograron nuevos escenarios espaciales por medio de la reconstrucción, éstos generan un campo nuevo para la reinterpretación libre, cargada de un fuerte sentido de verdad contenida en la fotografía.

En estas imágenes pienso que se logra ir mas allá de lo simplemente visual para acercarse mas a una experiencia espacial empírica, un espacio transitable y constante, pues proponen a mirar e interpretar de forma no convencional, tratando de reconstruir una mirada múltiple como ocurre en la vida real a través de la suma de varios fragmentos

He descrito diferentes maneras de representar el espacio, propuestas que se han gestado y evolucionado en el arte principalmente, se puede concluir también que el significado del espacio es un terreno singularmente neutral para la interpretación y solo una de ellas es la perspectiva mono focal.

Puedo concluir también que la lógica de la perspectiva renacentista condicionó nuestra percepción, la manera en que miramos una imagen es limitada, pues ésta estructura lógica niega muchos de los contenidos que posee el espacio, principalmente la referencia espacial empírica que nos ubica en el espacio. La perspectiva excluye que vemos con dos ojos que además están en constante movimiento. El ojo humano no es neutro, pasivo ni automatizado, sino un instrumento condicionado y sujeto al aprendizaje cultural y a un auto aprendizaje.

Esto es que las percepciones han estado condicionadas en buena parte por los convenios culturales y de cada época. Así que es determinante también para la percepción visual humana en sus sistemas de representación el factor sociocultural. Esto abre ininterrumpidamente un sinfín de posibilidades para crear formas alternas de representación.

De manera general se puede concluir que el trabajo en el arte con respecto a las nuevas posibilidades de espacio ha contribuido a cambios significativos en la percepción. La historia nos demuestra que los grandes cambios en la percepción se han producido cuando se replantea el espacio, una transformación en el significado del espacio indica un cambio fundamental en la manera de entender la realidad que nos rodea, y cada vez más se generan y nos involucramos en nuevas situaciones de perceptivas a través de la tecnología.

La tecnología interviene en nuestras vidas de manera determinante para crear nuevos sistemas y estructuras que constituyen y re-organizan nuestra percepción. El hombre se dota de ciertas capacidades perceptivas que traspasan y trascienden lo meramente aparente. Es un momento en que nuevos medios nos han mostrado diferentes maneras de conocer la realidad, como la realidad virtual o el ciberespacio.

IMÁGENES



Fig. 1 Maquina de retratar, Durero 1535



Fig. 2 Cámara oscura.

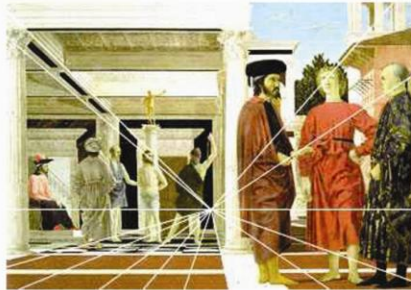


Fig. 3 Duccio de Buoninsegne, La Santa Cena.

Fig. 4 Piero de la Francesca, La flagelación de Cristo. 1469



Fig. 5 Cezanne, Naturalera muerta con frutas y jarro floreado. 189
Fig. 6 Pablo Picasso, Lying Woman With A Glant



Fig. 7 Malevich, blanco sobre blanco. 1917
Fig. 8 Robert Rauschenberg, sin titulo. 1979

Fig. 9 Alfred Stieglitz, equivalentes. 1929



Fig. 9 Irving Penn, desnudo. 1949
Fig. 10 Alfred Stieglitz, equivalents. 1929



Fig. 11 Henry Cartle-Bresson Parts provislones de domlngo por la manana

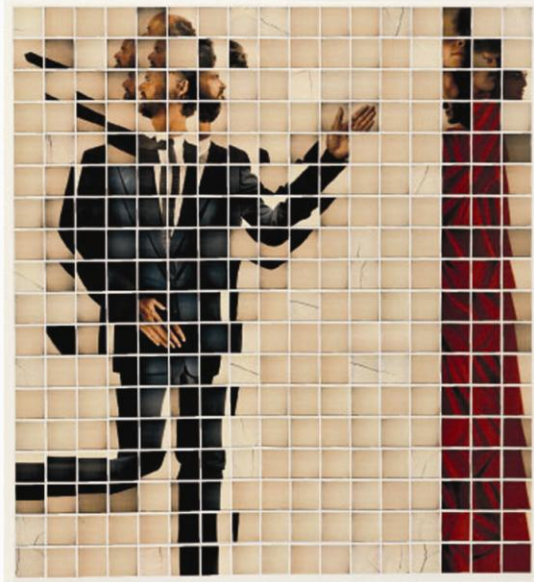


Fig 12 De Jaeger

Fig. 13 David Hockney, Still life blueguitar. 1982

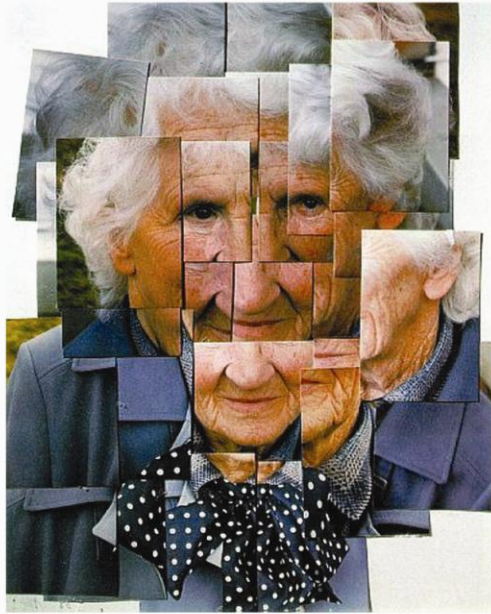


Fig. 14 David Hackney, mother. 1885
FIG. 15 David Hockney, place Furstenberg, paris.

BIBLIOGRAFIA

Catalá, Doménech, Joseph M., 1993, *La violación de la mirada*, Madrid. España.

Sontag, Susan, 1989, *Sobre la fotografía*, Ed. EDHASA, Barcelona, España.

Aicher, Otl, 2001, *Analógico y Digital*, Ed. GG, Barcelona, España.

Kossoy, Boris, 2001, *Fotografía e historia*, Ed. La marca, Buenos Aires, Argentina.

Picazo, Gloria; Ribalta, Jorge, 2003, *Indiferencia y singularidad, la fotografía en el pensamiento artístico moderno*, Ed, GG, Barcelona, España.

Yates, Steve, 2003, *Poéticas del espacio, antología crítica sobre la fotografía*, Ed, GG, Barcelona, España.

Krauss, Rosalind, 2002 *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, Ed, GG, Barcelona, España.

Fontcuberta, Joan, 2003, *Estética fotográfica*, Ed, GG, Barcelona, España.

C. Danto, Arthur, 2002, *La transfiguración del lugar común*, Ed. Paidós, Barcelona, España.

Román Gubern, 1996, *Del bisonte a la realidad virtual*, Ed Anagrama, Barcelona, España.

John Tagg, 1988, *El peso de la representación*, Ed Gustavo Gilli, Barcelona, España

Ricardo Campa. 1995, *La metarrealidad*, Ed Biblos, Buenos Aires, Argentina.

Hockney, David, 1994 , *así lo veo yo*, Ed siruela, Madrid, España.

Benjamín, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica in Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones. 1973

Magdalena Drabowski, *contraste de forma, abstracción geométrica, 1910-1980*. Madrid. De las colecciones del Salomón R Guggenheim museum and museum of modern art, New York. 1986