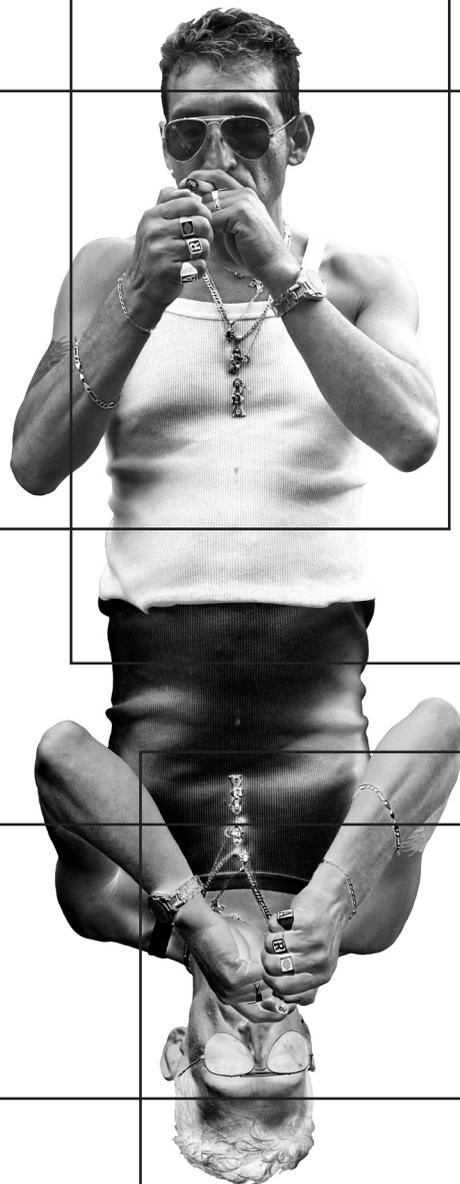


ROMAIN JEAN ANDRÉA PEREZ



# **SOBRE LA AMBIGÜEDAD DE LA FOTOGRAFÍA**

... Y OTRAS REDUNDANCIAS POLÉMICAS



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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





**Universidad Nacional Autónoma de México  
Maestría en Artes Visuales  
Facultad de Artes y Diseño**

**“SOBRE LA AMBIGUEDAD DE LA FOTOGRAFÍA  
...y otras redundancias polémicas”**

**TESIS**

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

**PRESENTA**

Romain Jean Andréa Perez

**DIRECTORA DE TESIS**

Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruíz  
(FAD)

**SINODALES**

Dr. Marco Antonio Sandoval Valle  
(FAD)

Dr. Iván Mejía Rodríguez  
(FAD)

Mtra. Laura Alicia Corona Cabrera  
(FAD)

Dr. José Daniel Manzano Águila  
(FAD)

**México, D.F. Octubre 2014**



# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	5
<b>1. “F-O-T-O-G-R-A-F-Í-A”</b>	8
1.1 Preguntas dudosas sobre los orígenes.	8
1.2 Los juegos entre luz y aparato	15
1.3 Fotógrafos... y sin cámara	23
<b>2. FOTO-ARTE VS FOTO-SIN-ARTE</b>	26
2.1 Discursos sobre lo incontrolable: Far-West 2.0 y fallas técnicas	26
2.2 Primer flagrante-delito: la Foto-Arte ligando con la Foto-sin-Arte	33
2.3 Segundo flagrante-delito: la Foto-sin-Arte ligando con la Foto-Arte	35
2.4 ¿Herejía o reconciliación? Experimentación de un debate tan viejo como el siglo XIX	38
<b>3. *CLIC*</b>	42
3.1 Definición de una onomatopeya	42
3.2 El por qué del cómo en mi proceso fotográfico	45
3.3 El Caos Ingenuo: las paradojas de la vida cotidiana	47
3.4 Crónicas de imágenes inexistentes	68
<b>(In)Conclusión</b>	72
<b>Bibliografía</b>	75

# INTRO DUC CIÓN

La presente investigación aborda la ambigüedad, tanto en los procesos como en la recepción de la fotografía. En este espacio, se tratará de justificar cómo lo ambiguo fomenta y desarrolla una identidad bien peculiar, hecha de contradicciones, polémicas, confusiones e incertidumbres.

Aunque no se pretende descartar a nadie, dentro de estas páginas hablarán más fotógrafos que teóricos. Estamos hablando de una ambigüedad en los procesos visuales de los que hacen, y cómo lo hacen. Entonces, quién mejor que productores para hablar de sus propios caminos que emprenden para realizar una imagen.

Nuestra vida está llena de imágenes, y nuestras actitudes ante ellas son tan contradictorias como el ser humano mismo. Cuando pasamos al lado de un espectacular en la calle, nuestra mirada lo recorre

con el mismo interés que leer un artículo sobre los premiados de Tv y Novelas, en el metro a la hora pico. Arriba, derecha, abajo, izquierda. En uno o dos segundos los ojos desfilan en toda la superficie del anuncio. Captamos el mensaje y, metiendo las manos en los bolsillos, seguimos nuestros caminos en la pura indiferencia. Sin embargo, al llegar a casa, ver las imágenes donde aparecemos - o no - en las redes sociales nos preocupa a tal grado que puede tener incidencias en la vida real, como nuestro vínculo con los demás.

Hay una relación de amor-odio y de interés-desinterés hacia la fotografía. Una dialéctica tortuosa que nos lleva a cuestionarnos sobre su representación, y su modo de ser y estar en un mundo donde aparece a cada esquina, mientras vemos a casi diario una persona usar una cámara.

Nuestro comportamiento cotidiano frente a las imágenes técnicas es un reflejo de lo que es la imagen misma: una ambigüedad que viven los fotógrafos y los espectadores frente a una disciplina en constante evolución [técnica, laboral, estética, social y política]. Más de 170 años después de la primera fotografía, el choque entre la foto como arte y la foto como documento sigue cuestionado desde la esfera teórica como práctica. Cuando uno pretende vivir de la imagen, tiene que estar de un solo lado...

Eso dicen. Soy foto-artista, o foto-periodista. Nos encontramos pues sufriendo de efecto vértigo <sup>1</sup>. Ver y hacer una imagen es como estar al borde de un precipicio, hay que tomar una decisión, una posición. Bajamos la mirada, y queremos aventarnos al vacío. Corte. Dos escenas pueden seguir.

La primera, hacemos un paso adelante y documentamos lo que ocurre [no-arte], o le damos la espalda al precipicio y nos adentramos hacia tierras desconocidas [arte].

La tinta puesta en estas hojas no sirve para buscar el hilo negro de la fotografía. ¿Arte o no arte? No es la cuestión. 170 años de reflexión y ni hay una respuesta. ¿Acaso debería de haber una? ¿Y si Walter Benjamin tuviera razón al decir: “nos hemos gastado en vanas sutilidades para decidir si la fotografía es o no un arte, pero no nos hemos cuestionado si esa invención transformaría el carácter general del arte” <sup>2</sup>?

<sup>1</sup>Técnica fílmica que apareció por primera vez en la película *Vertigo* de Hitchcock (1958).

<sup>2</sup>Régis Debray, *Vie et Mort de l'Image*, [Saint-Amand: Gallimard, 2008], 175.

Más que definir un maniqueísmo respecto a las prácticas y los usos de la imagen, demostremos cómo la ambigüedad define la fotografía, y cómo ésta se enriquece de sus propias paradojas.

“Fotografía” es y ya no es φως (luz) y γραφή (escritura), el interés sobre las especificidades técnicas de la disciplina llevó al cuestionamiento sobre la realidad, el tiempo y la imagen misma. Foto como arte y foto como documento son dos posiciones que supuestamente no van en el mismo sentido.

Sin embargo llegan a cruzarse, hasta emprender juntos un trozo de camino. Una imagen es como un fénix, nace y renace, pero nunca como antes. También el *clic* de la cámara. Más que apretar un botón de disparo, es el de un el que realmente accionamos. Esta acción-onomatopeya permite cuestiones existenciales, portadora de un discurso que replantea la fotografía sempiternamente.

Un guion alterno se plantea entonces por sí mismo: nos paramos al borde del precipicio y nos quedamos aquí para ver qué sucede.

Corte.

# “F-o-t-o- g-r-a- 1. f-í-a”

**A**l leer el título de este primer capítulo, parece que va a ser uno de miles de esos manuales escolares de fotografía, abordando de manera lineal su historia y las etapas de la evolución de las imágenes. Como ya hay muchos libros que seguramente tratan el tema con más pertinencia - y también para evitar ser redundantes - el capítulo no abordará fechas de tal o tal corriente, de cuándo apareció tal proceso o cosas por el estilo. Más bien va enfocado a cómo el ser humano ha tenido una relación tortuosa con la fotografía.

## 1.1 Preguntas dudosas sobre los orígenes

¿De qué trata un estudio histórico del medio? Contestar categóricamente sería

caer en una trampa, pues hay varias ambigüedades que no nos permiten saber bien a lo que se refiere la pregunta. El *origen* de la foto es distinto del origen del deseo de fotografiar, y Kossoy diría que la *Historia de la Foto* es diferente de la *Historia a través de la foto*. Las razones que permitieron su aparición tampoco se limitan a un simple descubrimiento, tal como lo enuncia Szarkowski: “[...] parece ser el producto inevitable de una sensibilidad artística cuyos orígenes remontan al siglo XV. En otras palabras, la identidad de la fotografía se desprende de la historia, o, al menos, de la historia del arte”<sup>3</sup>.

Según Batchen, la fotografía aparece en plena *discontinuidad*<sup>4</sup> histórica, que marca lo que es la época moderna. “De este modo, las cámaras de John Locke

<sup>3</sup>Geoffrey Batchen, *Arder en Deseos. La Concepción de la Fotografía*, [Barcelona: Gustavo Gili, 2004], 26.

<sup>4</sup>Un término que usa Michel Foucault, para referirse a dos elementos que aparecieron en épocas distintas y que tienen nada que ver entre ellas.

y de Tom Wedgwood pueden ser las mismas pero distintas, equivalentes como instrumentos ópticos pero representantes de visiones del mundo radicalmente distintas (lo que a su vez significa que también son instrumentos ópticos radicalmente distintos)”<sup>5</sup>.

De tal manera, la cámara de Jeff Wall no es la misma que la cámara de Daguerre. El proceso puede ser el mismo en cuanto a la técnica, pero las posturas y la manera de mirar de esas dos figuras importantes respecto a la fotografía es totalmente distinta. Las imágenes técnicas cambiaron nuestra manera de percibir el mundo a lo largo de su camino en los tres últimos siglos de nuestra historia. No es una postura que quedó intacta desde su aparición, las evoluciones de mentalidades en la manera de *hacer fotografía* es propia a la historia del arte, y es lo que fundamenta las diversas corrientes en todas las disciplinas artísticas. Quizá sea por eso que la expresión “Historia de la Fotografía” pueda ser ambigua, hasta contradictoria: un deseo de hacer continuo lo

discontinuo.

Una actitud que tal vez prona el nihilismo y la confusión caótica. ¿Y por qué esta afirmación no es lo que define la continuidad de la historia de la fotografía? Lo que siempre fue constante en esos debates es que no hay un consenso para contestar la pregunta: ¿qué es la Imagen? Puede que sea lo que define su identidad, una confusión de carácter ontológico, social, político y económico. Lo que sí es seguro decir es que la Historia no es sinónimo de veracidad, sino más bien de desesperanza

<sup>5</sup> Geoffrey Batchen. *Arder en Deseos. La Concepción de la Fotografía*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 186-187.

<sup>6</sup> Referencia a Michel Foucault, que dice que la Historia está escrita por hombres, y entonces es totalmente subjetiva.

frente a la imposibilidad de acceder a un saber absoluto<sup>6</sup>.

Hablar del inicio de la fotografía - el daguerrotipo - , puede que no sea muy original. En cada libro de introducción a la historia del medio, seguramente está en las primeras páginas la fecha de su invención, y los daguerrotipos. Niépce, Daguerre, etc. Cualquier persona interesada en las imágenes técnicas sabe quiénes son esas personas, y sus aportaciones esenciales para que hoy en día, se pueda registrar la felicidad de las vacaciones, o los sucesos importantes en el mundo.

Sin embargo, si en estas páginas se va a evocar la ambigüedad de la fotografía, hay que empezar desde el inicio. Lo ambiguo estuvo presente desde los primeros modos de operar una cámara, y eso desde la recepción de las primeras imágenes.

Pero antes de esto, hay que ir más lejos que una fecha en el siglo XIX, para enfocarse en la raíz de un sustantivo.

“Escribir con luz”. Atrás de lo poético de esta expresión se define la etimología de la palabra “fotografía”. Como los primeros fotógrafos manejaban más la óptica que el verso, el sustantivo se definió según el proceso foto-químico operado por ellos para realizar las primeras imágenes: los daguerrotipos<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Omitamos las heliografías hechas por Niépce, más antiguas. Sin embargo los daguerrotipos fueron las primeras imágenes operadas por el nuevo oficio de esa época, el de fotógrafo.



1. Anónimo, *Ejemplos de daguerrotipos*. Fotografías, siglo XIX,  
<http://www.laboiteverte.fr/une-petite-collection-de-daguerreotypes/>.

Las cámaras de placa permitían la aparición directa del referente (los “positivos-directos” en el vocabulario del conservador) en una superficie emulsionada, sensible a la luz. Si el fotógrafo era hábil en la preparación química y en el disparo, la imagen aparecía. Que sea el daguerrotipo, ambrotipo o ferrotipo, el manejo de la técnica otorgaba a quién la veía una sensación de mimesis con la realidad más o menos lograda.

Sin embargo, si estudiamos más toda la organización que implicaba realizar un da-

guerrotipo, estaríamos sorprendidos de la poca claridad que hay en estos retratos. El tiempo de pose era muy largo – varios minutos – y eso era un calvario para el modelo, que no se podía mover sin que ocurriera el riesgo de arruinar la toma. Varias técnicas permitían estar quieto con más o menos comodidades, pero un estornudo o una comezón en la nariz significaba volver a emulsionar una nueva placa, y repetir todo desde el inicio.



2. Honoré Daumier, *Procedimientos para obtener posas más cómodas y con más gracia*. Litografía, siglo XIX, <http://www.dpccsb.org/NR/ronlyres/E75D4CC7-48C0-41C5-AC-BC-87B2E20D0207/72019/daumieranewprocess.jpg>.

Entonces los que posaban tenían que hacer el muerto para que sus retratos siguieran existiendo a través de las décadas, después de sus muertes. Gran parte de las placas estaban puestas en cajitas de madera para su presentación. Pareciera que metían sus retratos en ataúdes, de la misma manera en la que acabarían sus existencias en la vida real, pase lo que pase.

De hecho, las miradas de varios sujetos se parecen a las de los retratos post-mortem, práctica que se desarrolló a mediados del siglo XIX, con la misma técnica del

daguerrotipo. Los ojos vacíos, dirigidos hacia la nada ponen en duda la mimesis. ¿Vivo o muerto al momento del disparo? Pensamos más de dos veces antes de contestar la pregunta, pues fingimos ser difuntos durante el disparo para luego ser inmortal, con nuestra imagen que sobrevivirá a nuestra muerte.



3. Anónimo, *Daguerrotipo de un niño difunto*. A la derecha, *daguerrotipo de una persona viva*. Fotografías, siglo XIX, <http://lacomunidad.elpais.com/zanganeando/2009/9/7/introduccion-la-fotografia-post-mortem>.

Muchos libros explican el proceso fotográfico de los daguerrotipos, así que para ser breve, se puede resumir de esta manera:

La superficie plateada de una placa es pulida finamente hasta producir el efecto de un espejo. Se vuelve sensible a la luz mediante vapores de yodo o de bromo, y expuesta poco después durante varios segundos, hasta varios minutos, en la cámara fotográfica. Se obtiene gérmenes de imagen, la imagen latente, que luego

son revelados mediante vapores de mercurio. Una vez pasado en un baño fijador, generalmente de hiposulfito de sodio, el daguerrotipo es lavado con cuidado para eliminar los residuos del fijador que podrían degradar la imagen. Luego, la imagen obtenida siendo muy frágil al menor raspón, un virado al oro es a menudo efectuado para reforzar su resistencia mecánica y mejorar su gama de tonalidades<sup>8</sup>.

<sup>8</sup>Anne Cartier-Bresson. *L'Objet Photographique, une Invention Permanente*, [Chambray-Lès-Tour : Acte Sud, Collection Photo Poche, 2012], 30.

Es bajo esa receta digna de un chef químico que se estableció el término de “fotografía”. Estamos en 1834 en Brasil<sup>9</sup>. Los que se dedicaban a este oficio solían morir por haber estado en contacto con químicos tan peligrosos para la salud. La gente era impactada por las imágenes técnicas, y los fotógrafos tenían una popularidad fenomenal. Sin embargo, ellos valoraban más sus vidas que la de sus retratos, pues no querían fallecer mientras emulsionaban las placas. Entonces los químicos y los soportes cambiaron a lo largo de las décadas, también para mejorar el proceso físico y químico de la fotografía.

No importa el soporte o el tipo de emulsión, el principio es el mismo, y se basa en un elemento fundamental para la aparición de la imagen: la luz.

La misma permitía revelar figuras y formas en una placa, de ahí el “escribir con luz”. Si profundizamos más en esta característica importante - pues sin luminosidad una placa emulsionada se convierte en una simple placa emulsionada - lo que define la imagen es más bien la reverberación

de la luz en los objetos y todo lo que se encuentra entre ella y la cámara. Entonces lo realmente esencial es más la sombra que los rayos. Lo que se impregna directamente en una placa es en *negativo*, las zonas claras son oscuras, y vice-versa. El *espectro* luminoso se impregna en la película. La “oscurografía” hubiera sido el término más exacto, tal vez.

Pero es “fotografía”, y la palabra permaneció a lo largo de las décadas, sobreviviendo a pesar de la revolución digital que transformó profundamente el medio. Por ejemplo a una impresión que sale de una computadora le dicen “fotografía”. “Pero si consideramos sus modos de obtención, no se trata para nada de procedimientos fotográficos. La expresión “fotografía digital” es también muy imprecisa, hasta nos molestaría para definirla: ¿Imagen virtual como un documento digital? ¿O una imagen física [tal como una fotografía análoga] obtenida a partir de ese documento? ¿O también una impresión con inyección de tinta o laser?”<sup>10</sup>. El término se convierte en un hoyo negro que absorbe cualquier cosa que se asemeja a una imagen técnica.

<sup>9</sup>Kossov estableció a Hércules Florence, inventor y pintor franco-brasileño como la personas que definió la palabra “fotografía”, dos años antes de John Herschel,

inventor inglés de la cianotipia y considerado como el que propuso oficialmente las palabras “fotografía”, “negativo” y “positivo”.

Los sensores de las cámaras digitales convierten la luz en un sistema binario. Los colores y los referentes aparecen **como se supone que son**. Ya no son los rayos lo que define la aparición de la imagen, sino un programa virtual. Las invenciones para “mejorar” la disciplina hicieron que la luz sea cada vez menos crucial para realizar una foto. ¿Entonces Foto-grafía? La respuesta es sí y no.

## 1.2 Los juegos entre luz y aparato

Por otro lado, la iluminación en sus diferentes formas fascina al fotógrafo. Neones, focos, rayos de sol, de luna; también que sea directa, indirecta, reflejada, intermitente, o azarosa, sus experimentaciones permitieron abordar nuevos lenguajes visuales. A lo largo de las décadas, los equipos y los accesorios mejoraron, más accesibles para el aficionado, para obtener tiempos de exposición cada vez más rápidos.

Sin basarse en una línea cronológica, enumeremos los cambios de la relación fotógrafo-cámara-luz. La aparición de las películas infrarrojo, de las a color y también

la permutación drástica de lo análogo a lo digital en el 2004 permitieron experimentar con el espectro luminoso, y así otorgar nuevas lecturas a la imagen y nuevas herramientas para los procesos fotográficos.

La ambigüedad de la palabra va entonces más allá que una simple cuestión de etimología.

Veamos un ejemplo, el *laptopogram*, que consiste en pegar una hoja fotosensible a una computadora. El brillo de la pantalla quema la hoja. Ésta pasa por el proceso químico necesario para la impresión de cualquier fotografía análoga. La idea parece simple, pero atrás se esconde un juego entre diferentes temporalidades representativas en la fotografía: lo análogo y la era digital. *Los laptopograms*, muestran una captura de pantalla sobre un papel fotosensible análogo de una imagen digital. Aditya Mandayam es una de las primeras artistas que empezó a adoptar esta técnica.

<sup>10</sup>Bertrand Lavédrine. *(re)Connaître et Conserver les Photographies Anciennes*, [Paris : CTHS, 2013], 16.



4. Aditya Mandayam, *Laptopokinematogram of Most Popular video on YouPorn on the 12th of May 2010 around 0000 UTC*. Fotografía, 2010,  
<http://laptopogram.tumblr.com/post/592125438/laptopokinematogram-of-most-popular-video-o>.

El proceso es similar al de los fotogramas, una técnica fotográfica que consiste en poner objetos directamente en una hoja fotosensible. Después de pasar por los químicos para que se revele la imagen, en la hoja aparecen los contornos de dichos objetos, como si fueran sus sombras (otra vez la oscuridad). Dos de los productores de imágenes que se destacaron con dicha técnica son sin duda Man Ray, y Moholy-Nagy.

Pero hablemos más de los fotogramas recientes, hasta diría 2.0. ¿Por qué hacer

fotografías que se basan en las mismas ideas de hace 60 años? ¿Significaría algo retrogrado? La mezcla de varias tecnologías representa un embrollo temporal que rebasa las lógicas del *hic* y el *nunc*. El aquí y ahora ya no tiene relevancia frente a una imagen que fue tomada sin cámara, y cuyo referente fue algo sin lugar físico: el internet, las páginas web, etc. Además, lo que aparece en la pantalla es el fruto de códigos específicos, ni siquiera fueron tomados de la realidad.

Las *laptopograms* hubieran podido ser “hechas con casi cualquier otro monitor”<sup>11</sup>, pero los de Aditya Mandayam son una invitación al cuestionamiento de nuestra relación con la fotografía, de lo que representa, de lo verídico, de qué son nuestras vidas a través de una pantalla. Puede que el artista haya empleado una técnica antigua, pero es una de las más representativas, y emblemáticas en mi opinión, de la necesidad de algo real, tangible, físico para la aparición de referentes en una imagen. El fotograma se define poniendo una cosa tridimensional sobre la hoja, su sombra significa que eso existe.

La huella<sup>12</sup> o vulgarmente el “sin algo no hay foto” ya no es una regla general que se aplica a la fotografía, pues un desvinculo con lo real se opera y una brecha temporal se abre. Sí, en los *laptopograms* aparecen referentes que podemos re-conocer. Pero una duda subsiste, ¿Estas cosas existen? No ¿Las puedo tocar? Tampoco. Si se necesita un entorno para hacer (y no tomar<sup>13</sup>)

fotografías, ¿De qué entorno hablamos? El volumen del objeto ya no existe en estos fotogramas modernos. Lo bidimensional de la pantalla nos hace ver, en lo plano de la hoja, cosas en tres dimensiones. Una ilusión óptica que también se ve reflejada en cualquier imagen.

De la misma manera, el procedimiento fotográfico es cuestionado en los *laptopograms*. La luz ya no rebota sobre la tridimensionalidad de los objetos, sino que emana directamente de una pantalla. Todo lo que aparece a través de ella también es emanación luminosa, y eso nos remite a una puesta en duda del mimetismo en cualquier obra fotográfica. La pantalla existe, está frente a mí mientras escribo estas palabras. Sin embargo lo que ocurre a través de ella está en un lugar que parece plausible, pero nada concreto, que sólo puedo tocar con la mirada.

<sup>11</sup>Aditya Mandayam. “Laptopogram”, Aditya Mandayam oficial website, 4 de febrero de 2014, <http://laptopogram.tumblr.com/about>.

<sup>12</sup>Término propuesto por Philippe Dubois en su libro

*El Acto Fotográfico*.

<sup>13</sup>Si una foto se “toma”, parecería que ya estaría presente en la naturaleza, que la podríamos agarrar como cosechamos flores en un campo.

El proceso físico de la foto y su necesidad de la luz son debatibles. Sí, el fotógrafo la necesita, ¿Pero bajo qué forma, y con qué sentido? Ya no es el mismo tipo de φως, y el γραφή se manifiesta de manera distinta que en 1834. Un fotógrafo tiene que adaptarse a la luz ambiente. No es lo mismo hacer una foto de noche, o una de día, o en un estudio. Lo luminoso puede ser primordial, pero son sólo rayos, y producciones fotográficas como los *laptopograms* demostraron que algo fotográfico es, no es, y ya no es algo que capturamos de la naturaleza.

El fotógrafo, que se considere artista o no, captura la luz; pero no sólo la exhibe *así tal como* es. En una imagen, la iluminación puede ser fiel, verdadera, esencial, crucial... O – y a la vez - engañada, engañosa, experimentada, ignorada, mentirosa, superficial.

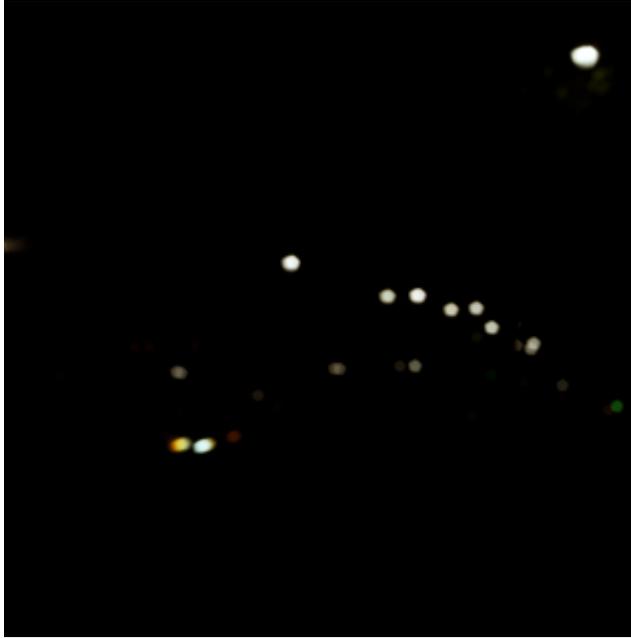
Ahí pueden entrar los sueños diurnos que teníamos de niño, la imaginación que hace parar nuestra rutina cotidiana. Un ingenuo que se vuelve ingenioso cuando uno lo quiere hacer visible para los

demás. No se trata de ser un Pitágoras, “el ingenio es la rebelión de la inteligencia, que quiere dejar de ser seria para huir de sus multiplicadas servidumbres”<sup>14</sup>.

Un juego se plantea por sí-mismo con la cámara. En este tipo de situaciones, el fotógrafo se olvida de lo temporal y de lo que ve a primera vista. Engaña su propia percepción visual para darle un sentido, una realidad interna a la imagen.

Como se mencionó en las páginas anteriores, lo luminoso es lo que permite ver la aparición de formas en la fotografía. ¿Pero qué pasa cuando nos enfocamos en su fuente de emanación y no en los objetos en los cuales se reverbera? El espectro cobra vida, es ahora una presencia física. Captar lo invisible que hace visible lo que vemos, enfocarse en algo esencial y transformarlo en una imagen. Lo ambiguo de la convivencia iluminación-cámara lleva toda su importancia para un proceso creativo cuyo resultado es la imagen presentada más adelante.

<sup>14</sup>José Antonio Marina. *Elogio y Refutación del Ingenio*, [Barcelona: Anagrama, 2004], 25.



5. Romain Jean Andréa Perez, *De la serie Constelación Urbana*, Piezografía, 2014, México D.F.

La luz es materia. El qué hacer con ella es según la voluntad del fotógrafo. Esta fotografía fue hecha de noche. Ahí donde la iluminación natural es el débil resplandor de la luna escondida tras una nube; ahí donde los espectros luminosos son de postes, neones de escaparates, semáforos, espectaculares, faros, y no de luces de estudio; ahí donde la urbe sólo existe por las huellas de zapato borradas en la banqueta; ahí donde el cielo no brilla, exenta de estrellas, el espacio urbano de noche y en particularidad el más grande del mundo – México D.F. – ya no tiene casi

nada de la naturaleza, o por lo menos la luz lunar se queda en la sombra impersonal y quieta de la iluminación citadina, lunática y melancólica.

A eso remite la ciudad versión nocturna.

La desolación de un espacio tan recorrido de día deja lugar a puro asfalto, cobre pulido, piedra esculpida y vidrio sucio. Es un paisaje mecánico, cuyas raíces son los tubos enredados en los limbos del subterráneo, y sus cielos de lo que se puede emanar con 120 vatios.

En esa bóveda - no celeste sino metálica - se forman estrellas, constelaciones tan frágiles, condenadas a desaparecer si un cable falla, o si se baja el interruptor. Las luces barridas son las estrellas fugaces que pasan y desaparecen del campo de visión en unos segundos. Todo un universo imaginario se dibuja ante la mirada.

Como solemos ver nuestros pies cuando caminamos de día, ¿Por qué no levantar la mirada de noche? La imagen presentada muestra lo que podemos percibir cuando apretamos fuerte los ojos, para sólo observar lo que nos ilumina, dentro de una niebla oscura. Es como querer destacar el contorno del sol cuando está a lo más alto. Todo se hace borroso, como el hecho de no ver nítidamente las estrellas con nuestros simples ojos.

La noche se convierte en día y viceversa. Adoptar nuestra visión diurna a las veintitrés horas es afirmar que el ambiente nocturno es otro mundo en el cual sí podemos vivir a pesar de su desolación, eso porque nosotros lo hemos creado.

Ahí la luz es la materia prima en la imagen, su tema principal y lo único realmente

visible. El mecanismo de la ciudad se vuelve el génesis de un universo creado por el hombre. El espacio está a unos cuantos metros arriba de nosotros, y astros imaginados a partir del brillo de unos focos muestran hasta cómo uno puede experimentar con la luz, jugar con ella y ser una parte a la vez esencial y negada para un discurso creativo.



6. Adam Magyar, *Urban Flow 333, Hong Kong*. Hong Kong, Impresión en inyección de tinta, 2007, <http://www.opiomgallery.com/fr/artistes/oeuvresphotographe/21/adam-magyar>.

Desafiar la lógica y las leyes de la naturaleza es no alienarse al programa de la cámara, y tampoco aferrarse a lo que ocurre frente a nuestros ojos. El aparato<sup>15</sup> es traicionado para obtener una narración visual específica.

Adam Magyar es de esos fotógrafos que aplicaron sus conocimientos en ingeniería para transformar dicho aparato según su voluntad. Cambió el sensor de una cámara digital por el de un escáner<sup>16</sup>. El resultado es bastante sorprendente.

El fotógrafo puso su aparato híbrido en una banqueta, y dejó al sensor captar lo que pasaba frente a él durante un minuto con veinte segundos. Algo nos interpela, es este barrido de fondo. Es como si hubieran dos fotos: la de la gente más o menos “fijada” y la del último plano que parece un tren que va a toda velocidad. Pero no, es una sola imagen. La cámara estaba parada sobre un tripié, y el programa del sensor del escáner permitió lograr un resultado que desafía la lógica del movimiento y de su temporalidad.

<sup>15</sup>Término que evoca y reflexiona Vilém Flusser en *Hacia una Filosofía de la Fotografía*.

<sup>16</sup>Para mayor detalle en cuanto a la transformación de su herramienta:  
<http://petapixel.com/2014/01/13/adam-magyar-talks-tech-behind-mesmerizing-photo-video-series/>.

“El ingenioso *juguetiza* las estructuras lógicas [...] porque las integra en su proyecto personal de sorprender, divertir y mostrar su superioridad ridiculizando a la propia lógica... Con procedimientos lógicos” . Aquí, una ambigüedad se está perfilando con Magyar.

La cámara funciona según un programa. Que sea un sensor o una película, su modo de operación obedece mediante una lógica mecánica. Adam Magyar obedece a ella – usa un sensor – pero también se muestra desobediente a cómo se debería de usar.

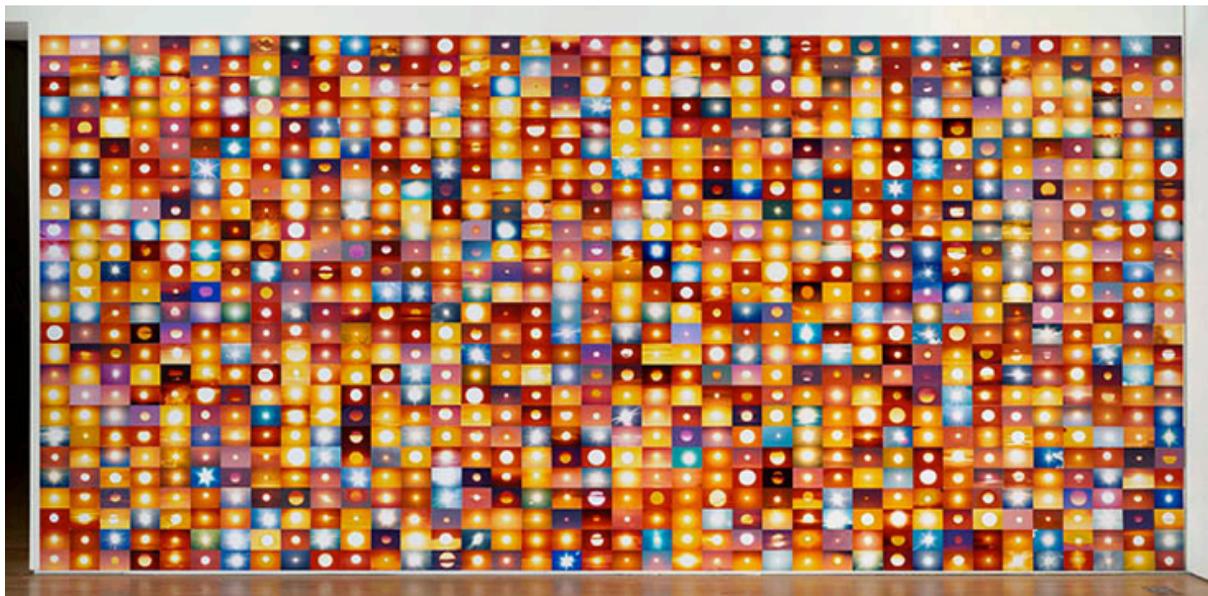
Su serie *Urban Flow* es entonces una prueba de cómo podemos aprovechar una confusión con el fin de establecer una propuesta visual. Podemos engañar nuestros propios ojos con un aparato que según refleja el entorno en el que nos encontramos. Sí, lo capta, lo necesita, pero no da como resultado lo que Adam Magyar veía mientras disparaba con la cámara.

El *eso ha sido*<sup>18</sup> se convierte en un esto es, una globalidad real interna e intrínseca a la imagen. Adam Magyar produjo algo imposible de ver en la realidad... Y tomó esas fotografías a partir de ella.

<sup>17</sup>José Antonio Marina. *Elogio y Refutación del Ingenio*, (Barcelona: Anagrama, 2004), 74.

<sup>18</sup>Expresión desarrollada por Roland Barthes en La Cámara Lúcida. El *eso ha sido* significa que lo que estoy

viendo en la imagen significa que existió de verdad. Se puede más o menos asimilar al término de *foto-huella* desarrollada por Philippe Dubois en *El Acto Fotográfico*, que ya fue mencionado.



7. Penelope Umbrico, *Sun (From Sunsets)* from Flickr, Impresión en inyección de tinta, 2006, [http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns\\_Index.html](http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_Index.html).

### 1.3 Fotógrafos... y sin cámara

Ahora hablemos de algo que molesta la postura clásica en fotografía: los que no usan una cámara para producir imágenes, y que se proclaman fotógrafos. Penelope Umbrico, una de ellas, se defendería así: “Hacer una captura de pantalla o salir a la calle son dos maneras de capturar nuestro mundo visual”<sup>19</sup>.

Ella es una coleccionista compulsiva que agarra por centenas fotografías que tomó en la red para hacer series. ¿Por qué? Quien mejor que la artista misma para contestar: “el objeto cuya imagen capturo se convierte en una nueva experiencia para mí, aunque trata de un objeto tomado en una pantalla”<sup>20</sup>.

<sup>19</sup>“Photographes sans caméras”, L’œil de links, s/a [Francia : Canal Plus, 5 de junio de 2013], video en línea, <http://www.canalplus.fr/c-infos-documentaires/c-ms-l-oeil-de-links/cid881311-photographes-sans-cameras.html>

<sup>20</sup>Ibidem.

Una de las fotos más *clichés* es sin duda el atardecer. El proyecto *The Sun From Flickr* representa una recopilación de imágenes de sol. La artista que vive en Nueva-York visitó la página web Flickr – que permite a sus usuarios compartir imágenes - para ver cuáles eran las cosas más fotografiadas, y se encontró con... Millones de atardeceres<sup>21</sup> . Ensambló todos los soles que aparecían. De esta manera podemos darnos cuenta de las prácticas fotográficas de los amateurs en fotografía, de qué es lo que más miran, lo que más registran de sus vidas.

Es algo peculiar, lo que se fotografía. Las personas difunden más fotos de lo que hay arriba de sus cabezas que alrededor de ellos. Penelope Umbrico: “para mi proceso, el sujeto es la foto misma, y no el objeto fotografiado”. Más que imágenes compartidas, la artista concretizó no sólo usos compartidos por internautas, sino también la dinámica del flujo de imágenes.

La artista se inmiscuya en la intimidad que revelan algunos usuarios que suben en la

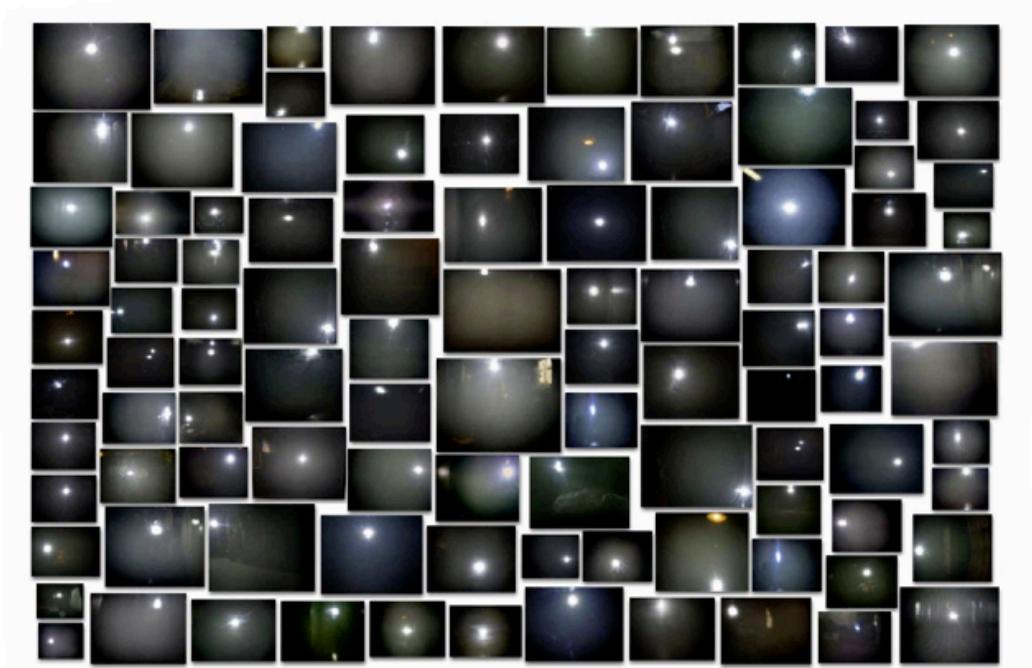
red las fotos que toman, sin darse cuenta de esto. Así lo demuestra otra de sus obras.

Estas pantallas nos dan acceso a la intimidad de los estadounidenses. Su manera de vivir y de comportarse fuera de esta sociedad. Cuando hacemos un zoom en las pantallas, podemos ver reflejos que muestran momentos de vidas en su privacidad. El flashazo que se percibe en los televisores revela situaciones a veces... insólitas, como la aparición de algunas personas desnudas en sus recámaras.

En estos televisores ya no aparecen programas o series, sino un *reality-show* donde los participantes son los que detienen la cámara.

Lo relevante de las obras de Umbrico no es la imagen, sino quién la tomó, o más bien quiénes las tomaron. El anonimato de las piezas contrasta bastante con el Yo Virtual, este ser desmaterializado que se manifiesta a través de una computadora.

<sup>21</sup>El número no es una exageración, Penelope Umbrico empezó este proyecto en 2006, y lo fue actualizando cada vez que salían imágenes de atardeceres. Empezó con 500.000 fotos, y ahora rebasó los 12 millones.



8. Penelope Umbrico, *For Sale/TVs From Craigslist*, Impresión en inyección de tinta, s/f, [http://www.penelopeumbrico.net/tvsforsale/CL\\_TV\\_Index.html](http://www.penelopeumbrico.net/tvsforsale/CL_TV_Index.html).

En la red, agarramos un micrófono, y tomamos la palabra ante innumerables cantidades de personas. Nos revelamos, tal como somos, o tal como quisiéramos.

Pero ahí todo esto desaparece, nos desconectamos y otra vez nos encontremos en lo que es palpable. Chocamos contra la vida real, y de nuevo somos uno entre billones de personas. Eso es lo ambiguo de la vida 2.0 y la que llevamos al nacer. Puede que sea una impresión mía, pero es lo que siento al ver la obra de Umbrico, millones de imágenes que se convierten en una misma, no tomada por una cámara.

Si deberíamos recapitular todo este derrame teórico en un post-it, podríamos decir que la luz es un elemento fundamental para el proceso fotográfico, pero al mismo tiempo es una materia que puede ser debatida dentro de un lugar que se llama fotografía. El mecanismo de la cámara siempre será lo mismo, pero eso no impide sobrepasar sus límites e inventarle nuevas posibilidades. La realidad, el entorno del fotógrafo, es de barro. Se derrite y cobra nuevas formas cuando es esculpido por la cámara.

# Foto-Arte

VS

## 2. Foto-sin-Arte

**S**e podría reprochar a esta tesis sólo abordar teorías a fotografías que entran en un contexto artístico, pero las imágenes como documento no son exentas de ellas.

Aquí ya se establece una distinción general entre dos tipos de fotos. Para analizar esto, hay que plantear una pregunta tan vieja como la fecha de la invención del medio: ¿La foto es arte o no? Vaya, no se trata de establecer un histórico de todo lo que se ha dicho sobre la cuestión. Esta tesis no habla de la fotografía en sí, sino de su ambigüedad.

### 2.1 Discursos sobre lo incontro- lable: Far-West 2.0 y fallas técnicas

Se supone que con la “Postfotografía”<sup>22</sup> de

Fontcuberta, la preocupación por el debate ya ni tiene caso hoy en día. Por lo tanto hay claramente una diferenciación en la manera en la que se hacen fotografías. Sus usos varían, y es de lo que se va a tratar: la poca claridad del “hacer fotos”.

Ahora abramos un diccionario de teorías de la imagen para distinguir dos posiciones principales en fotografía: la Foto-arte y la Foto-sin-arte. Estos dos conceptos fueron abordados por François Soulages, especializado en estética de la fotografía. Son dos categorías que - según una idea común - se diferencian por muchas razones, entre ellas: la intención del fotógrafo, su corriente, el lugar de exposición, el tipo de público y su recepción, etc.

<sup>22</sup> Hablaremos a detalle de este concepto más adelante

<sup>23</sup> Sólo se abordan las prácticas contemporáneas “por, y

para la fotografía”. Hablaremos de las otras disciplinas artísticas que usan la foto (land art, performance, instalación, etc.) como una herramienta más tarde.

La foto-arte es el fruto de producir algo artístico por parte de su autor, de basarse en una idea más que en lo real. Llámense Foto contemporánea, foto post-contemporánea, foto abstracta<sup>23</sup>, etc. Son las manifestaciones que se alejan de una visión "clásica" de la disciplina.

Por otro lado, tenemos a la foto-no-arte que se plantea como el antagónico del primero. Es cuando el fotógrafo no quiere hacer algo artístico, enfocándose en lo social, político... Y todas las otras secciones que podemos encontrar al hojear un periódico. Se enfoca en lo real y en sus sucesos. Llámense fotoperiodismo, foto-reportaje, foto-documental, etc. Ahí, antes de cada disparo, el fotógrafo levanta la mano derecha y se hace esta declaración: "Juro solamente decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad".

Las dos posiciones se pelean constantemente. "¡Esto no es arte!" exclamarían unos. "¡Esto no es foto!" proclamarían otros con vehemencia. Ambos lados se niegan, y se refutan. Un fotoperiodista se pone los guantes de box cuando está frente a una foto-arte así como un artista se sube al ring cuando ve una foto-sin-ar-

te. ¿Pero realmente son tan diferentes el uno del otro? Para saberlo, dirijamos los proyectores hacia la pelea.

A mi lado derecho está la fotografía artística, que se considera al mismo nivel que las demás disciplinas artísticas. A mi lado izquierdo, la fotografía como documento, que declaró su autonomía y su independencia.

*Din din*, la campana suena.

Muchos libros tratan de destacar el hilo negro de la fotografía. Saber si es arte o no. Algunos de ellos proclaman con vigor que sí lo es, otros (algunos de ellos fotógrafos de guerra) dicen que no. El propósito aquí no es delatar los de una u otra posición, o saber quién dijo qué.

Lo que sí podemos decir, es que el medio se ha transformado bastante, sobre todo desde la revolución digital del 2004, cuando los rollos de películas se convirtieron en sensores.

Joan Fontcuberta, fotógrafo, ensayista y profesor, es tal vez el autor que más ha hablado y reflexionado sobre el tema.



9. Joan Fontcuberta, *9/11 NY*, Impresión en inyección de tinta, 2005, <http://www.americansuburbx.com/2011/06/joan-fontcuberta-con.html>.

Habla de una proliferación de las imágenes, y de cómo ellas han cambiado nuestra manera de percibir las cosas.

El mismo creó un concepto visual llamado el Googlegram, cuyo sentido advierte al espectador de las consecuencias que puede tener el acceso a la información masiva, así como la facilidad de hacer y compartir imágenes en la red. Las obras muestran una imagen compuesta por varias, encontradas en el buscador Google, mediante una serie de términos asociados.

Con lo que la obra mostrada representa -algo bastante familiar para todos nosotros - Fontcuberta plantea la idea de que el acceso ilimitado a la información no implica un mayor conocimiento, y que con Internet, ha llegado otro tipo de censura: en lugar de vedar la información, el usuario se disipa en una especie de laberinto de datos.

Pierde el hilo de Ariadna, y se encuentra en una vía que no lo lleva a comprobar sus fuentes, sino que lo hace llegar a la desinformación.

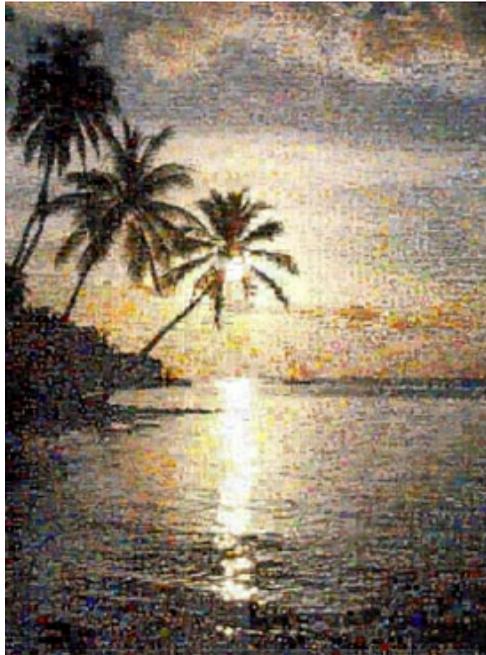
El artista español recreó el suceso del 11 de Septiembre con una recopilación de imágenes que encontró en Google al buscar las palabras “Yahvé” y “Alá”. El resultado es pues una cierta poesía mórbida, pero que también nos hace pensar en los derechos de autor de la imagen. Sin preocupación alguna, Joan Fontcuberta toma posesión de imágenes que no le pertenecen, y que de hecho pueden no pertenecer a nadie puesto que están en libre acceso en la red.

Con el *Googlegram*, pareciera que el Internet es como un *Far West*, donde los exploradores quieren plantar sus bandejas en hectáreas para decir que son suyos... Pero es una vaga ilusión. En la red, el derecho de autor es bastante tortuoso, discreto, más con la facilidad de difusión de la información. El piso no es firme, y las fronteras no pueden marcarse. Es tierra de nadie y de todos al mismo tiempo. Si dejamos una huella ahí, todos se las pueden apropiar si lo queremos, o si no somos precavidos.

A partir de una búsqueda, el sentido de los sinónimos de “Dios” se convierten en imágenes que reflejan uno de los traumas<sup>24</sup> más grandes del siglo XXI: la caída del World Trade Center de Nueva York. Una ambigüedad que también se ve reflejada en otros *Googlegrams*. Como una escena paradisiaca construida a partir de una búsqueda de las palabras “tsunami”, “ola gigante”, “maremoto”, “cataclismo”, “catástrofe natural”, y “apocalipsis”.

La fotografía como oficio ya no es tan profesionalizada como lo era antes. Lo que – por ejemplo – un periódico necesita no son “buenas” tomas, sino las de personas que estuvieron en el lugar correcto, al momento correcto. No importa si la imagen esta borrosa, o fuera de foco, o mal cuadrada, o etcétera, etcétera. “[...] en la actualidad hemos culminado un proceso de secularización de la experiencia visual: la imagen deja de ser dominio de magos,

<sup>24</sup>Digo “traumas” porque seguramente todos nos acordamos de lo que estábamos haciendo cuando sucedió.



10. Joan Fontcuberta, *Tsunami*, Impresión en inyección de tinta, 2005,  
<http://www.galeriaxavierfiol.com/joan-fontcuberta/>.

artistas, especialistas o *profesionales* al servicio de poderes centralizados. Hoy todos producimos imágenes espontáneamente como una forma natural de relacionarnos con los demás, la postfotografía se erige en un nuevo lenguaje universal”<sup>25</sup>.

Aunque el fotógrafo aborda de manera tal vez más neutra la revolución de las masas frente al déspota profesional de la imagen, sus *Googlegrams* cambian el tono de su discurso, más escéptico en cuanto a la importancia y relevancia que se le da a la masificación de las prácticas

fotográficas.

Otros autores hablan y/o escriben con la misma intención respecto a las nuevas prácticas fotográficas. Pedro Meyer es uno de ellos. Lo que el fotógrafo mexicano deplora, es que no hay suficiente educación visual para no dejarse absorber por las imágenes, y su aparente verdad. “La fotografía tiene un lugar central en la cultura contemporánea, y por esa razón debemos enseñar a leer imágenes.

Cuando Gutenberg imprimió los primeros libros había muy poca gente capaz de leerlos, pero con el tiempo se creó una dinámica natural. Hoy todos somos fotógrafos, pero con una cultura visual escasa”<sup>26</sup>.

Aprehender una lectura de las imágenes resulta ser importante para no dejarse invadir por el flujo de las mismas. También los fotógrafos profesionales se indignan cuando unos amateurs tienen sus tomas publicadas en los periódicos. Los errores técnicos - que en ese contexto sí son errores de verdad por falta de conocimientos en técnicas fotográficas - no son importantes. Lo que es notorio es que la imagen existe, y, bien que mal, muestra que sucedió lo que está escrito en el artículo.

Pero algunos fotógrafos profesionales llegaron a la fama gracias a las fallas técnicas. Robert Frank, de origen suizo, hizo una serie que daría escalofríos a cualquier purista en fotografía. Fuera de foco, la regla de los tercios no respetada,

sobre o subexpuestas, cabezas cortadas, horizontes chuecos, etc. Su serie *The Americans* muestra el Estados-Unidos de los cincuentas y sesentas desde todas sus esferas sociales y políticas.

*The Americans* es uno de los trabajos más conocidos en la historia de la fotografía mundial. Al igual que la imagen presentada, muchas presentan fallas, y eso viene a romper con ciertas fantasías que luego algunos fotógrafos tienen: una imagen pulcra, sin ruidos, sin espacios vacíos, donde cada elemento está en un lugar que permite una lectura óptima de la imagen. Supongo que Robert Frank no podía acomodar la realidad a su gusto para disparar a un momento preciso, o no estuvo en las condiciones óptimas para tomar el tiempo de accionar su cámara.

Tampoco su proyecto salió “por suerte” a la luz, pues Robert Frank se ganó la beca de John Simon Guggenheim Foundation en 1955, para que recorriera los Estados Unidos con su cámara. Entonces, una de

<sup>25</sup>Joan Fontcuberta, “Por un Manifiesto Postfotográfico”, *La Vanguardia*, 11 de junio de 2014, <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>.

<sup>26</sup>Rogelio Villareal, “hoy todos somos fotógrafos, pero con una cultura visual escasa: Pedro Meyer”, *Magis*, 1 de junio de 2014, <http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fot%C3%B3grafos-pero-con-una-cultura-visual-escasa%E2%80%9D-pedro-meyer>.

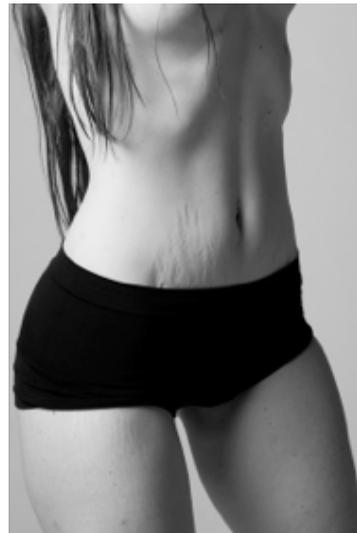


11. Robert Frank, *Prèmiere de cine, Hollywood*, Fotografía impresión plata/gelatina, 1955-56,  
[http://www.swissinfo.ch/spa/multimedia/galeria/Robert\\_Frank.html?cid=6213584](http://www.swissinfo.ch/spa/multimedia/galeria/Robert_Frank.html?cid=6213584).

las becas para fotografía más importantes a nivel mundial le otorgó dos años de ingresos para poder realizar un proyecto que a primera vista está compuesto por imágenes fallidas. Pero la serie es todo un éxito, al ver cómo se vinculó en el mundo, y cómo no se ha olvidado desde hace más de cincuenta años.

Las fotos “fallidas” tienen el mismo espacio que las fotos “logradas”...

Entonces, ¿Cómo es una foto bien lograda? ¿Qué es lo que hace que nuestras imágenes sean publicadas? Viendo lo que se acaba de comentar, hay varias razones, que pueden contradecirse frente a las necesidades de un mercado cada vez más hambriento, más ávido de imágenes de todo tipo.



12. Jade Beall, De la serie *A Beautiful Project*, Impresión en inyección de tinta, s/f, <http://www.jadebeall.com/#!/index>.

## 2.2 Primer flagrante-delito: la Foto-Arte ligando con la Foto-sin-Arte

Jade Beall es una foto-artista que le interesa el cuerpo y su naturalidad. Produce con luces de estudio, pero sin Photoshop. Una estética que juega en el campo publicitario, pero al mismo tiempo transgrede sus cánones recurrentes. Entre ellos, la idea de un cuerpo bello – según la publicidad misma –, o la del retoque para una piel “perfecta”. Uno de sus proyectos destacados es sin duda el de *A Beautiful Body Project*.

El lente de Jade Beall se enfoca en las cicatrices que dejan a veces los embarazos. Cicatrices físicas que luego se convierten en una especie de humillación para las mujeres. Tienen que esconder las marcas porque “no se ven bien”, no es “estético”.

El trabajo se expuso en varias partes del mundo y los comentarios al respecto, tanto del público como de los críticos, fueron positivos. Sin embargo, estas fotografías encontraron las columnas de un periódico y se imprimieron ahí, además de haberse colgado en las paredes de las galerías.

En efecto, la BBC retomó el proyecto de Jade Beall para hablar sobre el tabú del cuerpo mutilado. Una periodista entrevistó a la artista, y el ángulo del artículo<sup>27</sup> se basaba más en un estudio sociológico (de hecho hay un hincapié de una socióloga que habla del tema) que una crítica de arte.

¿Qué conclusiones podemos sacar de este proyecto? Que algo artístico puede abordar temas sociales, políticos o económicos, que son los temas de predilección para el fotoperiodismo. El mismo a su vez puede incluir una estética en sus proyectos, como cualquier obra.

Hablando de noticias, y otros sucesos, uno de los eventos más prestigiosos de foto como documento es sin duda el *World Press Photo*. Los conflictos armados son su tema de predilección, los fotógrafos de agencias noticieras sus candidatos preferidos, y lo político-social es el tema que más oportunidad tiene para ganar el premio supremo: el de la *Photo of the Year*.

Lógicamente, su exhibición estaría en el

lugar de los reportajes: periódico, revista, etc. Pero no, los museos le abren sus puertas y descombran sus espacios para poder exponer los trabajos seleccionados.

Por su importancia internacional, es el ejemplo más importante que refleja lo tortuoso de la relación entre la foto-arte y la foto-sin-arte. El mundo conoce al gran ganador, como a los demás premiados. Los museos importantes de cada capital del planeta los expone. Los artículos sobre el evento abundan. Hay que hacer fila para poder ver la exposición. Un guión soñado por muchos artistas.

Los recintos, según la división simple y categórica entre Arte y Documento, son confundidos y mezclados. Las fronteras se borran o por lo menos hay una zona de paz, una trinchera común donde ambos conviven y se nutren el uno del otro para desarrollarse y renovarse constantemente.

<sup>27</sup>Cordelia Hebblethwaite, "Are Women's Bodies Still Beautiful After their Pregnancy?", *Londres British Broadcasting Corporation*, 16 de Julio de 2013,

<http://www.bbc.com/news/magazine-23276432>.

## **2.3 Segundo flagrante-delito: La Foto-sin-Arte ligando con la Foto-Arte**

Al fotoperiodismo tampoco le es tan extraño el lenguaje de la foto-arte. El documento visual ha deambulado en los callejones enemigos, dejando huellas en su camino.

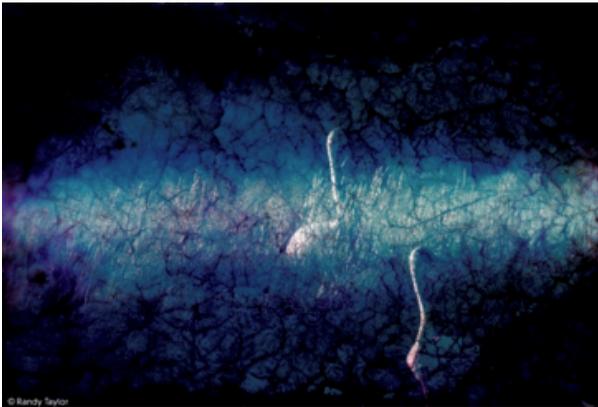
Randy Taylor es un fotoperiodista que lleva 40 años de carrera, cuyas imágenes podrían aparentar estar del lado de la foto-sin-arte. Trabajó para varias agencias de noticias y fue publicado en muchas partes del mundo.

El 12 de octubre de 2012, el huracán Sandy pasa por Nueva-York y devasta la ciudad, incluyendo el estudio de Randy Taylor. En total, son más de 100.000 negativos los que estuvieron bajo el agua. Cuando el huracán se alejó de la Gran Manzana y el agua encontró los desagües, el desafortunado fotógrafo había pensado encontrar la manera de salvar su trabajo. Con una solución de alcohol diluido, sumergió sus negativos, con la esperanza de que esto fuera a parar la acción de las bacterias y así frenar el deterioro de las imágenes.

El resultado no fue lo que preveía, y este accidente le dio un giro a su carrera de fotógrafo. Se levantó la plata de los negativos al secarse, y los colores viraron sin que hubiera una uniformidad en cada una de las fotos. Veamos el resultado.

Al imprimir estas imágenes, Randy Taylor crea el proyecto denominado "Sandy Art", y se dedica a producir una serie en función de sus negativos mutantes. Los difunde, los expone en galerías y museos para luego venderlas en la sala de un subastador. Algo bien familiar para cualquier artista contemporáneo que vive de su trabajo.

Con este ejemplo, dos cosas interesantes surgen. La primera es la del accidente, tan típico en la historia de la fotografía.



13. Randy Taylor, De la serie *Sandy Art*, Fotografías impresión plata/gelatina, 2012, <http://www.ourageis13.com/posts/portfolio-randy-taylor-sandy-art-ou-lart-noye>.

Lo que en un inicio era considerado como un error estético— las catástrofes con los negativos, las tomas y los aparatos - permitía en otra instancia la aparición de nuevos lenguajes visuales y *per se* de nuevas corrientes fotográficas. El arte del accidente, el “Arte de Sandy”, un huracán, muestra que una imagen no está condenada a tener el mismo uso a perpetuidad. Puede cobrar varias vidas y sus reinterpretaciones al infinito nos

revelan su riqueza en cuanto a las posibilidades que ofrece su lenguaje.

En pintura, sus corrientes se definieron más en función de experimentos que de cosas azarosas. En la foto pasa esto, y también su contrario. Los accidentes se vuelven normas. Dos ejemplos<sup>28</sup>: lo no-realístico de los barridos permitió definir una estética del movimiento, y el ruido producido por la sombra del fotógrafo en

<sup>28</sup> Para más información consultar el libro de Clément Chéroux, *Breve Historia del Error Fotográfico*.

su toma se convertía en su firma visual.

Primero los errores eran guillotizados y luego se alzaban monumentos para sus cabezas. Una ambigüedad acentuada por el hecho de establecer una reflexión visual a partir de algo no pensado, no previsto.

“Una imagen puede parecerle *fallida* a un aficionado, irrecuperable para un profesional, pero ser interesante para un artista”<sup>29</sup>. Lo que se iba a tirar a la basura porque *no sirve*, se definió como elementos precursores para definir nuevos géneros fotográficos.

El segundo interés que podemos destacar es el giro a 180 grados que le dio el fotógrafo a sus negativos. De documento a obra, la foto-sin-arte se convierte en foto-arte. La historia de este material visual lleva ambos lados. Fueron tomadas con el fin de documentar algo que ocurrió y luego sirvieron para plantear una idea, un concepto, que es el cimiento para cualquier obra artística.

La toma fue consciente, pues quería documentar sucesos, luego algo imprevisible pasó – el huracán – y es a partir de lo que no pudo controlar ni anticipar que Randy Taylor inició un proceso creativo – regresamos a lo consciente, pero bajo otra forma de pensar la imagen -. *Sandy Art* es entonces un manifiesto de que las dos corrientes fotográficas tienen una base común: cada foto, la que sea, es una manifestación de nuestra consciencia. No vemos, sino miramos cuando andamos con una cámara.

Los negativos y positivos participan a la ambigüedad entre el arte y el no-arte. Las imágenes no están criogenizadas en una cabina para el resto de los tiempos. Son de humor cambiante, inestable y el libertinaje de sus usos nos hace ver la fotografía como una disciplina más ambigua que nunca.

Entonces, Randy Taylor ¿Foto-periodista?, ¿Foto-artista? No, es ni uno ni otro, es ambos.

<sup>29</sup>Clément Chéroux, Breve Historia del Error Fotográfico, (Oaxaca de Juárez: Ve, 2009), 47.

¿Y por qué no jugar con los dos? A veces ser un apostata fotográfico - y entonces cuestionar una fe indudable en una cierta estética visual- permite ampliar nuestra visión y nuestro conocimiento.

## **2.4 ¿Herejía o reconciliación? Experimentación de un debate tan viejo como el siglo XIX**

Si un negativo puede ser una y/u otra cosa, aprovechémonos de su versatilidad para abordar un lenguaje visual que habla (dentro de una teoría de la imagen) del tema.

Las marchas son acontecimientos que vienen a sacudir lo cotidiano y su monotonía. Cuando una persona camina entre carteles y puños levantados, o cuando un lacrimógeno vuela encima de su cabeza al escalar una barricada, el comportamiento rutinario cambia.

Los protestantes gritan más que hablan, y la inconformidad se nota en sus gestos. En este tipo de situaciones, lo primero que se nos ocurre hacer con la cámara colgada en el cuello es documentar el suceso.

Producimos foto-sin-arte, para luego subir el trabajo realizado en las redes sociales. O si uno lleva una credencial de periodista, puede estar seguro de ser publicado en el diario al día siguiente.

Con mi cámara, recorrí varias de estas marchas, pero con el primer propósito de documentar (foto-sin-arte) otro suceso: el comportamiento de los protestantes, tan extraño si se manifestara en otro contexto. Las actitudes fuera de lo común son varias; un anciano bailando en calzones bajo la lluvia, o un joven encapuchado cargando la tapa de un bote como escudo, y enojándose porque perdió su megáfono... Al espectador de escenas así - aquí yo- le vacila la mirada. Soy como Alicia, recorriendo un mundo surreal, uno en el cual sólo puedo ser testigo si me aviento en la madriguera de la marcha.

Platico con estos manifestantes, descubriendo que la aparente locura es *de facto* razonada. ¿Por qué anda en calzones? "Porque es lo único que nos quedaría si pasa la reforma". ¿Bailando? "¡Pues hay que calentarse! Hace frío y no hay para hacer una fogata". ¿Y tú, por qué taparse la cara con palestino y capucha?



14. Romain Jean Andréa Perez, De la serie *Quiproquo*, Fotomontaje, 2014, México D.F.

“Para aguantar los lacrimógenos, y ya tuve problemas con *los polis*, no quiero que me reconozcan”. ¿Y la tapa del bote de basura? “Se lucha en la calle con cosas de la calle. ¡Hey! [gritándole a otro manifestante con un megáfono en la mano] Cuidado con esto. A mí me lo quitaron”.

¿Cuándo escuchamos comentarios así fuera de una marcha? Nunca. Hice retratos de las personas mencionadas, pero al verlos, sentía que algo faltaba.

Quería narrar mis experiencias *in situ* al momento de acercarme a estas personas.

Edité las tomas y reemplacé literalmente sus cabezas por lo que tenían en mente. De ahí, el efecto mimético de la fotografía deja un lugar a la metáfora (foto-arte). Luego, el fotomontaje fue impreso en una hoja de acetato, para usarlo como un negativo grande. En la etapa final, realicé un virado de las imágenes mediante la cianotipia<sup>30</sup>.

<sup>30</sup>Técnica fotográfica del siglo XIX.

Era hacer nuevas fotos antiguas, y de esta manera jugar con la ambigüedad del tiempo.

Esta pieza que muestra las cuatro etapas del proceso creativo (negativo, positivo, fotomontaje, foto antigua), es reveladora de qué tanto la disciplina fotográfica puede ser ambigua en los usos de sus imágenes. De la misma manera, nos damos cuenta de que la mimesis no impide el desarrollo de un imaginario. Con dicho proyecto, estoy en medio de una tierra de nadie, donde el arte y el sin-arte se juntan en la plena confusión. No le temamos al oxímoron: la pieza mencionada es el entendimiento de un *quiproquo*<sup>31</sup>, aceptado y asumido como tal.

Arte o no Arte, como se dijo, no es el problema. La recepción de una fotografía puede causar contradicciones para el espectador. No es nada malo, según François Soulages, quien habla de una estética del “a la vez”. “[...] para recibir de la mejor manera posible una obra fotográfica hay que recibir a la vez todos sus aspectos,

sobre todo lo que se ha reunido gracias a la fotografía, ya sea el referente, del que queda una huella fotográfica y el material fotográfico, el pasado que es enfocado fotográficamente y el presente de la obra, la particularidad de una foto y la universalidad de su aproximación, etcétera”<sup>32</sup>.

En lugar de negar sus paradojas en cuanto a si existe o no en la realidad el referente, cuya imagen está anclada en el material de la foto, habría que trabajar y explorar estas contradicciones. Esto es lo que revela el “a la vez” del que habla Soulages. Un nuevo cuestionamiento de lo estético debería de ser planteado, tanto para el fotoperiodista como para el foto-artista, porque los dos alimentan un debate sobre la realidad.

Esta vez, arranquemos un trozo de hoja blanca y escribamos metafóricamente lo que se ha mencionado. Podemos encontrar brechas en el muro que separa la Foto-arte de la Foto-sin-arte. Le faltan bloques de concreto a este obstáculo, y por los hoyos alcanzamos a ver del otro lado qué está ocurriendo. Nos atrevimos a asomar la

<sup>31</sup>Quid pro quo, o “una cosa por otra”. La expresión viene del latín medieval (siglo IV y V), y se refiere a una situación confusa, un malentendido entre dos personas.

<sup>32</sup>François Soulages, *Estética de la Fotografía*, (Buenos Aires: La Marca, 2005), 223.

cabeza y, si queremos, tenemos la posibilidad de quedarnos en el agujero, el punto de encuentro entre dos corrientes que no son tan opuestas.

Ambas se invitan a sus lugares respectivos de predilección; el museo y la revista. Se nutren mutuamente, y cada quien a su manera desarrolla temáticas que – comúnmente hablando - llevan la bandera de uno u otro lado. La – al fin y al cabo – convivencia llega a un enriquecimiento mutuo que permite a los dos avanzar – y no quedarse parado – y así realizar producciones originales.

## 3. \* CLIC \*

**S**i le apretamos al botón situado en la parte superior derecha de la cámara, un ruido se escucha. *Clic*. ¿Por qué? ¿Cómo? El disparo deja pasar la luz que viene a chocar contra el material fotosensible, en fracciones de segundos. Entre el lente y la película, hay un espejo, que nos permite ver por el visor. Se levanta brutalmente como si nos despertáramos en medio de una pesadilla, y de esta manera abre camino para los rayos. Esto es lo que engendra el sonido.

### 3.1 Definición de una onomatopeya

*Clic* es una narración visual, una historia impresa en cada imagen que muestra la implicación del fotógrafo dentro de un entorno dado. Cantidades de páginas se escribieron sobre un simple monosílabo. Filósofos, críticos de arte, fotógrafos -e incluso este ensayo-, las reflexiones publicadas sobre el tema hablan mucho

de las consecuencias que implica dicho gesto, y poco sobre las causas e historias que rodean las imágenes.

Philippe Dubois, por ejemplo. En la casa de un especialista en estética de la fotografía, seguramente está sobre la repisa de una cómoda la obra maestra del autor en cuestión: *El Acto Fotográfico*. El acto de Dubois es similar *al clic*, pero evitamos un plagio tan obvio como alguien capturado en flagrante delito. Lo que se aborda aquí se aleja de las teorías mencionadas en el famoso libro. Más bien trata del acto pero en otro contexto, el de una búsqueda del sentido de apretar un botón. Además, Dubois defiende el carácter artístico de la Fotografía [sí, con “f” mayúscula]. Lo que usted está leyendo no pretende ser el abogado que proclama: “¿La foto? ¡Claro que es arte!”, enumerando punto por punto su alegato frente al juez de las Bellas Artes.

Sin embargo, no condenemos la teoría del Acto Fotográfico y usémosla para profundizar la explicación del *Clic*.

El crítico francés plantea la fotografía como una “imagen-acto”<sup>33</sup>, donde lo fotográfico es más importante que la acción del disparo. El resultado – una foto - no es sólo abordado como tal, se toma en cuenta lo que llevó a una persona a disparar. Es todo el camino recorrido, los varios kilómetros que recorre la mente y, si no nos hemos perdido, llegamos a una pancarta que dice: “bienvenido en la imagen”. La imaginación de un fotógrafo puede ir a toda velocidad, o frenar de repente y dar marcha atrás, le llega a tomar la carretera o dar la vuelta hacia otros paisajes, puede terminar en un callejón sin salida o encontrar un atajo, ir más lejos que el primer destino final, o simplemente quedarse sin gas.

Un *clic* es más que una acción, sino una historia cuya duración puede oscilar entre varios años y fracciones de segundos. Es lo que llevó al fotógrafo ponerle un *the end*

con un *to be continued* en los créditos... Todo en una imagen. El índice derecho marca el apretón, manifiesta lo que se ha pensado antes, y deja un suspenso abierto para los próximos episodios.

Una cámara no funciona sola. *Clic* no es tan fugaz como *bing o bum*. Es un signo<sup>34</sup> peculiar, por lo cual “no se puede pensar la fotografía fuera de su inscripción referencial y de su eficacia pragmática”<sup>35</sup>. Lo que hay de real en este tipo de situaciones es el gesto; existe, ocurre. Es también la prueba de que se activaron las neuronas para pensar de qué va a servir el aparato fotográfico.

Disparar pasa tan rápido como un parpadeo. Henri Cartier-Bresson reflexionó la metáfora y escribió sobre su visión de la fotografía, un *Instante Decisivo*. Una vez más, saquemos el libro de la repisa para abrirlo con pinzas. El instante del que habla el famoso fotógrafo tiene un propósito único, el alma de lo que está ocurriendo. [...] es esencial extraer la materia prima de

<sup>33</sup>Noción desarrollada en el capítulo “El Acto Fotográfico” del libro de Philippe Dubois.

<sup>34</sup>Según la terminología desarrollada en las teorías en lingüística de Peirce.

<sup>35</sup>Philippe Dubois, *El Acto Fotográfico. De la Representación a la recepción*, (Barcelona: Paidós Comunicación, 1994), 61.

la vida, extraer y extraer [...]”<sup>36</sup>. Se basa en lo que hay delante de los ojos, cuando el *clic* aborda también qué se mueve detrás de ellos.

El texto de Cartier-Bresson separa el disparo de su proceso, cuando es una y misma cosa: un acto consciente. Más que un instante decisivo, es un momento reflexivo lo que se esconde detrás de cada imagen.

Lo irreversible de una foto – pues es imposible hacer repetir de manera fiel lo que ocurrió frente al lente – se puede reproducir al infinito. ¿Contradicción? No, ambigüedad. Impresión tras impresión, lo mismo aparece<sup>37</sup>. Si nos situamos en un lugar X a la hora T cuando disparamos, el resultado de la ecuación es más que el fruto de una realidad y un período dado.  $X+T=$  Tiempo de reflexión del proceso + el disparo + sus usos posibles.

La lógica del *Clic* daría escalofríos para el

razonamiento de cualquier matemático. Sin lógica temporal alguna, el presente (cuando la luz está quemando la plata) se mezcla con el pasado (el *making-of* de la producción visual) y el futuro (el campo de posibilidad que ofrece un mismo negativo para un discurso visual<sup>38</sup>, y eso *ad vitam aeternam*).

Un sentimiento de estupefacción se dibujó en mi cara al salir de la prestigiosa agencia Magnum en París. Me entrevisté con Clément Saccomani, el jefe editorial, a quien presenté un proyecto fotográfico –para tener una crítica, la serie se presentará más adelante-. Tomó el tiempo para leer la carpeta de presentación, y paró su lectura a la parte de “especificidades técnicas”, donde venían el formato usado y el tipo de cámara. Levantó la cabeza y me dijo: “a mí, ¿Qué me importa saber la marca de los pinceles de Da Vinci? Quiero ver la Gioconda y punto”.

tipo de papel, pero son sólo variaciones, una sola imagen en negativo es la base para sus múltiples reproducciones.

<sup>38</sup>Basado en los conceptos de “Foto-arte vs Foto-sin-arte”, desarrollados por François Soulages, y abordados para evocar las diferentes vidas que pueden tener los negativos.

<sup>36</sup>Henri Cartier-Bresson, “El Instante Decisivo”. Archivo PDF. Paris: Les Cahiers de la Photographie n° 18, 1986. <http://marcelalejandra.com/archivostextoslinks/el%20instante%20decisivoOTRAVERSION.pdf>.

<sup>37</sup>Obvio, pueden haber diferencias, como el contraste o el

Trabajé en un periódico y mis pláticas con los fotoperiodistas giraban alrededor de especificidades técnicas. Por eso, pensaba que esto era tan importante que lo había incluido en la carpeta de presentación del proyecto. Y Magnum, el altar, el sacrosanto grial, la referencia mundial para cualquier periodista con una cámara me dice que no importa la técnica. “Yo quiero que me cuentes algo con tus fotos, como ver una telenovela. Tiene que haber un inicio, un desarrollo y un final. Que haya una trama pues”. Se produce algo - según lo real - con un discurso creativo.

“Contar una historia”, como un cuento o una película de cine. Hay una narración, y no simplemente los fotoperiodistas avientan la imagen en el escritorio de la objetividad, gruñendo con un tono desdeñoso: “Ahí está la verdad”.

### **3.2 El por qué del cómo en mi proceso fotográfico**

En algunos de mis *clícs*, una historia simple pero repetitiva deja una cicatriz a mis imágenes. El de una dialéctica entre un mundo rudo y un mundo ingenuo.

Mis disparos a mí se operan de una manera bastante peculiar. Vaya, tengo la costumbre de andar con una mirada pasiva a mi alrededor, y estar más en mi cabeza que en el lugar en el que me encuentro. Cuando ando con la cámara, las cosas cambian. Soy atento a mi entorno, a todo lo que me rodea, en particular a las personas. Me detengo un buen rato cuando alguien resulta ser interesante para una posible toma. Me enfoco en sus rasgos, su manera de moverse, de caminar, sus gestos y lo que está haciendo.

Ahí *mi* tiempo se para, y la realidad de mi cotidianidad – mi pasividad visual – desaparece. Mis imágenes urbanas son ambiguas también de esta manera, pues no representan lo que percibo generalmente dentro de *mi* realidad diaria. Son fotografías de vida cotidiana en sí, que no reconozco como tal. Entonces son algo *surreal*, pues son el resultado de una mirada cambiante de mi parte, aunque el proceso de producción que operé se acerca más a foto-huella y Foto-sin-arte por su aspecto *clásico*.

Cuando uno se propone tomar fotografías urbanas, no hacen falta las anécdotas al momento de sacar la cámara. Es un objeto bastante invasivo y perturbador para nuestra cotidianeidad, más cuando es un aparato de los años sesenta, con una apariencia distinta a las generalmente usadas por los turistas.

La cámara no es lo más importante para sacar una fotografía, pero la relación operador-sujeto cambia según el formato que se usa. Raymond Depardon, fotógrafo cuyas imágenes dieron la vuelta al mundo, explica por qué usa una cámara que es clasificada como antigüedad. “Muchos fotógrafos usaban una Rolleiflex<sup>39</sup>, [...] tiene esa ventaja de que la gente vea al fotógrafo, y tiene su importancia en algunas situaciones. Algunos dicen *quién es éste quien saca una foto*. Nos volvemos un poco más humanos y menos una máquina cuando la gente nos ve”<sup>40</sup>.

¿Bueno y por qué fotografiar con una cámara retrograda? Las cosas son

diferentes con una digital, podemos ametrallar lo que está frente al lente sin la preocupación de un rollo que sólo contiene doce tomas. Pero lo análogo – en mi caso – permite pensar bien en la imagen que no se puede borrar, la toma tiene que ser *la buena*.

Con una *Rollei*, el acto de fotografiar es lento: hay que medir la luz, encuadrar, enfocar, disparar, pasar a la siguiente toma. Lo meticuloso de este acto de consciencia es porque no se pueden borrar las imágenes, puesto que es un trabajo análogo, y no digital. El medio formato resultó ser ideal para tomar retratos en un contexto de vida cotidiana. Primero porque es un formato que fue usado principalmente para ese tipo de imágenes. Segundo, porque permite tomarse el tiempo para disparar. No se trata de buscar un *instante decisivo*, sino contar una historia, mediante una narración visual.

<sup>39</sup>Cámara fotográfica cuya particularidad es ver por un visor desde arriba de la cámara. El ojo no está pegado al aparato.

<sup>40</sup>Lorraine Rossignol y Pierre Alain, “Visite Guidée : Un Moment si Doux au Grand Palais avec Raymond Depardon”, Télérama, 15 de mayo de 2013, <http://www.telerama.fr/scenes/visite-guidee-un-moment-si-doux-au-grand-palais-avec-raymond-depardon,105028.php>.

Un fotógrafo es entonces un narrador, tal como se define Sebastiao Salgado, uno de los fotógrafos más reconocidos e importantes en la actualidad. Decía en una entrevista que es un “contador de historias [...] comprometido, habría que añadir, porque como él mismo aclara, sin compromiso la fotografía no tiene sentido”<sup>41</sup>.

El centro de la ciudad de México resulta ser un laboratorio interesante para el formato mencionado. Dentro del caos citadino de la urbe más grande del mundo, los peatones parecen más carros que personas, caminando sin parar y sin descansar para ir a tal o tal lugar. Todo va muy rápido, al ritmo con la cadencia de la música de los locales, de los gritos de los vendedores ambulantes, de los motores del tráfico, y otros organilleros dándole vueltas a sus instrumentos. Dentro de este entorno bastante peculiar, los *clics* permiten encerrarse en un campo de visión, no dejarse sumergir por el caos, a la vez tan necesario para los disparos.

### 3.3 El Caos Ingenuo: las paradojas de la vida cotidiana

Las historias que rodean estas imágenes son bastante importantes en la producción. Si hablo de que un *clíc* va más allá que un simple sonido, se me hace relevante hablar del entorno en el que se efectuaron las tomas.

Al sacar una cámara, las anécdotas no hacen falta frente a dicho teatro urbano. Aquí están diez de ellas.

Iker Morán, “Vivo Dentro de una Cámara”, *Quesabedesde*, 28 de mayo de 2014, [http://www.quesabedesde.com/noticias/sebastiao-salgado-entrevista-gene-sis\\_11814](http://www.quesabedesde.com/noticias/sebastiao-salgado-entrevista-gene-sis_11814).



15. Romain Jean Andréa Perez, *Niño abrazado por tatuajes*, Fotografía impresión plata/gelatina, 2014, México D.F.

Tatuajes *de barrio* – sí, más que brazos - rodeando a un niño. Lo que se podría aparentar a la pertenencia a un grupo social rudo protege una inocencia. El que seguramente es el padre lleva los mismos tenis que un niño que apenas sabe caminar. Este adulto, sin embargo, está sin cabeza; se la corté con el visor de mi cámara. Más que identificar un individuo en particular, ahí la imagen dice que podría ser cualquiera de esas personas. No nos fijamos a las apariencias, los que llevan tatuajes y gorras de lado tienen un pasado no lleno de cosas “incorrectas”.

Por eso también la ambigüedad de mis imágenes - que no son tarjetas postales enseñando una banal generalidad -, pueden molestar ideas preconcebidas que a veces tenemos, todos. No es sólo blanco o negro, hay una mezcla de dos colores convertidos en lo rudo y lo ingenuo, tan diverso como una gama de grises. Somos seres humanos, entonces ambiguos con nosotros mismos, y lo que reflejamos es a la vez una ilusión y una realidad.



16. Romain Jean Andréa Perez, *Niño envuelto*, Fotografía impresión plata/gelatina, 2014, México D.F.

Sobre la avenida Juárez, afuera de una librería, estaba una señora sentada en las escaleras. Tenía en sus brazos un niño de dos o tres años más o menos que estaba durmiendo. No sé cómo podía dormir tan profundo ahí, en este lugar. Son de las cosas típicas en la cotidianidad del centro, los que se paran ahí suelen dormir muy profundo.

Empiezo a acercarme para tomar la fotografía, el bebé estaba tan dormido que sus pies estaban colgados en el vacío. Me siento al lado y en seguida la mujer tapa a su hijo con su camisa de cuadros. Fue algo que no me esperaba, y ocurrió por suerte. La situación se volvió más insólita, fue mucho más interesante a mi parecer para fotografiarla. Fue suerte tal vez, yo diría azaroso, como todas las situaciones que me han tocado retratar. Pero lo peculiar de esta imagen es que es la única que fue realizada a partir de algo imprevisto al momento del disparo.

Es casi seguro que esta persona y su hijo están en situación de calle, pero la despreocupación del niño en el momento de la imagen es tan fuerte que nos hace olvidar esta situación socialmente

inaceptable que estaba delante de mí. Esta serie fotográfica no es para criticar o enseñar la pobreza, mi discurso se limita a la búsqueda de una identidad, de una visión personal del centro histórico y su periferia.



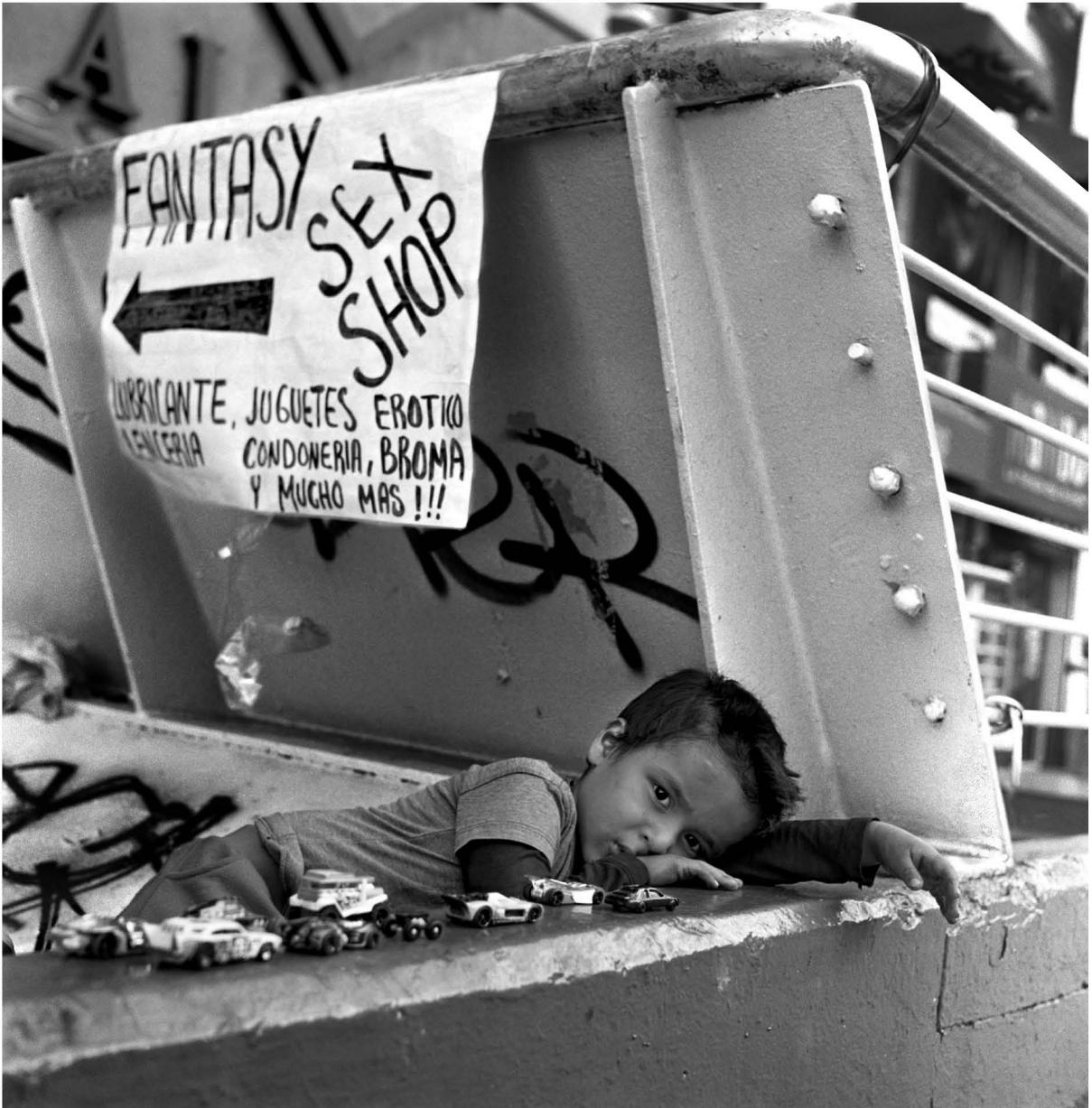
17. Romain Jean Andréa Perez, Fe con Globos, Fotografía impresión plata/gelatina, 2014, México D.F.

Llega la ceremonia de la Santa Muerte. Los algodones empapados de *thinner* ya no están pegados a algunas narices, la mota deja de echar humo y todos se amontonan frente al que carga el micrófono. “Blablablá... De tu vientre Jesús”. El que imparte el rosario ya no piensa en lo que habla, sino repite mecánicamente las palabras que honran a la Santa Muerte, la Virgen y el Cristo. Sus decires desfilan a la velocidad de la luz, y casi no entiendo nada. No soy creyente, ni siquiera bautizado, entonces mejor me paro frente a las miradas piadosas. Las observo y en mi campo de visión aparece un joven sosteniendo un globo y una pequeña estatua.

Levanta los ojos, repite al mismo tiempo lo que dice el líder espiritual. Su cara busca un perdón en el cielo. Es a lo mejor la razón por la cual carga este globo en forma de estrella, listo para que el joven suelte el cordón y transmitir su rezo a quien adora.

La muerte con globos, que a veces encontramos en los *baby-showers*... Al parecer, cuando surge el tema “barrio de Tepito” en una plática, un comentario

suele surgir: “¡tá bien feo por ahí!”. Tal vez, pero la primera impresión no siempre es la buena. Todos fuimos ingenuos alguna vez en nuestra vida, y luego esto resurge, como una estrella de plástico hinchada de helio.



18. Romain Jean Andréa Perez, *Juegos infantiles*, Fotografía impresión plata/gelatina, 2014, México D.F.

Eje Central, a principios de la tarde, un día de semana. A la altura del metro San Juan de Letrán, la gente afluye y deja la banqueta sin espacio para caminar. Hay que pisar pares de zapatos para avanzar, y chocar hombros y otras bolsas de mano. En este caos citadino, un niño corre entre las piernas de los peatones. Está llorando, y se refugia en su cabaña sin techo, con sus carros de juguete. Se acuesta en el concreto y con una cara de enojado triste su mirada se pierde. Probablemente está persuadiéndose de que la “regañiza” fue una injusticia para él. Yo me bajo de la banqueta y me paro en el carril del Trolebús. Después de evitar dos taxis que se metieron ahí para ir más rápido que el tráfico, saco la cámara y me pongo frente al niño. Hago el encuadre, enfoco y pongo mi dedo en el disparador.

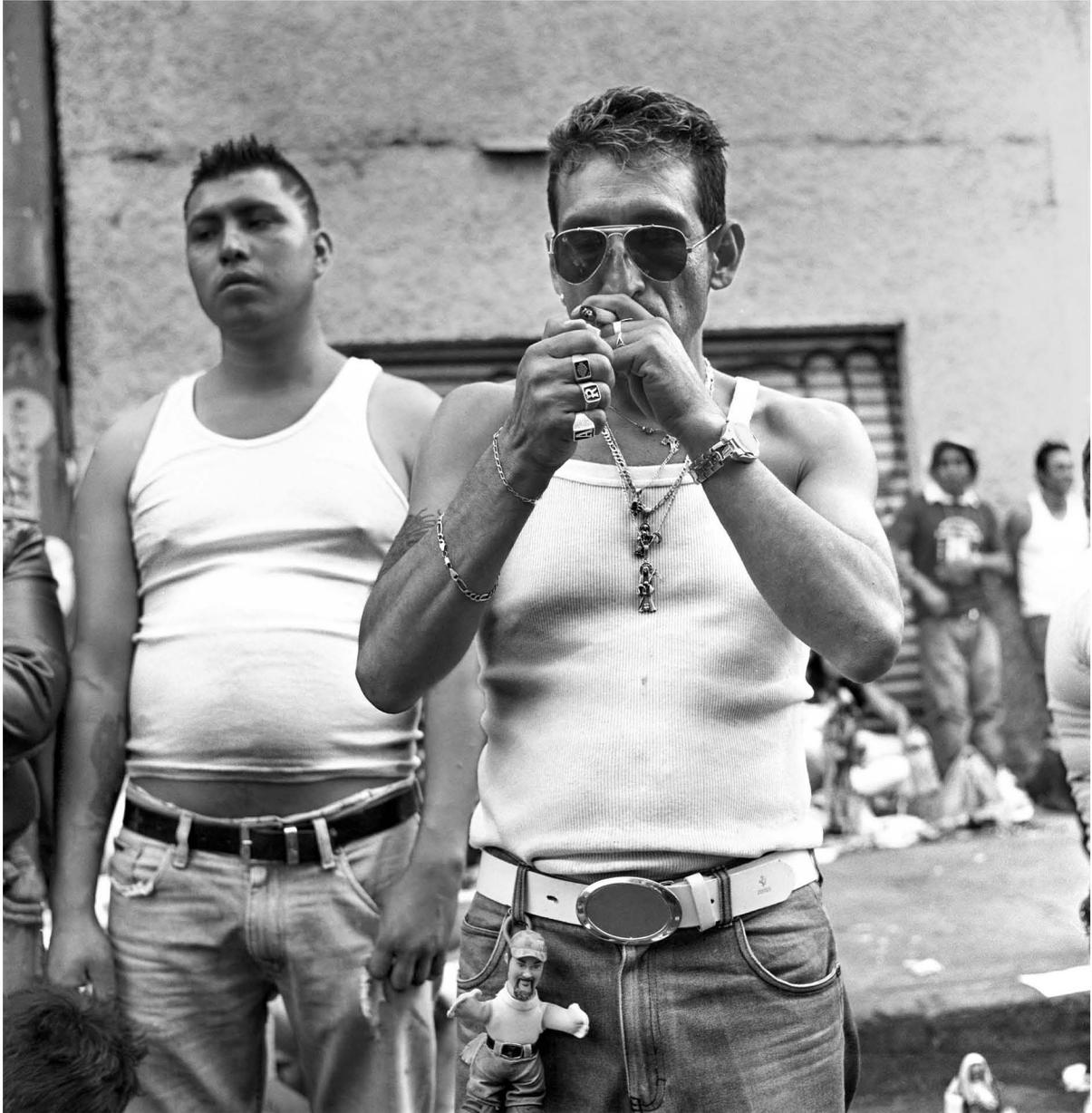
*Clic.*

Estoy muy lejos, me acerco, y ahí el niño se da cuenta de que estoy aquí. Imperturbable, no me presta atención. Sí, me ve, pero no se altera, sigue con el berrinche. De repente, se me acerca una señora y me dice: “oye, ¿Puedo saber por qué le tomas foto a mi hijo?”. Le digo que es un trabajo para la escuela, que soy estudiante

en fotografía. Me contesta: “¡Ah! Ok, *no hay* tos, nomás quería saber, porque mi gente estaba preocupado. No le hables que está regañado el maldito.” Le digo que no se preocupara, que se me hizo interesante la escena y por eso le estoy tomando foto al niño. “Ah pues luego me das la foto, ¿No? Trabajo aquí, vendiendo películas. Si no estoy, pregunta por *La Gorda*, así me dicen. Nunca ando muy lejos de aquí”.

El niño con sus carritos y arriba de él está flotando una cartulina mal pegada que dice “Sex shop... Juguetes eróticos”. Aquí la dialéctica establecida en la imagen es bastante obvia.

No sé si el niño ya sabe leer, pero la escena era original. Es un humor negro diría, que no haría sonreír a alguien demasiado políticamente correcto. Digamos que este ambiente es típico del centro del Distrito Federal.



19. Romain Jean Andréa Perez, *El llavero gemelo*, Fotografía impresión plata/gelatina, 2014, México D.F.

Una tarde en el barrio de Tepito. Es entre los locales y los devotos que me encuentro con un señor de 40 años más o menos, prendiendo en plena calle un porro enorme que parecía un habano. Sus lentes oscuros tipo aviador y los anillos que llevaban la mayoría de sus dedos le otorgaban un aspecto Scarface bastante carismático. Sin embargo sería más como un Tony Montana en ropa dominguera, por el pantalón de mezclilla y su camiseta sucia. Me lo imaginé como si fuera el jefe del barrio, el *mero mero* como dirían por ahí.

Su acolite de atrás llevaba puesto el mismo “uniforme” y parecía preocupado. Veía a su alrededor constantemente, vigilando lo que sucede en la zona. Era como el guarda-espaldas de mi *capo* tepiteño.

¿Por qué estaba alerta? Quién sabe. Alrededor era una tarde típica en el barrio. La gente baja del metro para meterse en el laberinto de los locales de ropa, dulces y películas de todo tipo. La música fuerte se mezcla mientras pasaba con su carrito el que vende cervezas y refrescos fríos preparados con chile y limón.

Del otro lado de la calle estaba el rosario de la Santa Muerte donde los adeptos cargaban sus estatuas antes de llegar al altar. Algunos que transitaban por ahí les daban ofrendas, o se persignaban delante de ellas.

El protagonista de mi imagen – el que denominé Tony Montana – se veía rudo, del barrio pues. Mientras lo observaba, pude destacar el llavero que salía de su bolsillo derecho. Era él, pero en versión reducida. Mismo cinturón, playera blanca y pantalón de mezclilla. Personalmente lo vi como una especie de culto hacia su persona, el tener un objeto tan cotidiano e insignificante como un llavero hecho a partir de su propia imagen.



20. Romain Jean Andréa Perez, *Hongo en calma*, Fotografía impresión plata/gelatina, 2014, México D.F.

Sobre la calle enfrente de la entrada de Bellas Artes a la altura del parque Alameda, un par de payasos están haciendo su espectáculo sobre la banquetta. Ese día, tienen bastante público. La gente forma un semicírculo alrededor de ellos, riéndose de vez en cuando.

Los caminantes tenían que dar la vuelta al público que ocupaba gran parte de la banquetta. A un costado de esta escena cotidiana del Centro histórico estaba sentada una persona, un señor, frente a una cochera de un edificio que estaba en remodelación. El inmueble, vaciado y destruido por dentro, estaba en ruinas. Tenía un aspecto siniestro y desolado. Sólo la fachada guardaba un resto de la arquitectura tipo colonial.

La atmósfera de abandono se enfatizaba por las cocheras que estaban clausuradas. Ahí, alguien pegó un cartel de un hongo dibujado, tipo *cartoon*. Otro, o tal vez el mismo, hizo un grafiti ilegible para el común de los mortales. Debajo de esto estaba sentado el señor.

Me llamó mucho la atención la serenidad que emanaba de su actitud. Su rostro dibujaba una expresión relajada, mientras los payasos gritaban para que la gente los escuchara, todo frente al tráfico intenso y los cláxones recurrentes de los vehículos parados.

Parecía que su cabeza estuviera en otro lado, lejos del caos sonoro del centro. La fotografía muestra esta escena peculiar, de las pocas ocasiones en las que pude notar un ambiente “zen” en mis recorridos.



21. Romain Jean Andréa Perez, *Vicio Versa*, Fotografía impresión plata/gelatina, 2014, México D.F.

Dentro de las varias ceremonias de la Santa Muerte a las cuales fui con la cámara, algo recurrente pasaba. Los devotos tienen la costumbre de enseñar sus tatuajes para que los fotógrafos lo documenten. Cuando una persona con una cámara pasaba delante de los lienzos humanos, ellos levantaban sus playeras para enseñar las rayas de tinta bajo la piel. Yo fui uno de esos fotógrafos, y ésta fue la imagen que tomé.

Uno de los dos hombres me vio con la cámara en la mano. Me gritó: “Güero, ¡Güero! ¡Ahí está tu foto!”. Cuando volteé la mirada hacia él, se dio la vuelta y enseñó su espalda. A su lado, estaba un amigo suyo, moneándose. El mismo no parecía entender que estaba disparando con la cámara hacia su dirección. Era muy obvio, pues estaba justo enfrente de él y de su compañero. Tal vez no le importaba salir en la imagen drogándose. Lo estaba haciendo en la calle a la vista de todos, entonces qué importa si alguien registre esto, si no es un secreto para nadie...

Se me hizo bastante irónica la situación, los dos jóvenes parecían un único personaje.

Vestidos de la misma manera, era como el anverso y reverso de la misma persona. Ambos tenían el pañuelo empapado de *thinner* en la nariz. Además, en el fondo podemos percibir el letrero de una papelería, escrita con una tipografía estilo Walt Disney. El lado infantil del barrio rudo de Tepito se ve a través de sus negocios, y también con una despreocupación inocente por parte de sus vecinos, como drogarse en lugares públicos sin la menor vergüenza.



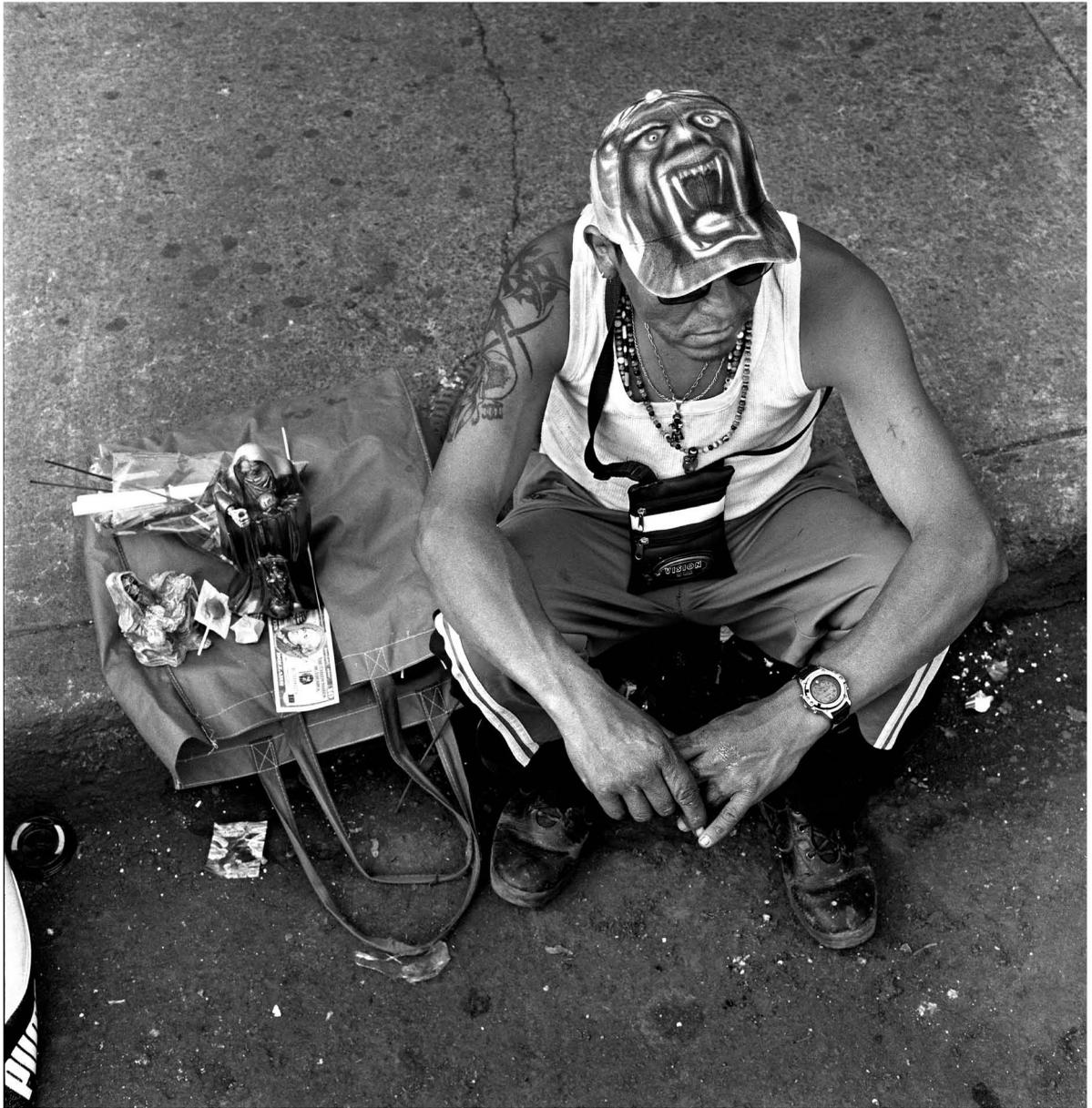
22. Romain Jean Andréa Perez, *Baño Público*, Fotografía impresión plata/gelatina, 2014, México D.F.

Parque Alameda, frente al museo Diego Rivera. Enfrente, dos ancianos estaban peleándose porque uno hizo caer un peón en la mesa de ajedrez, y ambos no se acordaban dónde estaba. “¡Sí, te digo que lo moví hacia acá!” “Ay sí, ¿y entonces ahora de repente puedes comer mi torre?”. Más ancianos estaban jugando, sin prestarles atención. Un par de curiosos que caminaban por ahí empezaron a reírse del *show* de los dos.

Frente a las ocupaciones de la tercera edad, un abuelo solo, esperando. ¿Qué? ¿Quién? Nunca se sabrá. Estaba sentado sobre una revista, tal vez para que fuera más “confortable” el asiento. Lo interesante es que atrás de él había algo poco común para la calle: un retrete. ¿Qué hacía el anciano aquí? ¿Quién lo dejó? Ni idea. Se veía bastante cansado, mirando a su alrededor, sin tener la impresión de que alguien fuera por él. Simplemente estuvo aquí, sentado.

El juego de la revista con el retrete en un espacio público me hizo reír bastante. Todas las etapas del disparo las hice con una sonrisa. Las cosas graciosamente ingenuas son interesantes para mí, puesto

que me defino de la misma manera. Tampoco ando con unas flores en el cabello, brincando y cantando alegremente. Estoy alerta para hacer mis imágenes, no quiero que se me escape algo que está ocurriendo y que me es importante a retratar. Así camino por el centro, alerta. No ser atropellado por la gente como por los automóviles, o entre otras cosas estar al pendiente de nuestros bolsillos y bolsas de mano.



18. Romain Jean Andréa Perez, *Aullido*, Fotografía impresión plata/gelatina, 2014, México D.F.

Otra vez de deriva en el barrio de Tepito, durante el rosario de la Santa Muerte. Un hombre estaba sentado en la banqueta, con su santo rodeado por sus ofrendas. Estaba soplando frecuentemente humo de marihuana a la estatua. "Para que la jefa se ponga chida" sostiene.

A su manera, le tiene un respeto hacia la muerte y su culto. "La jefa es la jefa, *carnal*, hay que darle las gracias", dijo viéndome y prendiendo una pipa. Después de dos fumadas, recoge su gorra y se la pone en la cabeza. Como yo estaba sentado a su altura, no me había fijado en la mencionada prenda, pero traía un estampe bien peculiar, de esos que se hacen con una pistola para grafitear.

Me levanto después de platicar un rato con él, y veo la gorra, traía una imagen de un tigre, o tal vez un león. Desde mi ángulo, tenía la impresión de que esta bestia era su cabeza. Su rostro estaba escondido y sólo podía destacar el estampe de su gorra.

El joven estaba muy calmado, viendo a su alrededor. La verdad, estaba muy drogado, parecía estar más en su cabeza, en su

viaje, que aquí en la realidad. El contraste entre su tranquilidad y la bestia que traía encima de la cabeza me pareció bastante inédito, hasta diría gracioso.

Esos tipos de ropa es la moda que se opera en la calle, sin importar los cánones estéticos que manejan las revistas de prendas. Es parte de la identidad de a zona céntrica de la ciudad y se me hizo interesante retratar e incluirla en mi serie. Decidí tomar la fotografía desde este ángulo, para agregar un tono divertido a la imagen: la bestia como cabeza de un cuerpo humano.



18. Romain Jean Andréa Perez, *El Dormilón*, Fotografía impresión plata/gelatina, 2014, México D.F.

Hay ocasiones en las que no pretendo tomar fotografías. Voy al centro para ir a realizar mis actividades, convirtiéndome otra vez en el peatón que también soy, y no sólo como un fotógrafo preocupado por su alrededor. Sin embargo, siempre cargo conmigo la cámara, *por si acaso*.

Cuando estaba caminando por la calle de Donceles para comprar químicos fotográficos, me encuentro con un señor durmiendo, reposando la cabeza en su bastón. Me acerco y lo fotografío. La gente que estaba a mí alrededor empezó a verme con la cámara, y riéndose porque estoy sacando una imagen de alguien durmiendo, como si fuera un mirón aprovechándose de una persona distraída.

Después de revelar mi rollo, escaneo la imagen y una sorpresa me llevó al verla. A la hora de ampliarla en el monitor de la computadora, me doy cuenta de sus manos. Este señor durmiendo padece de elefantiasis, una enfermedad que hace crecer ciertas partes del cuerpo de manera desproporcionada. Decidí incluir esta imagen porque se me hizo interesante lo que vi después del disparo, y no durante. Es algo que a veces pasa. No siempre nos

damos cuenta de todo lo que hay frente al lente. El señor dormía muy profundo, a pesar de lo incómodo que parecía su posición para dormir. No movía ni un solo dedo, y su cara reflejaba una especie de tranquilidad absoluta, todo esto a pesar de su enfermedad que no parece molestarle para dormir a gusto.

Puede que a algunas personas les lastima el señor, podrían ver su “discapacidad” como algo incómodo, porque es diferente a ellos. En lo personal yo no tomé esta imagen por su elefantiasis, pues me di cuenta de esto después de revelar la foto. Cabe perfectamente dentro de mi serie fotográfica porque quise mostrar una persona como todos nosotros, que a veces duerme en lugares públicos, y no haciendo énfasis en su “enfermedad”. La fotografía permite agregar una noción también importante en el *Clic*: no es sólo una acción, sino también un después del mismo.

Las historias que acabo de narrar son parte integrante de mis imágenes. Reflejan todo lo que es el ambiente del centro histórico, a la vez tan turístico y tan popular. A pesar de la urbe que invade todos los sentidos, y de lo impersonal que es estar en una ciudad de 25 millones de habitantes, tomarse el tiempo para hacer una fotografía de unas escenas que por casualidad ocurrieron frente a mí me es esencial. La serie muestra una intimidad con una zona que recorro casi a diario.

“Por muy diversas que sean, en las fotografías siempre late una cierta creencia en el mundo”<sup>42</sup>. El proceso fotográfico –o al menos el mío - está muy vinculado con una realidad y un tiempo dado. Mi laboratorio es México, mi cotidiano es la rudeza de una ingenuidad que suelo ver al recorrer las calles de la zona centro. Hay algo más que un fotógrafo detrás de esta serie, también se encuentra una persona y sus humores. Aquí está mi creencia en el mundo donde estoy, mientras escribo

estas líneas.

### **3.4 Crónicas de imágenes inexistentes**

Algunas veces se me escapan historias que me hubiera gustado retratar. Ni modo, así pasan las cosas a veces. Apenas saco mi cámara de mi bolsa que ya se terminó la historia, o luego los que iban a ser mis personajes no quieren y se salen del campo de visión, o se enojan y tengo que irme casi corriendo, mirando por atrás varias veces hasta que ya me tranquilice.

Se habla mucho de oportunidades para sacar una foto “interesante”, “vendible”, “impactante” que puede gustar a la mayor parte de las personas<sup>43</sup>. Pero cuando esas ocasiones no se concretan, cuando vemos pasar frente a nuestros ojos lo que hubiera sido una de las piezas esenciales para una serie, podemos sentirnos algo frustrados.

<sup>42</sup>Régis Durand, *La Experiencia Fotográfica* (Oaxaca de Juárez: Ve, 2012), 22.

<sup>43</sup>Bueno antes de ellos, al director de publicación de una revista, o al de una agencia, o etc.

“¿Por qué no saqué mi cámara?”, “Me hubiera atrevido a disparar”, “Sabía que era una buena foto, lo tuve que pensar antes”. Sin foto, no hay prueba de lo que hemos visto... ¿En serio?

El libro *Photographs not taken* alivia un poco la frustración. Son 133 páginas que recopilan testimonios de fotógrafos reconocidos en el medio, sobre las imágenes que no pudieron hacer. Entonces los productores visuales narran lo ocurrido.

Un libro de foto sin fotos... “[...] hay muchos tipos de imágenes faltantes descritas aquí [tal como hay muchas gamas de oscuridad]. Hay: imágenes que no pudieron ser tomadas, imágenes que no quisieron ser tomadas, imágenes que fueron tomadas y fallidas, imágenes que casi fueron tomadas pero abandonadas, imágenes que pudieron ser tomadas pero fueron abandonadas, imágenes que faltaron y que se convirtieron en memoria

antes de ser tomadas, y por supuesto imágenes que fueron tomadas con un propósito y que resultaron ser otra cosa que no se puede mostrar directamente”<sup>44</sup>.

*Photographs not taken* habla del carácter ambiguo (sí, otra vez) del disparo. ¿*To be or to shoot?* La cuestión ética de los trabajos al estilo Magnum<sup>45</sup> es planteada mediante lo vivido de los fotógrafos cuando estuvieron en *el frente*. Ellos “quieren expresar exactamente cómo y por qué la fotografía no es como los demás artes, social, política, o psicológicamente hablando”<sup>46</sup>.

También lo ambiguo es que para mí es el libro más “fotográfico” que conozco, el que más se apega a lo que es una experiencia fotográfica. Es el caso con la serie *el Caos Ingenuo*.

Tal vez lo más importantes de mi proceso fotográfico son estas anécdotas que estuve contando. Sin ellas, no apreciaría

<sup>44</sup>Will Steacy y Lyle Rexer. *Photographs not Taken, A Collection of Photographers' Essays*, (Hillsborough: Daylight, 2012), 2.

<sup>45</sup>Buscar una historia, un punto de vista personal a través de la fotografía sobre un acontecimiento dado.

<sup>46</sup>Will Steacy y Lyle Rexer, *Photographs not Taken, A Collection of Photographers' Essays*, Ed. Daylight, Hillsborough, 2012, p.2.

de la misma manera esta serie, que de hecho no existiría sin mis experiencias en las calles. A lo mejor es esto el “aura” que Walter Benjamin no encontraba en las fotografías: las historias ancladas en las imágenes. Como se mencionó, éstas no se definen según un instante. Una foto habla silenciosamente de un antes y un después de ella misma.

Puede que yo sea el autor de estas fotografías, pero me consideraría más como un testigo de ellas, por sus historias intrínsecas. No puedo verlas sin pensar en lo que ocurrió al momento de disparar.

Son de vida cotidiana, urbana, siendo el reflejo de una sensación peculiar sobre el ambiente en la zona centro del Distrito Federal.

Por eso no hablo de otras prácticas fotográficas en esta parte del capítulo. *El Caos Ingenuo* es el fruto de un proceso personal, que necesita del *afuera*, de otras vidas y de otros acontecimientos - yo como testigo - que son sucesos interiorizados y sacados mediante la fotografía.

Dentro de mis anécdotas perdidas visualmente, están las de un trabajador que está arreglando un desagüe con un libro vaquero tirado al lado, en medio de la calle. El que se encarga de arreglar el drenaje ciudadano estaba en su pausa. Empezó a comer su lunch, un sándwich casero, con un refresco. Estaba ahí, en el alcantarilla, con la cabeza saliendo. Su mesa era la banquetta, como si fuera lo más normal del mundo. Se puso cómodo, y, mientras comía, empezó a platicar con dos colegas suyos. Uno estaba afuera, y el otro abajo.

Entonces la escena era irónicamente inusual. El diálogo entre los tres, uno abajo del piso, otro arriba y el que estaba en medio, como si fuera un lugar común para las conversaciones, como en un salón. Eso es una de las particularidades del centro de la Ciudad de México. Luego sus peatones usan espacios urbanos que son pocos cómodos para platicar, o para trabajar, o los dos al mismo tiempo.

<sup>47</sup>Collage, fotogramas, etc.

La banqueta también servía como salón de lectura, puesto que el trabajador que mencioné se puso a leer su libro vaquero después de su comida. Leyendo es una gran palabra, más bien lo estaba hojeando para buscar la famosa escena de sexo, tan típica en ese tipo de historietas.

Lo incómodo para pasar un buen rato. Pareciera que el centro se define como la convivencia de cosas contradictorias... Y yo estuve ahí, observando la escena, con los ojos bien abiertos. No intenté sacar la cámara, pues a veces pasa, el no atreverse a agarrar el aparato que pueda agredir. Luego me arrepentí. Una y otra vez estuve pensando en la imagen, en el ángulo que hubiera elegido, hasta su impresión final.

Se podría hacer una tesis sobre estas experiencias vividas que se quedaron en un rincón de la memoria o dentro de un marco, y cómo ellas influyen un proceso visual íntimo. Si tuviera tiempo, lo haría y me pondría a contar lo que viví o un discapacitado en silla de ruedas pidiendo dinero frente a una vitrina con sillas de cocina, o un policía con una paleta para niños en la boca durante una manifestación, etc.

Ahora bien, hemos afinado la palabra-sonido *Clic*. Levantemos la cabeza de estas hojas y, pluma en la mano, encontremos cualquier superficie sobre la cual apuntar las ideas. *Clic* no muestra únicamente simples clichés, es en parte la acción de un estado de humor sujeto al cambio. El disparo permite cuestiones fundamentales [¿Qué es una foto? ¿Quién soy como fotógrafo?], al parecer existenciales, para enfrentarse a la imagen y a sí mismo como productor visual. *Clic* es un ruido, y su corta resonancia evoca todo un largo proceso que narra historias - a la vez ancladas en la foto y también fuera de campo- de un proceso visual.

# (In)Con clu sión

**A**l inicio, sólo se pensaba abordar la fotografía como un contador de historia, que la desliga de conceptos que han sido ligado con ella desde siempre: la Realidad y el Tiempo. A lo largo de las lecturas, y de mis experiencias con los estudiantes de la maestría, me di cuenta de que la foto no puede tener una posición clara dentro del mundo del Arte.

Además, la Realidad y el Tiempo son términos que fueron abordados demasiadas veces para los teóricos. En lugar de hacer una banal recopilación de las ideas publicadas sobre el tema, quise abordar la fotografía desde un ángulo que me define como fotógrafo: ambiguo.

Por un lado, experimento las técnicas fotográficas, con más o menos éxito. Desde los ambrotipos hasta la cianotipia, pasando por la plata/gelatina, esos dos años de maestría fueron un camino que me permitió saber cómo hacer de una

idea algo visual. De la misma manera, hago fotografías más “clásicas”, imprimiéndolas sin una intervención que podría acercarse a una experimentación.

En mi opinión, de eso trata una tesis en Artes Visuales, es la búsqueda de una personalidad, de una consciencia sobre lo que cualquier productor hace. A lo largo del documento en cuestión, mis procesos creativos son analizados y enfatizados con el de otros, humildemente.

Decir que la fotografía es ambigua es un pleonasma, tal como “subir arriba”. Son dos términos que no pueden desligarse. Los debates, que siguen hoy en día acerca de qué es una imagen pueden parecer obsoletos. Pero siguen vigentes, y tal vez deberíamos asumir que la fotografía es esto, un sempiterno debate, en el cual ambas partes tienen su parte de razón.

Compleja es la historia de las imágenes técnicas. Muchos tienen su propia versión de lo ocurrido. Nació en la confusión total, pero eso no impidió el desarrollo de las diferentes técnicas y lenguajes visuales, fue todo lo contrario. Al inicio, se pensaba que el referente en una imagen existía de verdad, que así era la realidad. Las mentalidades evolucionaron, y no nos hemos quedado en las apariencias provocadas por la mimesis.

La definición de “fotografía” debería ocupar más espacio en un diccionario.

La ambigüedad de la palabra se extiende también en la fecha de su invención, que tortura a algunos historiadores. Unos consideran que Da Vinci inventó el proceso con su cámara oscura, otros le otorgan el premio a John Frederick William Herschel que logró fijar las sales de plata para que la imagen no se esfumara.

¿Arte o no? Es arte y no. Las dos posiciones, a pesar de contradecirse, se ofrecieron mutuamente espacios y discursos para enriquecerse, y no quedarse en un solo lenguaje. Es un hecho, la Foto-arte y la Foto-sin-arte siempre se pelean. Como estuvieron en conflicto desde los inicios, mantuvieron la tradición bélica para jus-

tificarse constantemente. La fotografía no sería fotografía sin conflictos. Están impregnados en su ADN. El tratado de paz no se mantiene, y nadie espera un *Deus ex machina* para concluir la historia. Es un extraño conflicto; en lugar de una muerte segura, las bombas ideológicas sirven para que el blanco renueve y amplíe sus producciones.

Con una cámara, todos le damos *clic*, sin importar si estamos del lado de la información o de la obra. El sonido supone una historia, la del antes, durante y después del disparo.

Podemos escuchar un clic cuando disparamos, pero el sonido tiene ecos, que lo anuncian (cuando se activa la mente para fotografiar) y lo amplían en direcciones aleatorias (el futuro azaroso de la imagen). Si la realidad es la materia bruta del disparo, es luego tallada, y pulida para darle unos acabados propios a cada fotógrafo. La producción visual es el manifiesto de una idea y de un acto consciente hacia lo que nos rodea.

A lo mejor no se ha dicho gran cosa entre el título y esta conclusión, puesto que todas las preguntas del ensayo llevan respuestas ambiguas, y políticamente incorrectas. Hay otras inquietudes que podríamos formular, con el mismo audaz. ¿Y las imágenes de obras en internet? ¿Y la relación entre poder y fotografía? ¿Y el momento de sacar el celular para tomarle foto al lienzo en un museo? ¿Y el trato mutuo entre fotografía y pintura? ¿Y las fotos de noticias retocadas? ¿Y los artistas que usan cámaras has been para sus producciones contemporáneas? De nuevo las respuestas serán dudas. Personalmente agregaría: “y qué bueno para el futuro de la fotografía”.

Puede que sean imágenes planas, sin movimiento, pero para mí son más surreales que reales. La autenticidad no se demuestra por el pragmatismo que ofrecen. Decir “ahí está la prueba que yo estuve ahí” es un discurso que puede ser obvio, pero se ve más superficial que otra cosa, a decir verdad. Atrás de ellas - en el caso de la foto-arte y foto-sin-arte -, la fotografía es ambigüedad, es su identidad y así debería de definirse.

# Bi blio grafía

Barthes, Roland. *La Cámara Lúcida. Nota sobre la Fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

Batchen, Geoffrey. *Arder en Deseos. La Concepción de la Fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Cartier-Bresson, Anne. *L'Objet Photographique, une Invention Permanente*. Chambray-Lès-Tour : Acte Sud, Collection Photo Poche, 2012.

Chéroux, Clément. *Breve Historia del Error Fotográfico*. Oaxaca de Juárez: Ve, 2009.  
Debray, Régis. *Vie et Mort de l'Image*. Saint-Amand : Gallimard, 2008.

Dubois, Philippe. *El Acto Fotográfico. De la Representación a la Percepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994

Durand, Régis. *La experiencia Fotográfica*. Oaxaca de Juárez: Ve, 2012.

Flusser, Vilém. *Hacia una Filosofía de la Fotografía*. México D.F.: Trillas, 1990.

Lavédrine, Bertrand. *(Re)connaître et Conserver les Photographies Anciennes*. Paris : CTHS, 2013.

Marina, José Antonio. *Elogio y Refutación del Ingenio*. Barcelona: Anagrama, 2004.

Soulages, François. *Estética de la Fotografía*. Buenos Aires : La Marca, 2005.

Will Steacy y Lyle Rexer. *Photographs not Taken, A Collection of Photographers' Essays*. Hillsborough : Daylight, 2012.

## Videos en línea

“Photographes sans Caméras”. *L’œil de Links*. s/a. Paris: Canal Plus. Video en línea. <http://www.canalplus.fr/c-infos-documentaires/c-ms-l-oeil-de-links/cid881311-photographes-sans-cameras.html>.

“Visite Guidée: *Un Moment si Doux* au Grand Palais avec Raymond Depardon”. Télérama. Lorraine Rossignol y Pierre Alain. Paris : *Télérama*. Video en línea. <http://www.telerama.fr/scenes/visite-guidee-un-moment-si-doux-au-grand-palais-avec-raymond-depardon,105028.php>.

## Páginas de internet

Mandayam, Aditya. “Laptopogram”. Aditya Mandayam official website. 4 de febrero de 2014. <http://laptopogram.tumblr.com/about>.

## Artículos en línea

Cartier-Bresson, Henri. “El Instante Decisivo”. Archivo PDF. Paris: Les Cahiers de la Photographie n° 18, 1986. <http://marcelalejandra.com/archivostextoslinks/el%20instante%20decisivoOTRAVERSION.pdf>.

Fontcuberta, Joan. “Por un Manifiesto Postfotográfico”. *La Vanguardia*, 11 de junio de 2014. <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>.

Hebblethwaite, Cordelia. “Are Women’s Bodies Still Beautiful After their Pregancy?”. *Londres British Boardcasting Corporation*, 16 de julio de 2013. <http://www.bbc.com/news/magazine-23276432>.

Morán, Iker. “Vivo Dentro de una Cámara”. *Quesabedesde*. 28 de mayo de 2014. [http://www.quesabesde.com/noticias/sebastiao-salgado-entrevista-genesis\\_11814](http://www.quesabesde.com/noticias/sebastiao-salgado-entrevista-genesis_11814).

Villareal, Rogelio. “Hoy Todos Somos Fotógrafos, Pero con una Cultura Visual Escasa: Pedro Meyer”. *Magis*, 1 de junio de 2014. <http://www.magis.iteso.mx/content/hoy-todos-somos-fot%C3%B3grafos-pero-con-una-cultura-visual-escasa%E2%80%9D-pedro-meyer>.

## Imágenes

Anónimo. *Ejemplos de daguerrotipos*. Fotografía. Siglo XIX <http://www.laboiteverte.fr/une-petite-collection-de-daguerreotypes/>.

Anónimo. *Daguerrotipo de un niño difunto. A la derecha, daguerrotipo de una persona viva*. Fotografía. Siglo XIX. <http://lacomunidad.elpais.com/zanganeando/2009/9/7/introduccion-la-fotografia-post-mortem>.

Beall, Jade. De la serie *A Beautiful Project*. Impresión en inyección de tinta. s/f. <http://www.jadebeall.com/#!/index>.

Fontcuberta, Joan. *9/11 NY*. Impresión en inyección de tinta. 2005. <http://www.american-suburbx.com/2011/06/joan-fontcuberta-con.html>.

Fontcuberta, Joan. *Tsunami*. Impresión en inyección de tinta. 2005. <http://www.galeri-axavieriol.com/joan-fontcuberta/>.

Frank, Robert. *Prèmiere de cine, Hollywood*. Fotografía impresión plata/gelatina. 1955-56. [http://www.swissinfo.ch/spa/multimedia/galeria/Robert\\_Frank.html?cid=6213584](http://www.swissinfo.ch/spa/multimedia/galeria/Robert_Frank.html?cid=6213584).

Magyar, Adam. *Urban Flow 333, Hong Kong*. Fotografía. 2007. <http://www.opiomgallery.com/fr/artistes/oeuvresphotographe/21/adam-magyar>.

Mandayam, Aditya . *Laptopkinematogram of Most Popular video on YouPorn on the 12th of May 2010 around 0000 UTC*. Fotografía. 2010. <http://laptopogram.tumblr.com/post/592125438/laptopkinematogram-of-most-popular-video-o>.

Perez, Romain Jean Andréa. De la serie *Constelación Urbana*. Piezografía. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. De la serie *Quiproquo*. Fotomontaje. 2014. México, D.F.  
Perez, Romain Jean Andréa. *Tatú Infantil*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *La Fe con Globos*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *Niño abrazado por tatuajes*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *Niño envuelto*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *Fe con Globos*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *Juegos Infantiles*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *El llavero gemelo*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *Hongo en Calma*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *Vicio Versa*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *Baño Público*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *Aullido*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Perez, Romain Jean Andréa. *El Dormilón*. Fotografía impresión plata/gelatina. 2014. México D.F.

Taylor, Randy. De la serie *Sandy Art*. Fotografías impresión plata/gelatina. 2012. <http://www.ourageis13.com/posts/portfolio-randy-taylor-sandy-art-ou-lart-noye/>.

Umbrico, Penelope. *Sun (From Sunsets)* from Flickr. Impreión en inyección de tinta. 2006. [http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns\\_Index.html](http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_Index.html).

Umbrico, Penelope. *For Sale/TVs From Craigslist*. Impresión en inyección de tinta. s/f. [http://www.penelopeumbrico.net/tvsforsale/CL\\_TV\\_Index.html](http://www.penelopeumbrico.net/tvsforsale/CL_TV_Index.html).



