



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“La alteración de la imagen fotográfica. A través de tres
dispositivos: texto, espacialidad y duplicación”**

Tesis

**Que para obtener el título de
Licenciado en Diseño y Comunicación Visual**

Presenta

Oscar Gracida Contreras.

Director de tesis: Maestro Eugenio Garbuno Aviña

México, D.F. 2007



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.

*A Victoria y Germán. Gracias por todo su apoyo.
A cada persona que hizo posible este trabajo.*

Índice

Introducción	5
--------------	---

Primera parte. Contexto

1. Panorama cultural

1.1 París, capital del siglo XIX	19
1.2 La prehistoria de la modernidad	22

2. Los inicios de la fotografía como parte de una modernidad estética

2.1 La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica	25
2.2 La idea de fotografía en Walter Benjamin	30

3. Fotografía y vanguardia

3.1 Vanguardia en el siglo XX	34
3.2 Fotomontaje	37

Segunda parte. Fotografía

4. El fenómeno fotográfico. Una nueva relación: información y control

4.1 La fotografía como mecanismo de control	59
4.2 Fotografía igual a información.	65

5. Nuevas propuestas para entender a la fotografía	
5.1 Concebir del centro, al marco de la fotografía	70
5.2 La fotografía a través del arte y viceversa	73
6. La imagen fotográfica para Philippe Dubois	
6.1 Antecedentes	80
6.2 La imagen como huella	82

Tercera parte. Discursos

7. La alteración de la imagen fotográfica	
7.1 ¿De qué estamos hablando?	89
7.2 El desplazamiento de (en) la función de la imagen fotográfica	92
8. Alteración de la imagen fotográfica a través de tres dispositivos	
8.1 Alteración por texto	95
8.2 Alteración por espaciado	101
8.3 Duplicación y multiplicación: alteración por repetición	106
9. Casos	
9.1 Alteración en la obra de Robert Frank	111
9.2 Alteración en la obra de Gerardo Suter	124
Conclusiones	132
Bibliografía	139

Introducción

I

En enero de 1995, Gerardo Suter escribió un ensayo titulado *Luz por tiempo y límite por horizonte*, el cual presentó en el primer foro México – E.U.A., “Crónicas fotográficas”, al parecer una de las ideas principales que se pretendía abordar en dicho encuentro era “la transformación de las posibilidades discursivas de la fotografía debido al surgimiento de nuevas tecnologías y la interrelación de la fotografía con otras disciplinas visuales”. Suter, quien para ese entonces ya era conocido por sus trabajos donde mezclaba medios, plantea dos cuestiones; primero cambiar el concepto de luz por el de tiempo, como característica principal, como “razón de ser” de la fotografía; el segundo, al igual que el título de la ponencia, desplaza el término de límite por el de horizonte: “veo los límites y las posibilidades de la fotografía (...) Lo que existe es una mayor interrelación entre los distintos medios, y esto es el hecho que permite el desarrollo de nuevas ideas” (Suter, 1995). Para él, el límite de un medio va ligado al conocimiento del mismo que tenga el autor, hecho palpable mediante el desarrollo de su propio discurso; depende, en última instancia, qué horizonte se esté mirando.

Para Suter, “el incremento de las posibilidades discursivas de un medio, (en este caso la fotografía) no se amplía fundiendo a varios de ellos”. Por el contrario, lo que considera importante, es el desarrollo del planteamiento propuesto por el artista, que atraviesa estos tan sólo para concretar su discurso, lo que se podría considerar como que, a través de la fusión de algunos medios se incrementan las posibilidades discursivas de un artista.

Ahora bien, Suter plantea que, “existe una gran diferencia entre realizar una imagen fotográfica y utilizar la imagen fotográfica como soporte o mancuerna de un producto artístico que va más allá de lo estrictamente fotográfico. Actualmente, hay creadores que (...) se sirven de ella como apoyo o complemento en la producción de imágenes... “ Suter es uno de ellos. Él, como muchos otros artistas, siente la necesidad de buscar con mayor frecuencia “más allá de los límites del marco fotográfico” (Ibíd.).

La siguiente investigación está dedicada a una forma muy especial de trabajar con la fotografía; estamos hablando de aquellos casos donde sus autores trabajan con ella como “soporte de trabajo”, es decir, no sólo les basta encuadrar y sacar el registro fotográfico, van más allá y deciden intervenir la superficie de la fotografía, la imagen en su carácter material. Con esta forma de actuar, se propone, se repercute en el significado de la propia imagen.

Dentro de esta forma de trabajar con la fotografía, se derivan varios objetos de estudio, la hibridación de medios como rasgo común en el arte contemporáneo, la ya citada transformación en las posibilidades discursivas de un medio, la utilización de nuevas tecnologías como nueva forma de producción, legitimidad y valor de estas prácticas, y definitivamente un largo etcétera. Pero, lo que nos interesa estudiar sobre esta forma de trabajar, donde la imagen fotográfica funciona como soporte de trabajo, no va hacia el exterior, sino al interior, hacia la propia imagen fotográfica.

Creemos, que bajo esta forma de trabajo, le ocurre una perturbación a la propia imagen en su carácter de registro fotográfico. Para nuestra Hipótesis, dicha imagen deja de operar en la forma en la que fue concebida, ahí donde la totalidad de la importancia radicaba en capturar y testificar que el referente haya estado frente a la cámara, se desliza a la función de ser receptáculo de

ciertos gestos, los mismos que poco o nada tienen que ver con la fotografía.. Aquí analizaremos este fenómeno a través de tres dispositivos: texto, espacialidad y duplicación.

Mediante estos tres mecanismos, se propone que se altera la imagen; si se le pinta, recorta, escribe o rasga sobre ella, si se le duplica y nos es presentada junto a su doble, ya no podemos ver y juzgar sólo el contenido producto de la cámara fotográfica (de hecho una de las consecuencias de estas acciones es la pérdida de visibilidad sobre lo capturado). Se requiere, entonces, analizar la totalidad del ejercicio, lo que quiere decir el autor, ¿Qué escribió?, ¿Por qué cubre una parte de la imagen?, ¿Por qué la repite? Y, principalmente el significado de estas acciones. Todo ello va ligado al discurso que alteró la imagen. Esta última, ahora, se le requiere como material de trabajo, forma parte de un nuevo proceso creativo. Esta forma de proceder con la fotografía la integra a una actividad artística, que ve en ella un medio adecuado para trabajar, pero no suficiente. La imagen ayuda a construir una obra más compleja, formará parte de su cuerpo.

Ahora bien, lo que nos interesa analizar es ese pequeño desplazamiento de significado que suponemos, ocurre gracias a ciertas formas de utilizar y concebir el material fotográfico. Ese instante donde la fotografía pierde su *status* tradicional, ese lugar donde se corrompe una de las características inherentes de este medio: la captura de la realidad en un instante que se deposita en una foto. La imagen antes de formar parte de un híbrido artístico, se le destituye, se perturba. Y es ahí donde debemos buscar qué le sucede a su integridad.

Para nuestra hipótesis de trabajo existe una gran diferencia entre tomar una imagen fotográfica, como sólo registro, y utilizar a dicha imagen como

soporte. Ello no implica sólo el cambio de ver, a tocar la imagen, significa mucho más. Tomamos como premisa que en esta práctica se hacen patentes varios planteamientos que se han realizado sobre la fotografía, a decir de dos de ellos, la fotografía ya no es el reflejo de una realidad primitiva, las imágenes (...) crean nuevas dimensiones semánticas (Valery Stigneev), por otro lado, el espacio convencional de la fotografía se transforma de un modelo realista a un espacio de cultura y abstracción (Stephen C. Foster). La fotografía como medio de representación está culturalmente codificada. Es un instrumento invaluable que ha definido formas de reconocer, sociabilizar y memorizar. También, ha definido el ejercicio de las artes visuales en la época contemporánea.

Nuestro supuesto apunta hacia que la forma en que se concibe, se piensa y se utiliza tanto a la fotografía como práctica y la imagen como producto se están transformando, en ambas se establecen nuevas relaciones que las redefinen. En el caso de las artes, se le incorpora como otra forma de resolver un problema, dando como resultado que en ciertas ocasiones forme parte de un constructo, en detrimento de su habitual uso. Bajo este planteamiento se va más allá de lo estrictamente fotográfico, y como consecuencia se vislumbra uno de los límites de la fotografía.

Las razones sobre por qué surge este hecho están a debate y pueden ser muy variadas, aún así, quisiéramos abocarnos hacia dentro, hacia la imagen. Consideramos que el significado primigenio que se le había otorgado al registro, ser testimonio de lo captado en el exterior de la cámara: realidad, ser siempre foto parecer siempre real, se modifica, dado a que se le requiere y se le piensa de otra manera.

Este fenómeno, pese a no ser el objetivo principal en el trabajo de los artistas que analizaremos, se hace visible, primero, porque las acciones que realizan

sobre la fotografía, contradicen el contenido de la misma (al alterarla), y también cabe decirlo, a la práctica a la que comúnmente se le refiere: tomar el contenido de la imagen como el total del testimonio que el fotógrafo quiere dar, ahora lo podríamos tan sólo considerar como parcial.

Por otro lado, son pocos los rasgos característicos que se pueden encontrar en el cuerpo de su obra, probablemente, no deban buscarse tanto en su temática como en sus maneras, estos mecanismos permiten una amplia gama de posibilidades.

El término de alteración trata de dar cuenta de cómo se priva a la imagen de alguna de sus características innatas que la definen como fotografía: presencia, singularidad, espacialidad, concreción; al hacer esto se ataca a los preceptos que la definen, con ello, consideramos, encontrar un límite de la imagen fotográfica. Un lugar donde los elementos que la delimitan comienzan a derrumbarse. La imagen pasa a formar parte de otra obra, otro proceso, al hacer esto se va desintegrando.

II

Para la presente investigación, no se considera necesario trazar una historia de la fotografía, porque no es el objetivo encontrar el fenómeno estudiado en una historia lineal, de hecho pensamos, que es ajeno a ella. Se trata, más bien, de una situación que se ha dado bajo cierto contexto particular. De hecho, la fotografía se toma solamente como un punto de partida.

Tampoco queremos situar el estudio en modelos teóricos que sólo consideran a la fotografía por su relación con la realidad, como es el caso de Roland Barthes, y su análisis a través del *studium*, entendido éste como

“el interés humano y general que suscita una fotografía, y el tipo de detalle que perfora esta generalidad, la rompe, la lacera y pica e hiere al espectador (detiene su atención),” el llamado *punctum*, (citado por Rosalind Krauss, 2002). De hecho, este tipo de análisis se concentra en el contenido de la imagen fotográfica, por obvias razones, no podría dar cuenta del problema.

Tratamos de inscribir este trabajo, en aquellas líneas de análisis que conciben a la fotografía como un eje de intersección, donde con ella y a través de ella se destilan detalles de una problemática cultural que codifica su práctica y nuestra forma de pensar sobre ella.

El objetivo central de la investigación es dar cuenta de un término que se propone, el de *imagen alterada*, donde se plantea se desplaza la imagen fotográfica. Ello, bajo la idea que esta última, dadas nuevas estrategias, ha abierto la posibilidad de convertirse en un intermediario. Este giro semántico, le ha abierto las puertas a nuevas categorías para desarrollarla y pensarla, no sólo a ella sino también las prácticas que se transforman día a día.

Los objetivos particulares se dirigen hacia proponer, bajo el planteamiento general, un límite de la fotografía, un lugar donde ya no se le puede reconocer, no en sus prácticas, no en sus términos. Esto nos lleva a buscar cual ha sido el papel de la fotografía en la problemática cultural contemporánea.

Por otro lado, rastrear los primeros casos donde haya ocurrido dicho fenómeno, así como también, buscar hasta que punto son planteamientos o búsquedas particulares del trabajo de cada artista, o si la práctica se generaliza, si se configura una nueva forma de trabajar.

La forma de hacer esto es una investigación bibliográfica documental, donde con ciertos autores que se han enfocado hacia proponer nuevas formas de tratar a la fotografía, se busca armar un *corpus* teórico que se sustente en

ideas que están en constante discusión, pero que permiten la integración de nuevos términos. Se va de lo general a lo particular en un desarrollo que se maneja a través de argumentos que se extienden y se ligan uno a uno. Un concepto general se contrapone a casos particulares, para buscar entrelazar, y contextualizar esos fragmentos con información y conceptos que los sustenten, los cuáles servirán para el presente planteamiento.

El primer capítulo da cuenta de dos objetivos particulares: primero, se aborda uno de los primeros estudios críticos sobre la fotografía, el de Walter Benjamin, que se inscribe a su crítica moderna, y donde además, utiliza a este nuevo medio para hablar del arte en su ya clásico texto: *la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1939). En el estudio de Benjamin, se entiende a la fotografía de forma distinta a como se venía haciendo, este giro la coloca como un partícipe activo en la cultura moderna.

Se prosigue, hablando sobre las vanguardias artísticas del siglo XX para terminar con una de sus propuestas más originales: el fotomontaje. En éste, podemos encontrar los primeros ejemplos de una alteración de la imagen fotográfica.

En el segundo capítulo se aborda el problema de la fotografía en particular, esas prácticas y gestos que la desenmascaran, la colocan y tratan como un elemento partícipe en el desarrollo de nuestras sociedades. Esto se hace a través de distintos estudios, casi en su mayoría pertenecientes a la segunda mitad del siglo XX, que se han realizado sobre ella.

Finalmente, se da el concepto de imagen fotográfica como una huella, un rastro; idea que plantea Philippe Dubois, quién además la enmarca en un proceso más amplio, al que llama acto fotográfico.

En el tercer capítulo se aborda la alteración de la imagen fotográfica,

se explican los tres mecanismos ya mencionados que la perturban, y se estudiarán dos casos paradigmáticos para este fenómeno: Robert Frank y Gerardo Suter. Mediante un acercamiento se podrán ver sus respectivas obras en particular, semejanzas y diferencias.

Por último, la conclusión tratará de llegar a un punto en común donde se asienten los distintos términos envueltos en este complejo proceso. Dado a que se trata de un problema en constante movimiento, convulso.

Primera parte. Contexto



Eugène Atget, Passage Saint-Paul, 1899

1. Panorama cultural

1.1 París, capital del siglo XIX

La fotografía anterior pertenece al trabajo realizado por Eugène Atget en el umbral del siglo XX, su trabajo, dedicado a la ciudad de París capta calles, edificios, parques y pasajes, localidades cotidianas que pertenecían a la *vieux Paris* que en muchos casos estaba en riesgo de caer sino solamente en el olvido también en la destrucción.

El equipo con el que realizaba su trabajo: una cámara de placas, un tripí y una cortina, era ya para entonces un equipo anticuado; hacia tiempo atrás que este método para obtener imágenes había sido considerado como obsoleto dado su considerable volumen e incomodidad para transportar y trabajar. El equipo disponible para ese entonces era menos voluminoso e implicaba un menor esfuerzo. No cabe duda que Atget tenía un gran afecto hacia lo antiguo, gracias a la perspectiva del tiempo, se le es considerado como “el más familiar fotógrafo del pasado”.

Es a partir de 1897 cuando empieza a fotografiar sistemáticamente París y así lo hará hasta su muerte acaecida en 1927. Su archivo asciende a unas 8000 imágenes; Atget vendió sus fotografías a la par que las iba produciendo como “documentos para artistas”, estas mayoritariamente eran fachadas, paisajes y edificios, sus imágenes recreaban la ciudad; logró colocar sus fotografías en “distintas colecciones históricas como la Bibliothèque de la Ville

de París, el Musée de la Ville de Paris (Musée Carnavales), la Bibliothéque Nationale, los Monuments Historique, así como (en) empresas de construcción y (con) artistas (pintores y escultores).”¹

Atget fue un personaje multifacético, se dice que en su juventud fue marino, a la edad de veintiún años llegó a París para estudiar actuación, después de abandonar esta profesión tuvo un intento fugaz como pintor, se vuelve a rendir, pero es muy probable que sus ambiciones artísticas no las haya dejado a un lado, ya en edad madura se interesa por la fotografía.

Como nos dice Wilfried Wiegand “sus fotografías son fragmentos, extractos de un encuentro personal... (Atget) es curioso y claramente tiene sus preferencias”. Se interesa por aquellos edificios que gracias a sus características estilísticas despiertan su interés histórico-artístico, “el amaba los esfuerzos artísticos de generaciones pasadas”.² Así, se encarga de fotografiar elementos de la ciudad originados entre el siglo XVI y el XIX, edificios, calles, pasajes, construcciones que datan de otra época y que fueron configurando la ciudad.

Atget se nos presenta como el cronista visual de una ciudad que rápidamente fue creciendo, aunque al contrario de lo que pudiera pensarse – un fervoroso interés por las nuevas construcciones, el nuevo rostro de París – Atget, más bien de carácter melancólico suspira por un pasado que sabe, muy pronto, será víctima de la implacable modernización, y que, muy probablemente sólo quedará en sus fotografías.

Después de su muerte en 1927, el trabajo de Atget adquirió fama mundial y despertó el interés de varios fotógrafos y otras personas ajenas al medio, una de ellas, quién se interesó en sus fotografías, y suponemos, por sobre todo en el contenido, fue Walter Benjamin, filósofo alemán, para quién Atget, “alcanzó

el polo de la suprema maestría pero con la pertinaz modestia del gran maestro que siempre vive en la sombra”;³ Benjamin hace notar que sus fotografías parecen estar vacías, en donde sus elementos “no están solitarios sino que carecen de atmósfera”.⁴ En estas fotografías, Benjamin pudo ver visualizado parte de su investigación: París, como capital del siglo XIX.

A lo largo del siglo XIX, París no sólo fue la capital del arte, vino a ser el más claro ejemplo de lo que debía ser una ciudad *moderna*, esta ciudad estaba inscrita en el contexto de progreso, por ende, de cambios, como menciona David Harvel, “era la época de inversiones masivas en transporte y comunicación en todo lo que era entonces el mundo capitalista avanzado”.⁵

Estas ideas, que se volvieron transformaciones, repercutieron de manera significativa en el París decimonónico, las variaciones implicaban una alteración considerable a la vieja ciudad,

Para 1850 la implantación de estructuras y métodos de un capitalismo moderno a gran escala produjo, la conquista y organización racional del espacio, siendo un imperativo, su mejor adaptación para nuevas necesidades.⁶

Imperativo que se materializó en el espacio interior de la capital de Francia. En París, más que en ningún otro lugar: “la transformación de las relaciones del espacio externo ejercieron considerable presión para la racionalización del espacio interior”.⁷

Así, en junio de 1853 Georges Hausmann, por nombramiento de Napoleón III, tomó cargo como prefecto del departamento del río Sena, su misión era rehacer la ciudad de acuerdo con un plan, este implicaba derribar viejos

edificios, la construcción de *boulevards*, medidas de saneamiento para erradicar zonas insalubres, la proliferación de vías de comunicación, entre muchas otras disposiciones. Todos estos cambios operaban como una especie de reforma al interior de la capital francesa, el emplazamiento urbano de París se vio modificado. Pero no sólo eso, también la forma de sociabilizar y vivir el día a día de las personas.

1.2 La prehistoria de la modernidad

Esta reconstrucción de París, ahora en calidad de metrópolis, que se produce a lo largo del siglo XIX llamó la atención de varias personas, una de ellas fue Walter Benjamin, quién vio en esta ciudad el paradigma “moderno,” pero más allá de analizar la situación contemporánea, como pudo haber sido París en los inicios del siglo XX, “(su intención era la) de elaborar una prehistoria de la modernidad, (este hecho) se remonta a su visita a París en marzo de 1926.”⁸ Su investigación se centra en realizar una teoría de la modernidad, su objetivo era “la disolución de la mitología moderna”.^{*} Para hacer esto era necesario “(conocer) la topografía pertinente de la modernidad antes de poder excavar y recordar... (Así) como un coleccionista, intentó rescatar una realidad perdida”.⁹

Benjamin desconfió excesivamente de los sistemas totalizadores, para él ya no era plausible tratar de hacer encajar en un sistema teórico la totalidad de los acontecimientos del mundo, por el contrario en lugar de analizar una extensa porción de los fenómenos que construían la realidad social, como pudo haber sido, por ejemplo, las instituciones; él prefería estudiar un pequeño

elemento, su idea era,

Erigir las construcciones mayores con los ladrillos más pequeños clara y precisamente fabricados, descubrir, de hecho, en el análisis de los elementos individuales más pequeños el cristal de la totalidad de lo que existe.¹⁰

Así el fragmento viene a ser un elemento constitutivo en el cuerpo de su investigación, “el fragmento sigue siendo la entrada a la totalidad”.¹¹ Tanto como las segmentadas imágenes de Atget nos hablan de una ciudad, que dejó de ser.

Estos fragmentos por los que se interesó Benjamin, los fue encontrando en la ciudad de París, estos, de lo más variado, iban de la obra de arte a la arquitectura, de las masas a imágenes fotográficas de la ciudad; “excavando” y buscando a ras de suelo,

Benjamin concebía (...) la ciudad de París como un laberinto y el pasaje (passage) (también como) un laberinto (...) Bajo las calles de la ciudad se encontraba otro laberinto de catacumbas y el metro, la mítica entrada al otro mundo que vinculaba la modernidad de la vida en el nivel de la calle con una antigüedad que quedaba debajo de ella, una antigüedad que se revelaba en los símbolos arquitectónicos. Esa dialéctica de la antigüedad y la modernidad y el reconocimiento de que la antigüedad existe dentro de la propia modernidad da a su concepción de la modernidad uno de sus rasgos distintivos.¹²

En pocas palabras tenemos entonces su definición de “la modernidad como lo nuevo en el marco de lo que siempre ha existido”.¹³ Una ambivalencia que de manera perspicaz observó se realizaba en la ciudad de París.

Por supuesto que dentro de las observaciones que realizó Benjamin tanto en su periodo contemporáneo como en lo que proyecta como su “prehistoria de la modernidad” (siglo XIX) el campo de las artes jugó un papel muy importante.*

Notas:

¹ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, p. 51

² Wilfried Wiegand, *Eugenè Atget*, p.14

³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, pp.38, 40

⁴ *Ibíd.* p.42

⁵ David Harvel, *Paris, Capital of modernity*, p. 110

⁶ *Ibíd.* p. 107

⁷ *Ibíd.* p. 111

⁸ David Frisby, *Fragments de la modernidad*, p. 342.

* Para entender esta idea es necesario remitirnos a la metodología utilizada por Benjamin para su investigación, ésta se basaba en “imágenes dialécticas” así por ejemplo, yuxtapone la modernidad con la antigüedad; “el mundo del mito impregna el mundo moderno de la novedad hasta tal punto que se puede hablar, como los surrealistas, de la creación de los mitos modernos de la vida urbana. Pero aceptarlo como un mundo real es aceptar el mundo mítico de los símbolos como un mundo del sueño. El mito impregna la modernidad y adormece el mundo.” David Frisby, *Op. Cit.* p. 375. Benjamin deseaba despertar al mundo de su sueño. Al hablar de esto se habla de una “colectividad soñadora (...) encerrada en el mundo fantástico del fetichismo de la mercancía”. *Ibíd.* p. 378. Estas líneas nos hablan de los términos que buscaba la investigación de Benjamin; por estar fuera de los objetivos de esta trabajo, no consideramos necesario, por lo consiguiente hacer mención o desarrollar más estas ideas.

⁹ *Ibíd.* p.339

¹⁰ *Ibíd.* p. 340.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.* pp. 346-347.

¹³ *Ibíd.* p. 374

* Aquí es necesario abandonar el desarrollo de su vasta propuesta teórica, por considerar que rebasa los objetivos de esta investigación, basta recordar que sus reflexiones llegaron bastante profundo en la trama social.

¹⁴ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, p. 50

¹⁵ Bolívar Echeverría, “Prólogo”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.12

¹⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.58

¹⁷ Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p.13

¹⁸ Walter Benjamin, *Op. Cit.* p.47

- ¹⁹ Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p. 16
- ²⁰ *Ibid.*
- ²¹ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Op. Cit.* p.48
- ²² Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p.13
- ²³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Op. Cit.* p.22
- ²⁴ *Ibid.* p. 26
- ²⁵ *Ibid.* p. 48
- ²⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.58
- ²⁷ Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p.17
- ²⁸ Matei Calinescu, *Op. Cit.* pp. 99-100
- ²⁹ Dawn Ades, *El Dadá y el Surrealismo*, p. 9
- ³⁰ Ida Rodríguez, *Dadá documentos*, p. 19
- ³¹ Dawn Ades, *Op. Cit.* p.12
- ³² Hans Richter, *Dada art and anti-art*, p. 7
- ³³ Dawn Ades, *Fotomontaje*, pp. 12-13
- ³⁴ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* pp. 116-117
- ³⁵ John E. Bowlt, “El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia rusa”, en Stave Yates (ed.) *Poéticas del espacio*, p. 70
- ³⁶ Dawn Ades, *Fotomontaje*, p. 66
- ³⁷ Andre Bretón, citado por Dawn Ades, *Op. Cit.* p. 115
- ³⁸ *Ibid.* p. 116
- ³⁹ John Heartfield, *Guerra en la paz*, p. 9
- ⁴⁰ John E. Bowlt, *Op. Cit.* p. 80
- ⁴¹ Dawn Ades, *Op. Cit.* p. 72
- ⁴² Valery Stigneev, “El texto en el espacio fotográfico”, en Stave Yates (ed.) *Poéticas del espacio*, p. 99
- ⁴³ Dawn Ades, *Op. Cit.* p. 107
- ⁴⁴ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* pp. 118, 119
- ⁴⁵ Stephen C. Foster, “La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio”, en Stave Yates (ed.) *Op. Cit.* p. 147

2. Los inicios de la fotografía como parte de una modernidad estética

2.1 La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica

En 1839 fue presentado en la ciudad de París, ante el gobierno francés lo que podemos considerar como el primer registro fotográfico; el descubrimiento de un medio que podía captar sobre una superficie emulsionada el registro del reflejo de la luz que proyectaba un objeto. Este invento causó una sensación inusitada en la sociedad de aquella época, es justo decir que revolucionó la manera en que se percibía al mundo, de igual forma, también cambio, como se percibían las personas a sí mismas. El hecho de ver sobre una pequeña superficie bidimensional una representación demasiado realista, causó los más diversos razonamientos que, inclusive, hoy en día inclusive causan gracia; algunas personas bastante ingenuas, consideraban a la máquina fotográfica como un instrumento que robaba el alma a las personas, o también como un instrumento que captaba en sus registros la presencia de fantasmas, esto tan solo por dar un ejemplo.

Dentro del campo propio de las artes el invento fue desdeñado, no obstante, se auguró la muerte de la pintura, al no tener la calidad de realismo que la fotografía presentaba. Aun así, para dicho gremio, el artefacto no pasaba de ser una máquina que no contaba con el menor grado de pureza artística. Por otro lado, pronto surgieron grupos de fotógrafos que defendían su medio

como altamente especializado. Para el caso, los artistas consideraban como un intruso al reciente medio, empero, no tardaron en llegar practicantes de este, que como los “pictorialistas”, fotógrafos que se dedicaban principalmente al registro de paisajes y a los cuales les querían dar una calidad pictórica, trataron de dar a sus imágenes los primeros tratamientos “artísticos”.

Los hechos anteriormente descritos ocurren en su mayoría durante la segunda mitad del siglo XIX, a la par de estos sucesos, las artes propiamente dichas participaban en un cambio, como menciona Matei Calinescu:

En algún momento de la primera mitad del siglo XIX se produce una irreversible separación entre la modernidad como un momento de la historia de la civilización occidental –producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de la economía arrolladora y los cambios sociales del capitalismo– y la modernidad como un concepto estético.¹⁴

Pese a que los objetivos de esta última, se irán deslizando hacia su interior, desarrollando por ejemplo, ideas como la del arte por el arte. Podemos notar un momento clave, donde convergen de manera ejemplar la tecnología y el campo estético: el invento de la fotografía, esta, es vista como hija de la ciencia y el arte. Desde sus inicios, su clasificación fue puesta a debate entre ambos círculos. La fotografía es el reflejo de una época tecnificada.

De este hecho, se desprenden varias posibilidades; primero, la modernidad estética, intenta separarse del tipo de vida que se estaba generando por la industrialización, esto lo podemos entender como una separación entre el arte y la realidad que lo circunda, de hecho, algunas de

las corrientes artísticas, se proponían como una alternativa a la realidad. La tesitura fantástica de una corriente romántica y otra simbolista, pueden ejemplificar esta postura, una actitud, ante una realidad llena de mezquindad e ignominia, en opinión de los propios artistas. Hecho, que más tarde fue rechazado por idealista e inclusive tachado por propagar un elitismo que trataba de huir de la realidad. Esta ambivalencia es ejemplo de cómo se ha desarrollado la modernidad en el campo estético. Este desarrollo entre polos, plantea Calinescu, debe, tomarse a consideración, antes de juzgar una corriente artística o negarla de antemano, con ello se tendrá una justa interpretación de los hechos. Es necesario hacer mención de esta idea, dado que más adelante hablaremos de la idea de vanguardia, que como es sabido se basa en esta lógica ambivalente, ella, intentará negar las concepciones previas que se tenían del arte, y también de la propia fotografía.

Por otro lado, el desarrollo de la fotografía tomó su propio camino, las primeras décadas fueron de perfeccionamiento técnico, las primeras imágenes sobre cobre, ejemplares únicos (en un inicio no había posibilidad de reproducción) de Louis Daguerre, dieron paso a lo que conocemos como negativos. El soporte de vidrio, la placa, pronto fue industrializada, para entonces surgió un complejo mercado de este nuevo invento.

Sobre esta misma época, la puja entre considerar a la fotografía arte o no se llevaba a cabo.

Lo que en un principio fue un distanciamiento entre la fotografía y el arte, hacia finales del siglo XIX y principios del XX fue cambiando, pronto nuevos elementos perfilaron otras formas, entre varios hechos que repercutieron podríamos incluir: la incursión de antiguos pintores retratistas, al manejo del aparato fotográfico como otra forma de solucionar su trabajo y sobre todo

como fuente de sustento, por otro lado, el uso de material fotográfico por parte de artistas como modelo para solucionar sus trabajos, este acercamiento entre otros, fue acercando ambos campos.

En el advenimiento del desarrollo del siglo XX,

Walter Benjamin piensa que en la “industria de lo bello” tienen lugar cambios radicales que son resultado de las conquistas de la técnica moderna; que no solo el material, los procedimientos de las artes, sino la invención artística y el concepto mismo de arte están en plena transformación.¹⁵

Una de las “técnicas modernas” a las que se refiere Benjamin, y que concibe como un “fragmento de la realidad” que desarrolla en su análisis de la modernidad, es la fotografía, volviendo a las imágenes de Atget, menciona que,

(Sus) tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico (...) exigen por primera vez que su recepción se haga con un sentido determinado. La contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada para ellas.¹⁶

Su visión le otorga un *status* de mayor importancia a la fotografía, en su mecanismo de acción (la reproducción de la realidad) observa un fenómeno que perturbó varias conciencias a principios del siglo XX, “la reproducción fotográfica de la obra de arte”, idea que trae a colación nociones de originalidad y copia, el valor de lo único es desplazado, para Bolívar Echeverría,

El arte se encuentra (...) en una transformación esencial que lo lleva de ser un arte aurático, valor por el culto, a convertirse en un arte plenamente profano, en el que predomina en cambio un valor para la exhibición o para la experiencia.¹⁷

Benjamin define el aura como “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por muy cercana que pueda estar”.¹⁸ En una explicación más amplia de este concepto Bolívar Echeverría nos dice que,

El aura de una obra humana consiste en el carácter irrepetible y perenne de su unicidad o singularidad, carácter que provienen del hecho de que lo valioso en ella reside en que fue el lugar en el que, en un momento único, aconteció una epifanía o revelación de lo sobrenatural que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón la obra de arte aurática, en la que prevalece el “valor para el culto”, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación.

Contrapuesta a la obra aurática, la obra de arte profana, en cambio, en la que predomina el “valor para la exposición”, sin dejar de ser, ella también única y singular, es sin embargo siempre repetible, reactualizable.¹⁹

Como ejemplo tenemos la obra de arte musical que permanece en la partitura y se reactiva cada vez que es interpretada como observa el autor,

No hay de ella una performance original y auténtica que esté siendo copiada por todas las demás. Hecha ante todo para exhibirse (...) siempre única. Su unicidad no es perenne y excluyente como la obra aurática, sino reactualizable y convocante. Es siempre la misma y siempre otra.²⁰

Benjamin abogaba por una des-auratización en la obra de arte, de hecho aplaudía el invento y el uso para tal motivo de la fotografía, en este proceso observaba que,

La reproducción fotográfica de obras de arte ha repercutido mucho más sobre la función del arte mismo que la configuración más o menos artística de una fotografía para la cual la vivencia no es más que el botón de la cámara.²¹

De hecho observa que “estos cambios radicales en la consistencia misma del arte tienen que ver, en igual medida que con las “conquistas de las técnicas”, con una reconfiguración profunda del mundo social”.²²

2.2 La idea de fotografía en Walter Benjamin

Benjamin, desarrolla de forma más amplia sus ideas sobre este medio en su *pequeña historia de la fotografía*, texto publicado en 1931. Además de este, sus reflexiones también se vierten en otros ensayos; en estos podemos ver como su análisis abarca desde los orígenes, hasta el trabajo de fotógrafos contemporáneos suyos, como es el caso de August Sander.

El primer punto que le interesa a Benjamin es la inevitable industrialización que sufre la fotografía casi desde sus orígenes,

La industria conquistó el territorio por primera vez con las tarjetas de visita con foto, cuyo primer fabricante se hizo, cosa sintomática, millonario. Nada tendrá de extraño que las prácticas fotográficas (...) tuvieran que ver soterradamente con las conmociones de la industria capitalista ²³

Para la fecha en que esto fue escrito (1931), el fenómeno fotográfico es ya incalculable, las cámaras se han empequeñecido, el uso de negativos de 35 milímetros es ya de uso corriente y la compañía de George Eastman Kodak es ya dueña del mercado mundial. La fotografía es toda una industria.

En el desarrollo de su *pequeña historia de la fotografía*, al mirar cierta imagen del fotógrafo Karl Dautheney, Benjamin propone un nuevo planteamiento sobre lo que implica mirar una fotografía,

El espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo. La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla al ojo; distinta sobre todo porque, gracias a ella, un espacio constituido inconscientemente sustituye al espacio constituido por la conciencia humana.²⁴

Como resultado, se concibe a la imagen detenida, como un detonador de reflexiones sobre el momento y el lugar en la que esta inscrita, y que permitirá una nueva forma de experimentar nuestro entorno y nuestras vivencias. Pronto, estas reflexiones de Benjamin, traerán a colación la concepción de la imagen fotográfica como memoria y los sucesivos debates que después se generarán alrededor de esta idea.

En otro renglón, Benjamin pone el dedo en la yaga, acusando de haber “desplazado la investigación (sobre la obra de arte) desde el terreno de las distinciones estéticas al de las funciones sociales. Y solo a partir de este punto podrá avanzar.” En el campo propio de la fotografía

Lo que estaba en juego era la estética de la fotografía en cuanto arte... (Pero) lo que está en juego cambia por completo si de la fotografía como arte nos volvemos hacia el arte como fotografía.²⁵

Cabe aclarar que el objetivo principal de estas líneas iba dirigido hacia la fotografía de obras de arte (al ser partidario de la ya mencionada desaturación de la obra de arte). Vemos en estas líneas, un primer intento por sobreponer estos dos campos, una combinación que a muchos disgustaba. Por otro lado, ese desplazamiento de la distinción estética al funcionamiento social, será llevado a cabo por una nueva crítica del arte, desarrollada en la segunda mitad del siglo XX; y es esta, para Rosalind Krauss, una forma de dar cuenta de la producción artística contemporánea.

Finalmente, Benjamin encuentra también un desplazamiento del valor ritual al valor de exhibición en la imagen fotográfica,

El valor de culto de la imagen tiene su último refugio

en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano (...) allí donde el ser humano se retira de la fotografía, el valor de exhibición se enfrenta por primera vez con ventaja al valor de culto. Al atrapar las calles de París en vistas que las muestran deshabitadas, Atget supo encontrar el escenario de este proceso; en esto reside su importancia incomparable.²⁶

Walter Benjamin, además de ser uno de los primeros investigadores en hacer un análisis teórico de amplia reflexión sobre el tema, supo reconocer este desplazamiento como una nueva etapa en el desarrollo de la fotografía; su análisis de profunda magnitud es ejemplo de los cambios que operan sobre la noción de la misma. Sus aportaciones han influenciado a diversos desarrollos teóricos sobre el tema. Lo podemos encontrar en los estudios de Roland Barthes, y también en los diversos ensayos realizados por Rosalind Krauss, solo por nombrar a no pocos.

Él, fue partícipe de una evolución en el concepto que se tenía de la fotografía; es necesario apuntar la forma en que concibe a esta, como un elemento para desestabilizar la obra de arte,

La reproducción técnica de la obra de arte (...) es para Benjamin un factor que acelera el desgaste y la decadencia del aura, pero es sobre todo un vehículo de aquello que podrá ser el arte en una sociedad emancipada y que se esboza ya en la actividad artística de las vanguardias.²⁷

Notas:

¹ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, p. 51

² Wilfried Wiegand, *Eugenè Atget*, p.14

³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, pp.38, 40

⁴ *Ibíd.* p.42

⁵ David Harvel, *Paris, Capital of modernity*, p. 110

⁶ *Ibíd.* p. 107

⁷ *Ibíd.* p. 111

⁸ David Frisby, *Fragments de la modernidad*, p. 342.

* Para entender esta idea es necesario remitirnos a la metodología utilizada por Benjamin para su investigación, ésta se basaba en “imágenes dialécticas” así por ejemplo, yuxtapone la modernidad con la antigüedad; “el mundo del mito impregna el mundo moderno de la novedad hasta tal punto que se puede hablar, como los surrealistas, de la creación de los mitos modernos de la vida urbana. Pero aceptarlo como un mundo real es aceptar el mundo mítico de los símbolos como un mundo del sueño. El mito impregna la modernidad y adormece el mundo.” David Frisby, *Op. Cit.* p. 375. Benjamin deseaba despertar al mundo de su sueño. Al hablar de esto se habla de una “colectividad soñadora (...) encerrada en el mundo fantástico del fetichismo de la mercancía”. *Ibíd.* p. 378. Estas líneas nos hablan de los términos que buscaba la investigación de Benjamin; por estar fuera de los objetivos de esta trabajo, no consideramos necesario, por lo consiguiente hacer mención o desarrollar más estas ideas.

⁹ *Ibíd.* p.339

¹⁰ *Ibíd.* p. 340.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.* pp. 346-347.

¹³ *Ibíd.* p. 374

* Aquí es necesario abandonar el desarrollo de su vasta propuesta teórica, por considerar que rebasa los objetivos de esta investigación, basta recordar que sus reflexiones llegaron bastante profundo en la trama social.

¹⁴ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, p. 50

¹⁵ Bolívar Echeverría, “Prólogo”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.12

¹⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.58

¹⁷ Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p.13

¹⁸ Walter Benjamin, *Op. Cit.* p.47

- ¹⁹ Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p. 16
- ²⁰ *Ibid.*
- ²¹ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Op. Cit.* p.48
- ²² Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p.13
- ²³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Op. Cit.* p.22
- ²⁴ *Ibid.* p. 26
- ²⁵ *Ibid.* p. 48
- ²⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.58
- ²⁷ Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p.17
- ²⁸ Matei Calinescu, *Op. Cit.* pp. 99-100
- ²⁹ Dawn Ades, *El Dadá y el Surrealismo*, p. 9
- ³⁰ Ida Rodríguez, *Dadá documentos*, p. 19
- ³¹ Dawn Ades, *Op. Cit.* p.12
- ³² Hans Richter, *Dada art and anti-art*, p. 7
- ³³ Dawn Ades, *Fotomontaje*, pp. 12-13
- ³⁴ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* pp. 116-117
- ³⁵ John E. Bowlt, “El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia rusa”, en Stave Yates (ed.) *Poéticas del espacio*, p. 70
- ³⁶ Dawn Ades, *Fotomontaje*, p. 66
- ³⁷ Andre Bretón, citado por Dawn Ades, *Op. Cit.* p. 115
- ³⁸ *Ibid.* p. 116
- ³⁹ John Heartfield, *Guerra en la paz*, p. 9
- ⁴⁰ John E. Bowlt, *Op. Cit.* p. 80
- ⁴¹ Dawn Ades, *Op. Cit.* p. 72
- ⁴² Valery Stigneev, “El texto en el espacio fotográfico”, en Stave Yates (ed.) *Poéticas del espacio*, p. 99
- ⁴³ Dawn Ades, *Op. Cit.* p. 107
- ⁴⁴ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* pp. 118, 119
- ⁴⁵ Stephen C. Foster, “La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio”, en Stave Yates (ed.) *Op. Cit.* p. 147

3. Fotografía y vanguardia

3.1 Vanguardia en el siglo XX

En los inicios del siglo XX se sucedieron en el continente europeo diferentes corrientes artísticas que atacaban al arte establecido, aquel de carácter tradicional o que pertenecía a un marco regulado por una institución; estas corrientes, conocidas con el nombre de vanguardia, dado su contenido subversivo que rompía con los preceptos del arte, atacaban por igual la “norma” de representar a través de la perspectiva, como lo hizo el Cubismo; o exaltaban el poder de las máquinas y la era industrial, como fue el caso del Futurismo. Algunas de estas vanguardias, ejemplifican de manera sobresaliente la relación que tuvo lugar entre el medio fotográfico y las nuevas concepciones artísticas. Para el caso, nos interesan tres movimientos en particular: Dadá, Surrealismo y Constructivismo ruso.

En estos tres movimientos, surge y se desarrolla una nueva forma de trabajar con la fotografía, el llamado fotomontaje. Ejercicio que consiste en cortar, fragmentar o imprimir distintos elementos de varias fotografías o impresos para disponer de ellos y desplegarlos en una sola imagen, los resultados, de lo más variado, tuvieron diferentes tesisuras en cada movimiento en que se utilizó esta nueva técnica.

Dado a que es en el dadaísmo donde surge el fotomontaje, es ahí donde quisiéramos detenernos un momento para ver como se desarrolló,

tanto la producción propiamente dicha de esta nueva forma, como también del movimiento.

No obstante, esta nueva modalidad se desarrolla en el Surrealismo y en el Constructivismo ruso, en el caso del primero bajo la idea del collage, para los segundos como una forma de disponer elementos para resolver una composición. Aunque para Matei Calinescu,

Históricamente, la vanguardia comenzó dramatizando ciertos elementos constitutivos de la idea de modernidad y convirtiéndolos en la piedra angular del ethos revolucionario. Así durante la primera mitad del siglo XIX, e incluso más tarde, el concepto de vanguardia –tanto política como culturalmente- era poco más que la radicalización y fuerte utopización de la versión de modernidad”. (Hacia inicios del siglo XX observa) La exagerada importancia del elemento negativo en los actuales programas de diversas vanguardias artísticas muestra que últimamente están comprometidas con un nihilismo universal, cuya consecuencia inevitable es la autodestrucción.²⁸

Al decir esto tenía en mente al movimiento dadaísta. Pese a no compartir una “modalidad estética” como lo hicieron las demás corrientes, Dadá trastocó el concepto mismo del arte, marcó una pauta y una nueva actitud hacia el mismo, además propuso nuevas soluciones a través de su anti-arte.

El Dadá fue una expresión de frustración y furia (...) se volcó en dos direcciones; por un lado un ataque nihilista y violento contra el arte; y por otro, en juegos, máscaras y bufonías.²⁹

El antecedente directo del movimiento es la primera guerra mundial y el ambiente enrarecido que se produjo: descrédito, hastío y desolación; crispación de las conciencias de las personas y en particular la de este grupo de artistas.

Este movimiento fue formado por artistas de distintas nacionalidades que vieron en Zurich Suiza un punto neutral en la primera guerra mundial, originado en 1916 en el mítico café Voltaire por Hugo Ball, Emma Hennings, Tristan Tzara, Marcel Jenco y Jean Arp; como menciona Ida Rodríguez,

Tolerancia, descreimiento, destrucción de la moralidad y el viejo espíritu, y prueba del nacimiento de uno nuevo serán para los asistentes al cabaret los puntos esenciales de las manifestaciones en el centro nocturno.³⁰

El movimiento tuvo éxito de inmediato, la sociedad suiza se sorprendía e indignaba por igual, pronto se engrosaron las filas de artistas militantes, además se traspasaron fronteras. Como es de suponer las propuestas y el movimiento adquirió distintos matices en los diferentes países en los que se estableció, por tal motivo no podemos hablar de un estilo en particular sino más bien de una posición frente al arte, como acota Dawn Ades,

(Dadá) varió mucho según el lugar, la fecha y los participantes, esencialmente fue un estado mental que debido a la guerra pasó del descontento al disgusto. Este disgusto estuvo dirigido contra una sociedad responsable de la pérdida aterradora de la guerra, y contra un arte y una filosofía que parecían tan identificados con el racionalismo burgués que eran incapaces de dar a luz formas nuevas por medio

de los cuales se pudiera canalizar cualquier clase de protesta. En vez de la parálisis a la que parecía llevar esta situación, Dadá se volcó a lo absurdo, a lo primitivo o a lo elemental.³¹

Si bien este proyecto nihilista parece a primera vista bastante negativo, en él, se gestó una ardua tarea experimental, ya fuera a través de la pintura, poesía o fotografía, se realizaron hallazgos bastante interesantes, para Hans Richter, uno de los participantes del movimiento en Zurich, escribe de Dadá: "la vida que llevamos fue parte de una incansable búsqueda de un anti-arte, una nueva forma de pensar, sentir y conocer, un nuevo arte en una nueva libertad encontrada".³² Esta búsqueda se dio en varios campos, la fotografía fue uno de ellos. Este hecho no fue exclusivo del movimiento dadaísta, la experimentación en este medio, también lo podemos observar en el trabajo de surrealistas y constructivistas rusos.

3.2 Fotomontaje

El movimiento dadaísta, como ya hemos visto causó una gran agitación en el mundo del arte, pronto sus preceptos se fueron desarrollando en diferentes latitudes, llegó a Alemania: Hannover, Colonia y Berlín, también apareció en París, Nueva York y Barcelona. En cada lugar, diferentes artistas participaban con sus propuestas, esto propició una identidad distinta en cada región. Para el caso que nos atañe, es en Berlín donde debemos ver más de cerca su desarrollo. En esta ciudad el movimiento fue traído procedente de Zurich por

Richard Huelsenbeck, integrante del movimiento en aquella región. Alemania al haber participado en la primera guerra mundial además de tener una situación política bastante inestable, presentaba características distintas a la neutral Suiza. En términos generales había un ambiente políticamente cargado.

Una de las versiones de los orígenes del término “fotomontaje” remite a los dadaístas berlineses, “justo después de la primera guerra mundial”; entre sus militantes contamos a Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, John Heartfield y Johannes Baader; como menciona Dawn Ades en su estudio sobre el tema,

Para los dadaístas, las fotografías o fragmentos fotográficos se convirtieron en los principales materiales estructuradores del cuadro (...) emplearon la fotografía como un ready-made, y la pegaron junto a recortes de periódicos, revistas, tipografías y dibujos para formar una imagen explosiva y caótica, un provocador desmembramiento de la realidad (...) la fotografía pasó a desempeñar un papel dominante en las obras dadaístas para las que era una materia prima muy efectiva y apropiada.³³

Es así como, en un solo soporte se presentan increíbles composiciones que rompen con una lógica de la realidad, y se deslizan a gestos que rayan en el sin-sentido, escenas de la ciudad combinadas con maquinarias industriales y personas desconocidas, son un ejemplo del tipo de imágenes de las cuáles se valía los fotomontadores. Cada uno desarrolló su propia imaginería, además de darle una orientación distinta.

Vemos en estas primeras obras, un manejo distinto de la imagen fotográfica, ella, pese a ser un registro del mundo exterior, pasa a ser un

elemento constructor; no será su calidad de huella, lo que les interese a los distintos fotomontadores, ahora, prefieren jugar con ella, ver que sin-sentidos pueden obtener con un material que tiene la característica de ser demasiado descriptivo. Rosalind Krauss, dice que,

Para el conjunto de artistas de la vanguardia de los años veinte, el fotomontaje era considerado como un medio para hacer penetrar el sentido en el interior de una simple imagen de la realidad. Casi siempre se trata de la yuxtaposición de dos fotografías, o de una fotografía y un dibujo, o también de una fotografía y un texto (...) los fragmentos de la fotografía (...) comenzaban a significar.³⁴

Durante el segundo decenio del siglo XX esta nueva técnica tuvo un amplio desarrollo, pero no fue sino hasta la siguiente década que la noción de fotomontaje fue ampliamente aceptada y reconocida; aunque su paternidad se discute entre dadaístas y constructivistas rusos, a diferencia de los primeros la vasta producción de los rusos respondía mayoritariamente a la “nueva sociedad” que se quería construir después de la revolución en la unión Soviética; como es de esperarse, el mismo recurso técnico produjo distintas propuestas en estas corrientes, de hecho, cada una respondía a objetivos particulares.

Para la vanguardia rusa,

La fotografía se convirtió en uno de los muchos medios utilizados por artistas para explorar las posibilidades de una nueva visión y un nuevo significado en el arte (...) a partir de (una) diversidad de actividades y objetivos la fotografía quedó consagrada como un arte.³⁵

Probablemente entre los pocos puntos en común que tengan estas dos corrientes sea, como afirma Ades, que

Tanto (los) dadaístas berlineses como los constructivistas rusos sintieron la necesidad imperiosa de alejarse de las limitaciones de la abstracción sin por ello caer en modos figurativos o ilustrativos anticuados. La fotografía que mantiene una relación especial con la realidad, también es susceptible de ser manipulada para reorganizar o desorganizar la realidad. Por eso el fotomontaje apareció en Rusia y en Berlín, donde el afán de distanciarse de la estética predominante para abrazar temas sociales fue más notorio.³⁶



Raoul Hausmann, Tatlin en su casa, 1920

DURCH LICHT ZUR NACHT



Also sprach Dr. Goebbels: Laßt uns aufs neue Brände entfachen, auf daß die Verblendeten nicht erwachen!

John Heartfield, A través de la luz hacia la noche, 1933

Otra corriente que también se sirvió de la técnica fue el surrealismo, movimiento liderado por André Breton, para quien, junto con los demás integrantes: Man Ray, Maurice Tabard, Brassã, veía en este medio, una nueva forma de explorar la realidad, “es la maravillosa facultad de alcanzar dos realidades muy distintas sin apartarse del reino de nuestra experiencia.”³⁷El objetivo buscado por esta vanguardia distaba mucho de dadaístas y constructivistas, de hecho, los surrealistas iban en sentido contrario, buscaban encontrar términos planteados en su propia corriente; por ejemplo, Ades menciona a propósito de su producción,

No es sino la transformación de los materiales, la yuxtaposición que altera la naturaleza del objeto original fotografiado, lo que a menudo provoca una desorientación que conduce a lo que los surrealistas denominan lo maravilloso.³⁸

Tal vez, el ejemplo más notorio de esta corriente, son las obras de Max Ernst artista que tuvo una corta participación con los dadaístas, pero pronto Louis Aragón y André Bretón vieron en su trabajo una veta surrealista que explotar y lo trajeron a sus líneas. Es con él, que pequeños fragmentos recortados y unidos, cobran una muy interesante integración que hace titubear al que mira sus obras.

El fotomontaje, aunque de procedimientos básicos: recortar y pegar, sobre-imprimir o doble exposición; es de implicaciones complejas, prueba de ello son las distintas vertientes que cada corriente le dio.

Para los dadaístas, en palabras de Hannah Höch un primer objetivo del movimiento fue tratar de “integrar los objetos del mundo de las máquinas y de la

industria al mundo del arte”, además de una reacción contra la pintura al óleo. Hacia principios de los años 20 se tiene registro de los primeros fotomontajes realizados por George Grosz y John Heartfield para revistas dadaístas, en ellas, además se encontrarán obras de Hausmann, Baader, Höch entre otros. Pronto, las obras fueron expuestas en la primera feria internacional de Dadá, organizada en Berlín en 1920.

El movimiento como tal se desintegró para mediados de la década del 20, algunos de sus integrantes siguieron fieles a la visión anarquista de Dadá, otros, como Hannah Höch siguieron utilizando la técnica para producir obras de carácter más personal, de hecho, para 1947 comienza a realizar montajes con fotografía a color, su producción se extiende hasta la década de los 60. Otros más, como Grosz y Heartfield prosiguieron por el camino político, este último, una vez abandonado Dadá, trabajó para la prensa comunista, además de producir portadas e ilustraciones para libros. Heartfield, hizo con sus fotomontajes una severa crítica al régimen que gobernaba Alemania, en un principio “contra la república de Weimar para luego criticar el ascenso del fascismo y la dictadura de Hitler”. Para 1933 abandonó Alemania y trabajó desde el exilio en Praga, en 1938 se refugió en Londres. Como explica a razón de este periodo,

Mis montajes habían sido concebidos como armas en ese periodo de guerra nuestra en la paz, contra la dominación nazi, y por otra parte eran características de la guerra que los nazis habían desencadenado ya en la llamada paz.³⁹

Sus fotomontajes son de un contenido claro, que no se prestan a malas

interpretaciones, casi siempre, acompañados de un texto que contextualizaba la crítica que realiza. Heartfield fue uno de los fotomontadores que llevó a nuevos terrenos la innovación técnica, sus imágenes no obstante, se valían de varias fotografías, eran retocadas para eliminar en lo posible cualquier vestigio de haber sido “armadas”, creando impactantes obras con una fuerte crítica.

En el caso de la vanguardia rusa, sus fotomontajes respondían a lo que ellos consideraban como una nueva época producida por la revolución rusa que instauró un nuevo régimen.

El común denominador de la mayoría de los artistas experimentales en Rusia, era su aspiración a manifestar los sistemas internos de la sustancia artística – la esencia elemental,– debatieron los valores de elementos intrínsecos como la textura, el peso y subrayaron que el éxito de una obra dependía de la acertada distribución de dichos elementos y no de su grado de similitud con respecto al mundo exterior.⁴⁰

Los distintos elementos de los fotomontajes de este movimiento, eran considerados como partes de una estructura, orientado, más hacia resolver un complejo casi arquitectónico.

Entre los artistas rusos que utilizaron este procedimiento podemos nombrar a El Lessitzki, Gustav Klutis, Serguéi Senkin, Alexander Rodchenko, Naum Gabo entre varios otros. Ejemplos de este método fueron publicados en la revista *Lef*, incluso en ella se habló sobre este procedimiento,

Entendemos el uso de la fotografía como medio figurativo. La combinación de fotos reemplaza la composición de las imágenes gráficas. El significado

de esta sustitución es que la foto no es un apunte de la realidad visual, sino la fijación exacta de esta. ⁴¹

En obras como las de El Lessitzki, Alexander Rodchenko o Gustav Klutsis es común la utilización del texto como elemento compositivo, Valery Stigneev, comenta que,

El texto se convirtió en parte inseparable de su arte, no solo para formar contextos semánticos sino también para contribuir a la construcción de su estructura espacial y para jugar a veces un papel principal. ⁴²

Esta forma de manejar de distinta manera los elementos que forman un fotomontaje, nos hablan de la basta capacidad que tiene como medio.

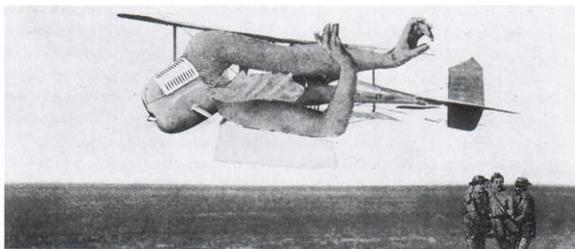
Finalmente, para el surrealismo el fotomontaje pasa a ser un “procedimiento poético” como lo llamó Aragón, para quien en los montajes de Ernst, “el procedimiento representado desempeña el papel de una palabra”. El propio Breton o el poeta Paul Eluard realizaban fotomontajes. Dice Ades que

La imagen fotográfica puede conseguir perturbar nuestra percepción normal del mundo y crear imágenes maravillosas. Mediante la yuxtaposición de elementos entre sí de naturaleza extraña se crean paisajes alucinatorios; cuando los objetos cotidianos se trasladan a un nuevo contexto resultan enigmáticos. Aunque nuestra mente se esfuerce por comprenderlos, se nos impone la perplejidad o bien una nueva idea sobre ellos. ⁴³



La puberté pousse à un plus sombre content. La grâce tenus de nos pléiades / Le regard de nos yeux pleins d'ombre, ils dirigent vers le point où se "tomber" la gravitation des ondulations sans plus caresser.

Max Ernst, Les Pléiades, 1921



Max Ernst, Sin título o El avión asesino, 1920

Esta concepción particular de los surrealistas se basa en un hecho muy singular, a diferencia de los dadaístas, quienes realizaban sus fotomontajes sobre una página en blanco, la cual era visible, dado que distintos elementos se encontraban dispersos sobre la superficie, estos estaban espaciados uno con respecto al otro; comenta Rosalind Krauss,

En los montajes Dadá hay muchos blancos o espacios, por que entre los recortes de las figuras fotografiadas la página blanca se presenta como el instrumento que los une y los separa. La página blanca (...) es (una) matriz fluida en el seno de la cual cada representación se mantiene aislada, en estado de exterioridad, en una sintaxis en la que se halla separada de las demás...

Los surrealistas procedían de manera contraria,

Lo que les interesaba era la unidad sin fallo de la copia fotográfica (de sus fotomontajes), exenta de cualquier intrusión de la página blanca. Al preservar la integridad de la copia, daban la posibilidad de realizar una copia fotográfica, es decir, de un contacto directo con la realidad.⁴⁴

Es posible encontrar las diferencias entre ambas corrientes a través de la forma en que utilizaban el fotomontaje, desde otro ángulo, también destaca la amplia gama de posibilidades que permite esta técnica, son varias sus implicaciones así como también los elementos que están en juego. Con esta técnica, los surrealistas querían dar cuenta de una "realidad convulsa", que si bien era imaginaria, no tenía por que ser distinta a nuestra realidad, creaban

la suya propia, a semejanza de esta. Cada fotomontaje se ensamblaba de tal manera que se suturaba el mayor número posible de elementos que hubieran sido integrados, creando la ilusión de ser una instantánea cualquiera, pero mostrando a través de este continuo esa “realidad” que a ellos les interesaba.

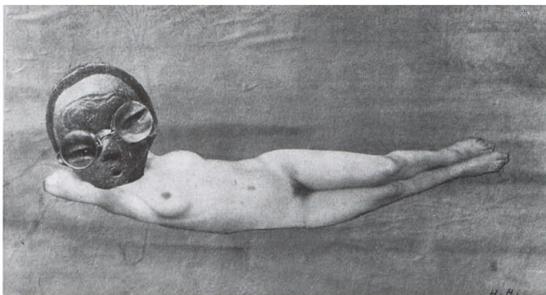
Por su parte los dadaístas criticaban la realidad que estaba frente a la cámara, ese mundo en decadencia que veían como se estaba desmoronando, entendían a la fotografía como un medio en contacto directo con la realidad, a diferencia de otros, este no se presentaba ni esquivo ni distante, por el contrario, se hundía en las profundidades de lo cotidiano. De manera perspicaz, entendieron que sus planteamientos se resolvían a través del medio fotográfico, dada sus naturales implicaciones con el exterior. Que mejor forma de criticar y perturbar el contexto en el que estaban envueltos que alterando la representación de ese mundo a su vez que los propios elementos y valores que constituían dicha imagen.

Es necesario mencionar las implicaciones que tuvo el fotomontaje,

La invención del fotomontaje por los dadaístas berlineses proporcionó un nuevo concepto de espacio que se desplazaba del modelo realista de la fotografía hacia un terreno de cultura y abstracción. Esta idea del espacio fotográfico, iba más allá de la finalidad descriptiva y la metáfora. La recapitulación dadaísta de la cultura – como crítica sobre si misma – se basaba en buena medida en la capacidad de la fotografía para crear una verdad cultural, pero el mecanismo del fotomontaje podía expresar la vida moderna con una sensibilidad más profunda con respecto a su estructura de valores. El espacio convencional de la fotografía se transformó en modelos cognitivos de cultura.⁴⁵



Hannah Höch, Baile Dada, 1922



Hannah Höch, Belleza exótica, 1929

Al igual que las investigaciones de Walter Benjamin, en los fotomontajes dadaístas podemos encontrar una forma distinta de concebir a la fotografía, en el caso del primero otra manera de abordarla y tratarla, en el caso de los segundos otra manera de trabajar con y a partir de ella. En ambos planteamientos la fotografía juega un papel central en el espeso entramado cultural en el que se desenvuelven.

El aparato de registro, la foto como soporte, su contenido e inclusive la práctica en sí misma, son elementos que nos permiten indagar y pensar sobre nuestra contemporaneidad, la realidad y su representación, el arte y sus nuevas maneras en que se desenvuelve, nuestra forma de memorizar, sociabilizar y definir nuestro espacio y nuestro entorno a través de una imagen, son variables que pueden ser tasadas transluciendo a la fotografía.

Los dadaístas y sus contemporáneos vanguardistas, probablemente sin saberlo, desacreditaron una primera noción “clásica” de la imagen fotográfica, entendida esta, como aquel soporte de un registro captado del exterior: la realidad, a través de la cámara fotográfica. Vemos en estos gestos vanguardistas de John Heartfield, Hannah Höch, Max Ernst entre muchos otros, los primeros intentos deliberados de utilizar la fotografía como un medio, como un soporte de trabajo más que con el fin de obtener una imagen fotográfica en sí mismo; al hacer esto, no solo le daban otra utilidad, de hecho, alteraban una de sus características principales: su concreción, su unidad, requisito mínimo para ser entendida como “registro” de la realidad. Por lo tanto, se observa en la práctica del fotomontaje un caso donde se produce una alteración a la imagen fotográfica.

Notas:

¹ Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, p. 51

² Wilfried Wiegand, *Eugenè Atget*, p.14

³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Sobre la fotografía*, pp.38, 40

⁴ *Ibíd.* p.42

⁵ David Harvel, *Paris, Capital of modernity*, p. 110

⁶ *Ibíd.* p. 107

⁷ *Ibíd.* p. 111

⁸ David Frisby, *Fragments de la modernidad*, p. 342.

* Para entender esta idea es necesario remitirnos a la metodología utilizada por Benjamin para su investigación, ésta se basaba en “imágenes dialécticas” así por ejemplo, yuxtapone la modernidad con la antigüedad; “el mundo del mito impregna el mundo moderno de la novedad hasta tal punto que se puede hablar, como los surrealistas, de la creación de los mitos modernos de la vida urbana. Pero aceptarlo como un mundo real es aceptar el mundo mítico de los símbolos como un mundo del sueño. El mito impregna la modernidad y adormece el mundo.” David Frisby, *Op. Cit.* p. 375. Benjamin deseaba despertar al mundo de su sueño. Al hablar de esto se habla de una “colectividad soñadora (...) encerrada en el mundo fantástico del fetichismo de la mercancía”. *Ibíd.* p. 378. Estas líneas nos hablan de los términos que buscaba la investigación de Benjamin; por estar fuera de los objetivos de esta trabajo, no consideramos necesario, por lo consiguiente hacer mención o desarrollar más estas ideas.

⁹ *Ibíd.* p.339

¹⁰ *Ibíd.* p. 340.

¹¹ *Ibíd.*

¹² *Ibíd.* pp. 346-347.

¹³ *Ibíd.* p. 374

* Aquí es necesario abandonar el desarrollo de su vasta propuesta teórica, por considerar que rebasa los objetivos de esta investigación, basta recordar que sus reflexiones llegaron bastante profundo en la trama social.

¹⁴ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*, p. 50

¹⁵ Bolívar Echeverría, “Prólogo”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.12

¹⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.58

¹⁷ Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p.13

¹⁸ Walter Benjamin, *Op. Cit.* p.47

- ¹⁹ Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p. 16
- ²⁰ *Ibid.*
- ²¹ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Op. Cit.* p.48
- ²² Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p.13
- ²³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Op. Cit.* p.22
- ²⁴ *Ibid.* p. 26
- ²⁵ *Ibid.* p. 48
- ²⁶ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.58
- ²⁷ Bolívar Echeverría, *Op. Cit.* p.17
- ²⁸ Matei Calinescu, *Op. Cit.* pp. 99-100
- ²⁹ Dawn Ades, *El Dadá y el Surrealismo*, p. 9
- ³⁰ Ida Rodríguez, *Dadá documentos*, p. 19
- ³¹ Dawn Ades, *Op. Cit.* p.12
- ³² Hans Richter, *Dada art and anti-art*, p. 7
- ³³ Dawn Ades, *Fotomontaje*, pp. 12-13
- ³⁴ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* pp. 116-117
- ³⁵ John E. Bowlt, “El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia rusa”, en Stave Yates (ed.) *Poéticas del espacio*, p. 70
- ³⁶ Dawn Ades, *Fotomontaje*, p. 66
- ³⁷ Andre Bretón, citado por Dawn Ades, *Op. Cit.* p. 115
- ³⁸ *Ibid.* p. 116
- ³⁹ John Heartfield, *Guerra en la paz*, p. 9
- ⁴⁰ John E. Bowlt, *Op. Cit.* p. 80
- ⁴¹ Dawn Ades, *Op. Cit.* p. 72
- ⁴² Valery Stigneev, “El texto en el espacio fotográfico”, en Stave Yates (ed.) *Poéticas del espacio*, p. 99
- ⁴³ Dawn Ades, *Op. Cit.* p. 107
- ⁴⁴ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* pp. 118, 119
- ⁴⁵ Stephen C. Foster, “La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio”, en Stave Yates (ed.) *Op. Cit.* p. 147

Segunda parte. Fotografía

4. El fenómeno fotográfico. Una nueva relación: Información y control

4.1 La fotografía como mecanismo de control

Uno de los principales problemas que enfrenta cualquier persona que intente estudiar a la fotografía, es su constante presencia y participación en múltiples niveles del complejo social, dado a que sus capacidades satisfacen distintos requerimientos en muy diversos rubros.

Este atributo la convierte en un objeto y una práctica escurridiza, no es propia de ningún campo en particular. Esta contingencia imposibilita su clasificación en términos de otorgarle un sentido absoluto.

Cualquier individuo, todos los días es abordado por fotografías, ya sea, en los medios de comunicación, en un cartel publicitario, en museos, hospitales, o en la calle. Este medio da cabida a que se difundan imágenes tanto en el orden público como en el privado. Estas, pueden ser dirigidas a un sector específico de la sociedad o, al contrario, interesar al grueso de una población.

Por lo tanto, es pertinente ahondar en aspectos que conciernen a la relación que mantiene la fotografía con otras disciplinas aparte de la artística, no para resaltar su omnipresencia, sino para observar nuevas relaciones que se generan en dichos encuentros. Pero sobre todo, para destacar como el desarrollo de estos nuevos usos y prácticas de la fotografía en relación a otros campos, hace referencia a las implicaciones que este medio tiene, y ha tenido,

en el entramado cultural. Y es que la fotografía, en tanto objeto de estudio, y dadas sus peculiares características, brinda una perspectiva particular que no necesariamente se había tomado en cuenta, el mundo como imagen, la existencia de las cosas solo porque son capturadas, lo visible en términos de un punto de fuga. Definitivamente, todo está para ser visto como una fotografía. Es a través de ella, que términos como control e información han tejido nuevas tramas de funcionamiento, permitiendo nuevas configuraciones al interior de distintas sociedades.

Si bien, ya se dio razón de un primer acercamiento entre el campo artístico y el de la fotografía, ahora es necesario mencionar como su uso ha servido en mecanismos de comunicación y control. Para hacer esto, se considera prudente recurrir a ciertos estudios que han puesto a la fotografía en consideración con aspectos que antes habían pasado inadvertidos. Como ya se ha mencionado, estudiar a la fotografía y las relaciones que genera, permite llegar bastante profundo en el entendimiento de la problemática de nuestra contemporaneidad.

Una historia de la fotografía, si bien nos da nombres, fechas y cuenta de muchas imágenes, también omite contextos, discursos, ideas y muy probablemente diversidad, favoreciendo solo a ciertas corrientes o tendencias. Algunos autores consultados para la presente investigación como Rosalind Krauss y Geoffrey Batchen dan cuenta de este problema, es éste último, el que en su libro sobre la concepción de la fotografía, se refiere a dicho problema desde el origen mismo del medio,

Un modelo de progreso histórico lineal, con repercusión, evolucionista, de causa y efecto, en el que la ciencia (o en su caso, el arte) sería una primera

causa, es simplemente inadecuado con respecto a los hechos de la concepción de la fotografía.¹

Por lo tanto, se prefiere abordar el tema a partir de concepciones particulares, que juntas, forman lo que se puede llamar fenómeno fotográfico.

Damos pues, el nombre de fenómeno fotográfico, a la problemática que se ha venido gestando desde la invención del medio, allá a mediados del siglo XIX; donde este hecho suscitó a grandes rasgos, todo un replanteamiento acerca de cómo el hombre percibía su entorno, se relacionaba con el pasado y construía su memoria. Hasta nuestros días este hecho no ha dejado de operar, y sin duda, tampoco se ha apartado de una línea en constante crecimiento.

Vemos dentro de este fenómeno fotográfico, ciertos deslizamientos, con respecto a como se le ha concebido a este medio dentro de su trayectoria, que se considera necesario mencionar. Uno de estos giros en el estudio de la fotografía, es la variante que va del contenido de la imagen, al marco; entendiendo por este, las relaciones que la sustentan. De esta manera hay que revisar como ha repercutido este fenómeno en algunos campos muy importantes de la sociedad.

Para el personaje finisecular del XIX, sesenta años transcurridos desde el descubrimiento de la fotografía, significaron un largo periodo, donde el invento de la cámara, y los usos que se le fueron dando, adquirieron nuevas proporciones con respecto al punto de inicio. En el interludio de este tiempo, se sucedieron distintos avances tecnológicos, la técnica se fue perfeccionando. Esto se traduce en materiales con mejor calidad de registro, y en aparatos que funcionaban con mayor rapidez. Los operadores, por cierto, paulatinamente, dejaron de provenir de otros campos: sea el artístico, como los pintores, o

el científico, como sus investigadores; y comenzó a formar a sus propios especialistas en el manejo del nuevo medio.

Tantos cambios se habían suscitado en el terreno de la fotografía que parecía extraño tratar de comparar los dos periodos.

Para esta época, la idea de imitación de la realidad era la principal característica de la fotografía, uno de los problemas que suscitaba, se centraba en decidir si se le consideraban ciertos atributos artísticos, no obstante,

Mientras los estetas y fotógrafos pictóricos buscaban mantener su prestigio con el dominio exclusivo de técnicas superadas y con el argumento de la autonomía de la fotografía como arte, un constante desarrollo técnico garantizaba la enorme expansión de la fotografía en los terrenos nada autónomos de la publicidad, la familia, en tanto que unidad reconstruida de consumo, y (en) toda una diversidad de organismos científicos, técnicos, médicos, legales y políticos que usaban la fotografía como medio de registro y fuente de “prueba”.²

El uso de la fotografía fue ganando terreno en muy diversas áreas; ya en el interludio de siglos, el uso de la fotografía se vuelve indispensable en distintas profesiones, se utilizaba en procesos judiciales, como *carpet* de identidad y como material de registro de muy variadas índoles: científico, registro de patrimonio, planeación urbana y control, como es el caso penitenciario y el de manicomios.³

Siguiendo la propuesta de John Tagg, éste dice que,

En el contexto de un cambio general de los patrones de producción y consumo, la fotografía estaba

preparada para una nueva fase de expansión en la publicidad, el periodismo y el mercado doméstico. Estaba abierta también a una amplia variedad de aplicaciones científicas y técnicas, proporcionaba una instrumentación preparada para una serie de instituciones reformadas o emergentes, de tipo médico, legal y municipal en las cuales las fotografías funcionaban como medio de archivo y como de fuente de prueba. ⁴

La aceptación por parte de estas instituciones para utilizar la fotografía dentro de sus propios mecanismos, le otorgó un nuevo *status*; era integrada de lleno a un complejo sistema de reconocimiento, el del estado. Como es de esperarse, este nuevo planteamiento frente a la fotografía conlleva una aceptación llena de significado, la fotografía pasa a formar parte de la institución, es su aliado. Esta última regirá los pormenores que surjan adelante, dará los lineamientos ha seguir para un uso “correcto” de este instrumento; por complemento, también, se desprenden las características negativas de una imagen fotográfica, lo que no debe ser. Un registro penitenciario, por ejemplo, debe presentar al acusado de frente, con el rostro descubierto iluminado de tal manera que no presente sombras en la cara. De otro modo el registro no sirve. Los usos que se hagan de la fotografía la llevarán por distintos caminos, no significará lo mismo. El discurso que sostenga la fotografía marcará el sentido con el que deba leerse.

La investigación de Tagg se centra en las correspondencias que se crean y mantienen entre la fotografía y las instituciones que hacen uso de ella, no le importa tanto el contenido de las imágenes, como el marco de relaciones que hay a su alrededor,

Debemos atender (no a ninguna imagen del medio sino) a los procesos conscientes e inconscientes, las prácticas e instituciones, a través de las cuales la fotografía puede provocar una fantasía, asumir un significado y ejercer un efecto. Lo que es real no sólo es el elemento material, sino también el sistema discursivo del que también forma parte la imagen que contiene.⁵

Inquietante postura, si se quisiera estudiar dos fotografías, por ejemplo, de personas con anomalías físicas: un retrato de Diane Arbus y un registro de un centro de atención, ¿Hasta dónde llega la mirada, la imaginería de la primera, con respecto a la simple captura del segundo? ¿Podría el trabajo de Arbus, cubrir la cuota de un hospital psiquiátrico, o viceversa?

Para ser más claro en este punto, Tagg pone un ejemplo muy simple, pero también muy interesante. ¿En que situación y bajo que condiciones, podemos decir que la famosa fotografía del monstruo del lago Ness es verdadera? La pregunta parece ingenua, pero encierra una duda muy razonable; ¿Tendría que ser en ese caso, una imagen proveniente de una institución gubernamental: llámase, ejército, un departamento científico, servicios marítimos...? O tal vez, ¿Una proveniente de algún medio de comunicación, para que se le otorgue un grado de veracidad y así la podamos creer?

A lo largo de toda su investigación, a Tagg le interesa hacer notar como la fotografía forma parte de sistemas discursivos y como estos se relacionan con los sistemas de poder. En su posición de crítico, no puede aceptar fácilmente cualquier fotografía que le muestren; para él, por ejemplo, encierra una abismal diferencia un retrato de algún personaje de finales del siglo XIX,

en oposición a una fotografía identificatoria de la misma época de un preso en alguna cárcel inglesa. La primera contiene varios rasgos, no solo del sujeto como persona captada, sino también como elemento de una aristocracia, sus poses, denotan un grado de “refinamiento”, un *status* social, su registro responde al imperativo de moda de ser fotografiado que regía en aquel tiempo. El segundo caso, la fotografía del preso, responde a otra dinámica, el sistema penitenciario demanda una imagen del interno para reconocimiento y control. El contenido de las imágenes fotográficas es totalmente distinto, pese a que las dos muestran a dos individuos de frente. No importa tanto el registro como las prácticas que se hagan con ellos.

4.2 Fotografía igual a información.

Casi a inicios de 1900 se comenzó a utilizar la fotografía en los rotativos informativos. Algunos años después, además, se facilitó a un más el proceso fotográfico y surgió el negativo de 35 mm, cámaras más livianas y toda una industria de la fotografía, que mantenía (y mantiene) una compleja red de servicios, esta se encarga de proveer, distribuir, procesar y manejar el material fotográfico. Ello implicó que, periodistas, empleados y en general, cada vez más gente utilizara la fotografía, el medio se había masificado y sus uso era corriente entre muy diversos integrantes de la sociedad. Por supuesto, este hecho tuvo repercusiones en los medios de comunicación, particularmente en el caso de los periódicos. A mayor facilidad de registro, había más imágenes y de esta abundancia, las más importantes se utilizaban como medio de información. Dado, la facilidad para integrar imágenes en cualquier

publicación, estas, comenzaron a introducirlas como material ilustrativo, para después, convertirse en la noticia principal. Surge el foto-periodismo, como un género que demanda información visual veraz, contundente y en calidad de inmediato. Gente especializada se demanda para buscar el reportaje.

En esta práctica, la fotografía solventaba la necesidad de brindar información visual, la cual era requerida por los medios de comunicación. A la vez, era requerida por una sociedad cada vez más relacionada con la imagen fotográfica. A esta última se le veía como un mecanismo de visión y registro universal. Si una noticia no era fotografiada, no había ocurrido. También, paradójicamente, si un hecho era fotografiado, era irrefutable que este había sucedido.

Las imágenes fotográficas pasaron a formar parte muy importante de los periódicos y también de la publicidad, la gente se fue acostumbrando a informarse y a dejarse seducir por las imágenes. Publicaciones como la revista *Life*, son un excelente ejemplo de cómo se fue amalgamando la fotografía y el discurso periodístico; esta, fue una publicación originada en los Estados Unidos en 1936, con una divulgación semanal y un tiraje de varios cientos de miles de ejemplares. En ella, podemos encontrar uno de los primeros ejemplos donde la fotografía obtuvo un papel preponderante a la hora de comunicar; nunca, como hasta ese entonces se le había dado tanto valor. Sus artículos, eran ilustrados con sendos ensayos fotográficos, la revista se valía de los más prestigiados fotógrafos de la época.

Con *Life*, se tiene el clásico ejemplo de un medio que forma parte de toda una dinámica social. Es una revista con un claro perfil de valores, que va dirigida a un segmento específico de la sociedad norteamericana de la década de los cuarenta. No se puede decir menos fuerte, tenía línea, era tendenciosa.

Sus reportajes así lo demuestran, denotan una moral, a sus artículos se les puede considerar propagandísticos. Implica una ideología.

En sus páginas también nos podemos encontrar con anuncios publicitarios de todo tipo; uno de ellos, en tiempos de guerra, llama la atención. Una imagen de una madre consolando a sus hijos, también, hay una nota un tanto larga, en ella se pide apoyo y comprensión para aquellos soldados que están en el frente de batalla en época navideña, a sus familias se les solicita entiendan la situación y brinden todo su apoyo. Todo un panfleto nacionalista.

Lo interesante de este ejemplo es como una publicación tan importante en aquella época, se sirve de imágenes fotográficas para ilustrar su contenido, publicidad incluida. A la fotografía, se le inscribe en un discurso, que se llama periodístico y va ligado con otro concepto, el de veracidad. Se le dice al lector que lo que tiene frente a él es una imagen de un suceso que tuvo lugar, que por intermediación de una cámara, puede ver lo sucedido. Hay que hacer notar un hecho muy importante, Joan Fontcuberta escribe, "la cámara testimonia aquello que ha sucedido (...) pero esto es solo apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia".⁶

Para antes de la segunda mitad del siglo XX, la fotografía ya dominaba el suministro de imágenes de cualquier requerimiento en todo el mundo, abastecía cualquier pedazo informativo de realidad que se requiriera, ya sea esta verdadera o falsa, pensemos en este último caso, en la imagen ya citada del monstruo del lago Ness, o en lo que se ha denominado un objeto volador no identificado, ejemplos hay muchos.

La fotografía se ha convertido en información muy valorada, con ayuda de un pie de página, o de un artículo, es posible apuntalar en cualquier dirección

que el editor o el fotógrafo elijan. Con ello, consciente o inconscientemente, la noción de realidad es manipulada., se le recubre de (un) sentido. Este es uno de los grandes problemas que la imagen presenta, dado a que gracias a las prácticas establecidas, se convierte en material de testimonio, en un documento de veracidad para la persona que no estuvo allí.

Complementando, se puede decir que cada registro fotográfico utilizado en alguna noticia es parcial, o inclusive, no necesariamente verdadera, para Fontcuberta, “el realismo no tiene nada que ver con la “realidad”, que es un concepto vago e ingenuo; el realismo sólo adquiere sentido en tanto que opción ideológica y política”⁷. El contenido de una imagen no siempre corresponde con lo que verdaderamente ocurrió, ejemplos hay muchos, pero no es este el lugar para citarlos, ni tampoco para hacer una crítica a los medios de comunicación. Sólo se quiere hacer notar uno de los muchos usos que se le ha dado a la imagen fotográfica. En este en particular, se le demandan ciertas características, que en ocasiones no puede cumplir. Ese es otro tema, lo importante es ver como se le requiere en calidad de fotografía, pese a interminables discusiones sobre el sentido del contenido de la imagen, hay que hacer notar la importancia de su característica principal, esto es, ser un registro, que se reconoce a través de su concreción.

De esta forma, la fotografía ha desbordado sus primeras concepciones, es lógico que ya no pueda verse en ella una simple imitación de la realidad, si esto fuera así, ¿Cómo es posible entonces, ver tantas realidades distintas? Cada imagen da nota de una situación diferente.

Esto no ha pasado inadvertido, desde la teoría y la práctica se han consolidado aportaciones que ayudan a ejemplificar, esclarecer o criticar tal situación. Estas prácticas plantean un nuevo orden en la forma en que

entendemos y nos referimos a la fotografía. Estas, proponen nuevos términos con un significado propio en este campo: reproducción masiva, veracidad, objetividad, noción de autor y una serie de valores que describen la relación existente entre una diversidad de instituciones, el medio y las disposiciones que se generan entre ellas. Estas posturas han ayudado a comprender la variedad de lugares donde podemos encontrar una imagen fotográfica, han dilucidado una serie de planteamientos de carácter general, que nos hablan no solo de este medio, también, de los aparatos sociales que la traspasan y la utilizan.

Joan Costa, en el prólogo que escribe a un libro de Vilém Flusser, comenta que,

La fotografía constituye un modelo paradigmático para el análisis crítico de la tecnología de producción, difusión de información – y no solo de información icónica –; también del determinismo que los medios técnicos así como la información misma, ejercen sobre los individuos y sobre el propio sistema de la organización social (y acota), este determinismo es una adaptación del individuo y una coerción de su libertad.⁸

La veracidad del medio queda en entredicho, se disputa entre la “profesionalidad” de una fotografía documental y los “registros” fotográficos de Joan Fontcuberta (que siempre son mentira). La dependencia a esta en las sociedades actuales es innegable. Tratar de entender a la fotografía, es tratar de entender gran parte de nuestras prácticas cotidianas.

Notas:

- ¹ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pp. 181-182
- ² John Tagg, *El peso de la representación*, p. 89
- ³ Para un mayor desarrollo de la fotografía en estos dos últimos casos, ver capítulo 3 “Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica”. En John Tagg, *Op. Cit.*, pp. 89 – 133
- ⁴ *Ibíd.* p. 81
- ⁵ *Ibíd.* p. 11
- ⁶ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 17
- ⁷ *Ibíd.* p. 156
- ⁸ Joan Costa, Prólogo, En Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 5
- ⁹ Geoffrey Batchen, *Op. Cit.* p. 12
- ¹⁰ John Tagg, *Op. Cit.* p. 85
- ¹¹ Geoffrey Batchen, *Op. Cit.* pp. 15-16
- ¹² *Ibíd.* p. 17
- ¹³ Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, p. 43
- ¹⁴ Magali Tercero, “Cindy Sherman”, p. 63
- ¹⁵ Rosalind Krauss, “Nota sobre la fotografía y el simulacro”, en *Lo fotográfico*, p. 224
- ¹⁶ *Ibíd.* p. 229
- ¹⁷ Dominique Baqué, *Op. Cit.* p. 191
- ¹⁸ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* p. 226
- ¹⁹ Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, En Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.) *Indiferencia y singularidad*. pp. 97-98
- ²⁰ Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, pp. 20-21. Para un mayor desarrollo de las ideas pp. 21-51
- ²¹ *Ibíd.* pp. 42-43
- ²² *Ibíd.* p. 63
- ²³ *Ibíd.* p. 46
- ²⁴ *Ibíd.* p. 49
- ²⁵ *Ibíd.* p. 50
- ²⁶ *Ibíd.* Para una descripción más amplia ver pp. 65-70

5. Nuevas propuestas para entender a la fotografía

5.1 Concebir del centro, al marco de la fotografía

Desde mediados del siglo XX, la fotografía ha sido motivo de varios estudios; personas como Susan Sontag, Roland Barthes, Allan Sekula, Victor Burgin, los ya citados John Tagg, Rosalind Krauss, Geoffrey Batchen, entre muchos otros, han planteado un aparato crítico para tratar de entender tal problema en un contexto contemporáneo; al igual que Walter Benjamin en su época, estos nuevos investigadores intentan dar cuenta de la vida contemporánea a través de la fotografía. Algunos de ellos, como Krauss y Tagg por ejemplo, fijan su atención en el marco de la fotografía, lo que la rodea. De sus análisis se obtienen interesantes meditaciones.

Geoffrey Batchen, historiador inglés, cuya investigación se centra en el deseo de fotografiar como imperativo social en los orígenes del medio, plantea en su libro, considerar a los autores anteriores como portadores de un “discurso fotográfico reintensificado, (el cual) pasó enseguida a formar parte de una crítica más amplia de los sistemas culturales y sociales modernos, conocido como posmodernismo (...) (por supuesto, dicha) crítica no es en absoluto homogénea en sus puntos de vista”⁹.

Para hablar sobre este planteamiento, y con el propósito de completar los rasgos antes expuestos, es necesario mencionar a través de tres citas,

que proceden del mismo texto de Batchen, el pensamiento de tres distintos autores, que, aunque parten de la crítica inglesa (y responde a cierto contexto en particular), nos habla sobre los nuevos términos y alcances de la fotografía. Volviendo a John Tagg, en su texto ya citado dice que,

La fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y la ponen en funcionamiento. Su función como modo de producción cultural está vinculada a unas condiciones de existencia definidas, y sus productos son significativos y legibles solamente dentro de usos específicos que se le dan. Su historia no tiene unidad. Es un paseo por un campo de espacios institucionales. Lo que debemos estudiar es ese campo, no la fotografía como tal (...) la foto no puede entenderse como una identidad estática o una posición cultural singular. Es mejor considerarla como un campo disperso y dinámico de tecnologías, prácticas e imágenes...¹⁰

Otro crítico que se pronuncia contra las condiciones en donde opera la fotografía es Allan Sekula, él,

Considera la foto como una entidad móvil, contingente e inherentemente social, una entidad siempre atrapada entre las idénticas exigencias ideológicas del esteticismo (o subjetivismo) y el cientifismo (Objetivismo) (...) Sekula subraya que cuando observamos una foto nos enfrentamos por tanto, con un doble sistema: un sistema de representación capaz de funcionar a la vez de forma honorífica y represiva.¹¹

La ya clásica dicotomía para esta generación, representación de la realidad, sí, pero a un costo muy alto, la incorporación y dependencia a un sistema. Finalmente Victor Burgin,

Se interesa por la fotografía, a través de su relación con el ámbito general de la producción cultural (...) La principal característica de la fotografía es su capacidad de producir y difundir significados (...) a saber, el significado se desplaza constantemente de la imagen a las formaciones discursivas que lo atraviesan y lo contienen. (...) La teoría fotográfica no es más que un énfasis dentro de una historia y una teoría general de las representaciones.¹²

La lectura que se genera entre líneas entre estos autores funciona al unísono, da cuenta de una lectura similar del significado social (y político, en cuanto a las relaciones de poder que genera y la vez la controlan) de la fotografía, y como esta, se ha infiltrado en las profundidades de la sociedad como un arma de control. Su contenido debe juzgarse en relación con las líneas que le cruzan; una actitud inocente despreocupada ya no es permisible.

Aquí podemos observar un giro que se hace para entender la fotografía, no es más un instrumento maquinal inhumano, que solo "copia" lo que tiene enfrente, esta vieja idea de la imitación mecánica. Ahora, se ha convertido en un integrante principal de la dinámica social, su capacidad representativa funciona como elemento probatorio en la inserción de cualquier discurso, claro que el que ostenta el medio, rige y dispone del mensaje.

Resta hacer mención de un detalle, si estas propuestas ubican al medio fotográfico involucrado en imbricadas relaciones sociales, por añadidura

y diferencia, estos términos han influenciado en la forma en como se ha relacionado este medio desde hace algunas décadas con el arte. De nueva cuenta volvemos a él.

Si ya se hizo mención de como la imagen fotográfica funcionó como medio experimental en las vanguardias, ahora hay que establecer las nuevas estrategias que se han ejercido en épocas recientes. Las nuevas propuestas artísticas se dan sin ninguna limitación en la fotografía. De hecho, constituye un modelo paradigmático de prácticas contemporáneas.

5.2 La fotografía a través del arte y viceversa

Puesto que en el caso de la fotografía como testimonio, ha operado un cambio en la forma en que se concibe, también ha sucedido otro, en su relación con el arte. No solo se puede hacer mención de esta dupla, bajo la idea de manejar la cámara con la finalidad de obtener un resultado “artístico.” A pesar de la recurrente y fecunda experimentación con el medio, la correspondencia entre estos dos elementos no se circunscribe a ciertos valores que ha manejado el arte a lo largo de su historia. De hecho, la manera en que se entretajan sus términos va más allá de lo superficial, sumergiéndose hacia la forma en que cada uno se define a través del otro. Ambas prácticas van de la mano.

Dominique Baqué realizó un estudio de lo que ella llama “fotografía plástica”, analiza los pormenores de la relación que han tenido la fotografía y las artes plásticas, desde la segunda mitad del siglo XX y hasta el ocaso de este; para ella, el desarrollo del medio ha generado un gran cambio, escribe, “asistimos a una verdadera ruptura epistemológica en relación con la

naturaleza, el estatuto y la función del medio fotográfico, (...) la (fotografía de) prensa deja de aparecer como el único soporte y la única finalidad posibles.¹³ Era inminente la incorporación del medio al campo del arte, y además como uno de los generadores de cambio en el mismo.

La relación entre ambas disciplinas ha sido bastante prolífica, se remonta a las producciones vanguardistas, y no ha dejado de actualizarse. Además se han venido desarrollando una serie de aportaciones operadas desde la fotografía. Esta, como motor de transformaciones en época recientes.

En la actualidad, su utilización va implícita como material de registro de una acción o una obra efímera, también se presta para la continuación del programa pictórico modernista quebrado por las vanguardias, que prosiguió Jeff Wall, o inclusive ha sido la gestora en la concepción de nuevos criterios en las prácticas artísticas contemporáneas.

Para el caso citemos a Cindy Sherman, fotógrafa estadounidense cuya producción inicia en 1975. Ella comienza a retratarse a la manera de personajes femeninos de películas *serie B* de los años 50, después, en su siguiente trabajo titulado *Untitled Film Stills*, continua con el mismo planteamiento, solo que ahora de “supuestas” películas, Sherman se disfraza para jugar un rol,

Protagonizando escenas tan realistas como oníricas de filmes inexistentes (...) En esas mujeres se revelaba el artificioso mundo emocional de la feminidad, de aquello que en el imaginario masculino ha sido “la mujer” durante cientos de años, y que ellas han representado obedientemente contra su propio ser.¹⁴

Su obra no solo implica una crítica a los estereotipos que se le han

impuesto a la mujer a través de roles “femeninos”, también se hace visible la desintegración del sujeto (ella misma) en tanto que se funde con el objeto que desea fotografiar, para Rosalind Krauss implica,

La implosión radical de la diferencia, penetramos en el mundo del simulacro que es un mundo en el que (...) la posibilidad de distinguir la realidad del fantasma, la cosa misma del simulacro, se nos niega. Se trata de una copia sin original.¹⁵

El trabajo de Sherman manipula fibras sensibles en el complejo del arte, derrumba conceptos que estaban dados por supuestos en cualquier otra práctica, y aún estos mismos, definían las características principales de lo que el arte “debía de ser”. Su propuesta es paradigmática de la manera en que opera un nuevo orden,

Cindy Sherman se sitúa en una relación inversa al discurso crítico, ya que ha comprendido que la fotografía era el Otro del arte, el deseo de arte en nuestra época. Por este motivo, su fotografía no elabora un objeto de crítica artística sino que constituye más bien una instancia de crítica. Construye gracias a la fotografía misma un metalenguaje con el que es posible actuar en el plano mitogramático del arte explorando simultáneamente el mito de la creatividad y de la visión artística, así como la inocencia, la primacía y la autonomía del “soporte” de la imagen estética.¹⁶

Dentro de la dinámica de este medio, incluso, podemos hablar de una nueva forma de entender la propia concepción de algunos términos como lo son el

de “autor” y “original,” en el trabajo de Sherrie Levine, se constata como se prescinde de estos conceptos, ella termina por derrumbar una idea de creación original con sus fotografías apropiadas de Walker Evans. La pertinencia de estos términos no sólo es puesta en duda dentro de la fotografía, de hecho, incluso han repercutido en la producción artística contemporánea, para Krauss “el conjunto de las artes visuales utilizan hoy estrategias profundamente estructuradas por la fotografía.”

Krauss a través de varios ensayos demuestra esto, tal vez la principal aportación que se encuentra en sus análisis sea la noción de la imagen fotográfica como el registro de una “huella”, más adelante se profundizará sobre el tema. Utiliza esta concepción, por ejemplo, para hablar sobre el trabajo de Marcel Duchamp, como alguien que abandona el interés de conseguir un resultado “icónico”, para trabajar con rastros, huellas de una presencia, al menos así lo explica en su estudio sobre el gran vidrio de este artista.

La noción de original, índice, autor, reproductibilidad, montaje, son conceptos que se han transpuesto a otras ramas del arte, “estamos asistiendo a una liberalización generalizada de las diferentes prácticas, a una flexibilización de los criterios de reconocimiento de la obra, a un juego de circulación e intercambio entre las distintas producciones,”¹⁷

Esta intrusión de la fotografía no ha sido gratuita, ha conseguido desestabilizar supuestos que se consideraban inamovibles, aunado a la “liberalización” de la que habla Baqué, repercute en las raíces del propio arte,

La fotografía, en su precaria posición de falsa copia sirvió para reconstruir todo el sistema del modelo y de la copia, del original y del falso, de la primera copia y de la segunda (...) Abrió los comportamientos

herméticos del antiguo discurso estético al examen crítico más severo posible, y los volvió al revés. Dado su poder para llevar a cabo este cuestionamiento del conjunto del concepto de unicidad del objeto de arte, de la originalidad de su autor, de la coherencia de la obra y de la individualidad de la susodicha expresión personal (...) Estamos frente a un vasto proyecto de deconstrucción en el que el arte se halla distanciado y separado de sí mismo.¹⁸

Bajo esta visión liberadora, el ejercicio de la fotografía se diversifica. Con este contexto apenas bosquejado, debemos mencionar que en la práctica misma del medio han ocurrido también algunos cambios. Nos referimos a aquellos casos donde se trabaja la imagen fotográfica de manera distinta, como soporte de trabajo, es ahí donde podemos buscar una alteración a la imagen fotografía. Más adelante ahondaremos al respecto

Si bien, ya se dio cuenta anteriormente del fenómeno del foto-montaje en la vanguardia; y subrayamos, que se puede considerar como el primer caso donde se altera una imagen fotográfica. Hay que hacer otra anotación, mencionar como ha repercutido dicha producción,

Los inventores del montaje entendieron que realizaban operaciones, basándose en una práctica significativa, poética o pictórica del oficio, que incluían desde la interferencia más sutil y minúscula en la función lingüística y representativa, hasta las actividades propagandísticas más explícita y convincentemente programáticas. (...) Los dadaístas (...) en el medio fotográfico, fueron los primeros en crear una nueva unidad partiendo de los elementos estructurales de unos materiales o escenarios a

menudo muy heterogéneos, lo cual rompió una imagen-espejo, visual y cognitivamente nueva, que se había establecido desde el caos de la guerra y la revolución.¹⁹

Benjamin H. D. Buchloh traspone el concepto de montaje para analizar varias operaciones de artistas contemporáneos, al igual que Krauss utiliza ideas que se trabajaron sobre la fotografía para analizar obras que de otro modo sería bastante complicado entender. Lo importante es hacer notar la relevancia de la práctica fotográfica en el entendimiento y la creación de nuevas obras.

Con enorme suficiencia la fotografía se puede mover por varios campos, debemos ser capaces de aprender a diferenciar sobre que discursos se desenvuelve. Pero, es en el campo artístico donde queremos ejemplificar nuestro objeto de estudio, la alteración de la imagen, el debate sobre si es posible localizarlo en otras ramas queda pendiente.

Es la investigación de cada artista la que nos da licencia para concebir su trabajo como una alteración, ellos se mueven por entre ese campo de prácticas contemporáneas que funden la fotografía en el arte; además, es con los términos con los que se analiza el arte, con los que se resuelve de forma más clara nuestro problema.

La mayor interrogante es saber la pertinencia del término “alteración”, en relación con otras prácticas que se hicieran con el medio, creemos que su performatividad puede abordar otros usos. No obstante, no es posible ocultar la circularidad que se genera al manejar varios conceptos entre la fotografía y el arte contemporáneo, varios conceptos de este último responden a dudas generadas para este trabajo. Por lo tanto, nos quedamos con los mínimos y principales elementos que se requieren estudiar, pese a que todos parten de la

investigación sobre la fotografía, estos se relacionan en últimos términos con el arte y sus nuevas prácticas. Sin embargo, el fenómeno de la fotografía no distingue campos y se desenvuelve bajo cualquier circunstancia.

Notas:

- ¹ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pp. 181-182
- ² John Tagg, *El peso de la representación*, p. 89
- ³ Para un mayor desarrollo de la fotografía en estos dos últimos casos, ver capítulo 3 “Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica”. En John Tagg, *Op. Cit.*, pp. 89 – 133
- ⁴ *Ibíd.* p. 81
- ⁵ *Ibíd.* p. 11
- ⁶ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 17
- ⁷ *Ibíd.* p. 156
- ⁸ Joan Costa, Prólogo, En Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 5
- ⁹ Geoffrey Batchen, *Op. Cit.* p. 12
- ¹⁰ John Tagg, *Op. Cit.* p. 85
- ¹¹ Geoffrey Batchen, *Op. Cit.* pp. 15-16
- ¹² *Ibíd.* p. 17
- ¹³ Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, p. 43
- ¹⁴ Magali Tercero, “Cindy Sherman”, p. 63
- ¹⁵ Rosalind Krauss, “Nota sobre la fotografía y el simulacro”, en *Lo fotográfico*, p. 224
- ¹⁶ *Ibíd.* p. 229
- ¹⁷ Dominique Baqué, *Op. Cit.* p. 191
- ¹⁸ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* p. 226
- ¹⁹ Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, En Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.) *Indiferencia y singularidad*. pp. 97-98
- ²⁰ Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, pp. 20-21. Para un mayor desarrollo de las ideas pp. 21-51
- ²¹ *Ibíd.* pp. 42-43
- ²² *Ibíd.* p. 63
- ²³ *Ibíd.* p. 46
- ²⁴ *Ibíd.* p. 49
- ²⁵ *Ibíd.* p. 50
- ²⁶ *Ibíd.* Para una descripción más amplia ver pp. 65-70

6. La imagen fotográfica para Philippe Dubois

6.1 Antecedentes

Es necesario, ahora, hablar propiamente de lo que podemos concebir como el producto de la cámara fotográfica: nos referimos a la imagen fotográfica, ella también se ha prestado a muchísimos debates acerca de sus propiedades. A grandes rasgos la podemos considerar como el resultado tangible, físico, de la cámara fotográfica, ya lo llamemos impresión, ampliación, positivado, etcétera.

Lo importante, y lo que ha causado severos inconvenientes es su contenido, entendido este como la “captación” o “impresión” (a través del dispositivo óptico de la cámara fotográfica) de un haz luminoso reflejado o producido por un objeto en una superficie sensibilizada. Compréndase por esta definición general que se ha sustraído por mucho tiempo, como la captación de la realidad (de lo real que esta frente a la cámara).

Por supuesto que cada época tuvo su particular forma de entender dicho producto, al aceptar, problematizar o negar diferentes términos, (tales como noción de realidad, técnica, mimesis, objetividad etc.) dicho proceso configura un enfoque particular.

Philippe Dubois en su estudio realizado a inicios de la década del 80, dedicado al acto fotográfico, habla de estas primeras concepciones que

antepone (y de hecho le sirven para complementar) a su posterior propuesta, así marca tres momentos particulares en la historia de la fotografía:

- 1) La fotografía como espejo de lo real. “El efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuye de entrada a la semejanza existente entre la fotografía y su referente. La foto es percibida por el ojo natural como un análogo objetivo de lo real”.

Estamos hablando de una mimesis. Esta concepción dominó desde los orígenes de la fotografía y hasta bien entrado el siglo XX.

- 2) La fotografía como transformación de lo real. “El principio de realidad como pura impresión, un efecto. La imagen fotográfica, no es un espejo neutro sino un útil de transposición, de análisis, de interpretación, de transformación de lo real, igual que el lenguaje, culturalmente decodificado”.

El autor piensa en este caso en discursos semióticos como los de Umberto Eco, Roland Barthes, Grupo μ , entre otros, realizados desde la década del 60. Estudios que trataban de comprender hasta el mínimo elemento, y dar cuenta de distintos procesos que tenían lugar en la realidad social. La fotografía, comprendida como signo de la realidad.

- 3) Fotografía como huella de lo real (*Index*). “Movimiento de deconstrucción (semiológica) y denuncia (ideológica) de la impresión de realidad. Algo singular subsiste a pesar de todo en la imagen fotográfica, que la diferencia de los otros modos de representación: un sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han procedido a su elaboración”.²⁰

Esta última propuesta esta basada en los estudios semióticos de Charles Sanders Peirce, quien da una clasificación particular para este tipo de signos, del cual se puede decir que constituyen una huella, un rastro, un signo que esta

unido a su referente, un segundo que existe si y solo si hay un primero, este signo es llamado *Index*.

En palabras de Dubois, “esta concepción se distingue claramente de las dos precedentes (...) porque implica que la imagen indicial está dotada de un valor absolutamente singular o particular, puesto que está determinado únicamente por su referente, y solo por éste: huella de una realidad”²¹.

Lo que Dubois hace en su estudio es una especie de compendio donde vuelve a distribuir los elementos, no rechaza viejas ideas, solo las ve desde otra perspectiva, con ello arma su propuesta y la asienta a una problemática más reciente.

6.2 La imagen como huella

Con este nuevo planteamiento, la definición de imagen fotográfica se va haciendo más concreta aunque también más compleja; esta noción busca, al igual que muchas otras investigaciones convertirse en una ontología de la imagen. Con esta concepción de la imagen, el problema de la semejanza, de la mimesis se puede hacer a un lado, pasa a un segundo término. La fotografía no se parece a tal cosa, es la huella de la cosa que se impregna en el dispositivo aunque no se parezca, “la mimesis o semejanza no es más que un efecto”²². Siguiendo una cita de Barthes, ayudará a esclarecer la idea “(el) referente fotográfico no (es) la cosa facultativamente real (...) sino la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante al objetivo y a falta de la cual no hubiera habido fotografía”²³.

Esto establece el elemento constitutivo, principal, mínimo y necesario

de la imagen fotográfica. Huella, como referencia obligada para la imagen. Posteriormente Dubois engloba el proceso de registro en un acto, obligatorio para entender el “proceso fotográfico”, de ahí tal vez provenga su mayor aportación,

Antes y después (...) del registro natural del mundo sobre la superficie sensible hay de una y otra parte (tanto antes como después de la toma) gestos absolutamente culturales codificados, que dependen de decisiones humanas (...) es por tanto sólo entre dos series de códigos (...) que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (...) es ahí (donde) el hombre no interviene (...) un Index casi puro. ²⁴

Siguiendo la idea del autor y como elemento muy importante para el desarrollo del tercer capítulo, Dubois menciona que,

A través de estas cualidades de la imagen indicial se desprende la dimensión esencialmente pragmática de la fotografía (por oposición a semántica): pertenece a la lógica de estas concepciones considerar que las fotografías (...) no tienen significación en sí mismas: su sentido es exterior a ellas, está esencialmente determinado por su relación efectiva con su objeto y con su situación de enunciación. ²⁵

Con esto en mente, nos quedamos con la noción de imagen fotográfica como *Index* de un referente, enmarcado en un proceso que podemos concebir como un acto, el acto fotográfico, y que nos da como resultado una imagen inscrita, cargada de códigos, de naturaleza pragmática, sin un sentido concreto. Se

creo pertinente, aquí, sobre esta base, decir que no hay nada más falso que el mito que nos dice que una imagen vale más que mil palabras, es una mentira.

Para finalizar este tema, Dubois propone cuatro consecuencias directas que derivan del hecho de considerar al signo fotográfico como índice; el primero de carácter negativo nos dice que la imagen fotográfica al provenir de una huella luminosa por contacto, por contigüidad con un referente, no implica ninguna semejanza, ninguna mimesis, por ejemplo un fotograma, aquellas composiciones que se hacían en la Bauhaus, donde objetos translucidos se colocaban entre la ampliadora y un papel fotográfico, este captaba las sombras de los objetos, en muchos casos borrando toda semejanza con el mismo, quedando una huella más bien abstracta pero ligada a su referente. Las otras tres características son más bien positivas, son: singularidad, remite a un sólo referente; atestiguamiento, remite a la existencia del objeto al cual procede; y designación, el signo dice "allí", sólo designa, no significa.²⁶

A grandes rasgos, esta es la propuesta de Philippe Dubois; su trabajo, se nutre de varias ideas que estaban dispersas en algunos autores, pero engloba en su solo término y bien da cuenta sobre, una nueva forma de entender la fotografía, no solo sobre la imagen fotográfica, sino también sobre el acto fotográfico, pero es la primera la que nos servirá como sustento teórico, como soporte para lo que concebimos como alteración de la imagen fotográfica.

Notas:

- ¹ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, pp. 181-182
- ² John Tagg, *El peso de la representación*, p. 89
- ³ Para un mayor desarrollo de la fotografía en estos dos últimos casos, ver capítulo 3 “Un medio de vigilancia: la fotografía como prueba jurídica”. En John Tagg, *Op. Cit.*, pp. 89 – 133
- ⁴ *Ibíd.* p. 81
- ⁵ *Ibíd.* p. 11
- ⁶ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 17
- ⁷ *Ibíd.* p. 156
- ⁸ Joan Costa, Prólogo, En Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 5
- ⁹ Geoffrey Batchen, *Op. Cit.* p. 12
- ¹⁰ John Tagg, *Op. Cit.* p. 85
- ¹¹ Geoffrey Batchen, *Op. Cit.* pp. 15-16
- ¹² *Ibíd.* p. 17
- ¹³ Dominique Baqué, *La fotografía plástica*, p. 43
- ¹⁴ Magali Tercero, “Cindy Sherman”, p. 63
- ¹⁵ Rosalind Krauss, “Nota sobre la fotografía y el simulacro”, en *Lo fotográfico*, p. 224
- ¹⁶ *Ibíd.* p. 229
- ¹⁷ Dominique Baqué, *Op. Cit.* p. 191
- ¹⁸ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* p. 226
- ¹⁹ Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo”, En Gloria Picazo y Jorge Ribalta (eds.) *Indiferencia y singularidad*. pp. 97-98
- ²⁰ Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, pp. 20-21. Para un mayor desarrollo de las ideas pp. 21-51
- ²¹ *Ibíd.* pp. 42-43
- ²² *Ibíd.* p. 63
- ²³ *Ibíd.* p. 46
- ²⁴ *Ibíd.* p. 49
- ²⁵ *Ibíd.* p. 50
- ²⁶ *Ibíd.* Para una descripción más amplia ver pp. 65-70

Tercera parte. Discursos

7. La alteración de la imagen fotográfica

7.1 ¿De qué estamos hablando?

Como se ha visto en los capítulos anteriores, la fotografía a sido un activo participe en los cambios que han tenido lugar a lo largo del siglo XX, en muchas y muy variadas ramas del complejo social y cultural. Ello se traduce como una nueva forma de representar, informar, controlar e inclusive mirar. Por supuesto, que estos cambios no solo han operado en los principales actores de nuestro tiempo, también ha trastocado al pequeño grupo, el nicho familiar, el sujeto común. Y es aquí, pese a que el desarrollo central del problema recae en el campo artístico, donde quisiéramos empezar este último capítulo; la idea de la alteración no queda excluida de otros campos, ni de otros fines, –y aquí quisiera radicar una de las aportaciones de este trabajo– el resultado, el significado del acto de alterar una imagen fotográfica, seguirá siendo el mismo, ser un límite de la fotografía. Por ende, qué mejor ejemplo para comenzar que un álbum de fotografías familiares.

Tomemos como primer caso un álbum familiar, éste es, al igual que un diario personal, un archivo que resguarda los acontecimientos más importantes de la familia, en él, seguramente encontraremos fotografías de esos momentos que no queremos olvidar: ceremonias, fiestas, vacaciones, días especiales; en fin, grandes momentos donde seguro habrá familiares, amigos e ineludiblemente el sujeto o la familia en cuestión. Material para recordar.

Este fenómeno, se ha practicado desde hace mucho tiempo atrás, pero

hay algo, que probablemente hagamos, aún inconscientemente, sin darnos cuenta. Esto es, el hecho de colocar un poco más de información (por decirlo de alguna manera) en las imágenes fotográficas: fechas, señalizaciones, nombres de los sujetos o de los lugares captados; inclusive, también otros objetos, información extra-fotográfica, como mapas, boletos de avión o camiones, tickets, notas específicas, entre muchas otras cosas. Pero no sólo eso, también podemos simplificar el proceso y recortamos a nuestros parientes de distintas fotografías para pegarlas en una sola, poner una marca para hacer notar al personaje que apenas se percibe, o también, contrariamente, borrar a un sujeto desagradable, cubrir o eliminar cosas que no se quisieran mostrar.

Más allá de que esto sea una práctica muy personal, este hecho es sintomático de un fenómeno que le ha estado ocurriendo a la imagen fotográfica, lleva gestándose desde hace bastante tiempo alrededor de ella. Nos referimos a una perturbación a la imagen fotográfica. Básicamente, estamos hablando de cómo se subvierten las capacidades innatas de dicha imagen, éstas, entendidas como el valor de captar un único instante, obtenido con el clic del obturador, el retener en un superficie un lugar y un momento determinados, un trozo de realidad.

Definimos la alteración de la imagen fotográfica como esa perturbación que ocurre en el seno mismo de la imagen, en lo que podemos considerar como una de sus características inherentes, y no solo eso, de hecho, fundamentales del producto fotográfico, ese hecho que ha pronunciado Philippe Dubois: la impregnación de una huella en la película fotográfica, ser un rastro, ese instante captado de realidad, que después deviene en la mayoría de los casos representación y significancia.

Con la alteración, esta acción, que se convierte en un referente

de realidad, se ve contrariada, los elementos que la constituyen no se corresponden del todo, ya sea por adición o sustracción de distintos elementos ajenos al medio, su proceso habitual no se llega a cumplir. Su función tradicional, ser un pedazo de “realidad”, tampoco.

La ilusión se viene abajo, lo que tanto ha causado interés de la fotografía, su noción de realidad, ya no está ahí del todo, ahora se vuelve un soporte de trabajo, el cual, el artista dispone para trabajar con él, usa solamente lo que le interesa, interviene la imagen, y por ende esa noción de realidad, solo se aprovecha de ese tipo de representación (lo fotográfico): ser un referente, pero sin importarle entender la imagen de manera ordinaria. El valor de la fotografía se ha devaluado y sustituido, ahora en estos casos solo importa el suministro de material que provee la cámara. Si Susan Sontag pensaba que todo estaba para poder convertirse en una fotografía, ahora ya no importa, mientras menos fotografía sea una fotografía, está bien, si esto se quiere hacer interviniendo la imagen, por cualquier medio, mucho mejor.

Al perturbar el estatuto mínimo de una fotografía: su concreción, se llega a un punto, donde uno de los términos que construyen e identifican a la fotografía se desplaza, estamos hablando de uno de los límites que tiene la fotografía, un punto donde deja de ser ella misma, deja de funcionar de la manera en la que se le ha concebido, sus términos son puestos en entredicho para formar parte de otra cosa, de otro proceso.

Ahora, la imagen fotográfica pasa de ser el resultado final a tan solo un medio, el cual sirve como soporte de trabajo, donde algunos de sus elementos serán utilizados, mientras otros se desecharán, no será raro ver como la continuidad espacial, la definición, la singularidad, son características que fácilmente se puedan prescindir de ellas.

7.2 El desplazamiento de (en) la función de la imagen fotográfica.

Geoffrey Batchen en su texto ya citado, habla de dos corrientes que han estudiado a la fotografía, por un lado propone a los “formalistas” como John Zarkowski, quienes quisieran atribuirle a la fotografía un carácter propio, así la fotografía es autónoma, cualquier práctica o uso es regido por sí mismo, hablamos de una identidad histórica y una ontología de la fotografía; por el otro lado ubica a los críticos posmodernos, personas como John Tagg, Allan Sekula, Victor Burgin, entre varios otros. En palabras de Batchen, ellos son “(quienes) afirman que todo significado (de la fotografía) está determinado por el contexto, por lo tanto la fotografía como tal carece de identidad y la historia de la fotografía carece de unidad”, en estos autores continúa Batchen “apreciamos un cambio general de enfoque analítico: de la imagen al marco, de las cuestiones de forma y estilo (la retórica del arte) a cuestiones de función y uso (la práctica de la política).”¹

Es esta noción de función la que nos interesa, no entendiendo por esta, la práctica que se haga de la fotografía como método de uso inscrito en ciertas “zonas de comunicación”; como a las que hace referencia John Tagg, no es una relación de poder, ni un ejercicio de control, por el contrario, tratemos de destilar el término para obtener un grupo de relaciones que sirvan como premisa para la presente tesis.

En el discurso de Tagg, como en el de varias personas se critica el uso de la fotografía, el fin de su práctica. Pero esto se hace siempre en el supuesto de pensar la fotografía como una superficie donde se deposita el rastro de una realidad, que en los términos de Tagg, muchas veces es puesta en duda

o perjudicialmente manipulada. Así, aunque la fotografía sea una mentira, es formada por un espacio continuo donde sus elementos están unidos y crean la sensación de existencia de las cosas; la noción de “función” de la imagen fotográfica se nutre (es necesario para que actúe, aunque se trate de una fotografía falsa) de verosimilitud, de hecho, la unidad en sus partes (la creencia de que se trata de un pedazo de realidad) es el mínimo requisito para que la fotografía cumpla su función. Se tiene entonces un nuevo nivel (una sub-función), para entender como la imagen fotográfica cumple cualquier requerimiento, ya sea como instrumento de control (que lo es para Tagg) o como una imagen en el periódico; debe corresponder a la idea que se ha tenido siempre de la fotografía, ser o (al menos) parecer real. Aún en la idea de “función” (entendido esta, como un término para concebir a la fotografía) subyace el carácter propio, que hace única a la imagen fotográfica, más allá de toda representación, acto de poder o cualquier ejercicio que se le atribuya a la fotografía, está su aptitud para captar (o suponer que lo hace) el exterior mediante la huella, ser un trozo de realidad.

De manera contraria, la alteración de la imagen fotográfica hace hincapié, (al negarlo, no haciendo uso de él) en el contrato que se le ha impuesto al significado de la imagen del dispositivo fotográfico, ser siempre foto, parecer siempre real. Al cortar la imagen, pintarle encima o simplemente repitiéndola se modifica esta sensación de natural especialidad, el alterar implica negar este carácter propio de la imagen fotográfica. La extensión de su superficie deja de ser de facto una imagen con significado, para convertirse en una superficie de trabajo, donde se incorporarán distintos elementos ajenos al medio, y donde el que interviene dispondrá de ellos para crear un nuevo significado.

Es esta noción, en el orden del discurso que rige a la fotografía, la que se

desvirtúa, se niega, con la imagen alterada, esta sub-función, que es inherente a cualquier función que se le haya atribuido a la fotografía, es desplazada por la alteración de la imagen fotográfica.

En definitiva, sólo hay “función” (en los términos antes expuestos) en tanto se quiera deliberadamente, se puede hacer uso de este tipo de representación pero sin la premisa de ser una instantánea veraz y continua de la realidad; como menciona Rosalind Krauss “ya no es lo que siempre pensamos que era la fotografía, es decir, la prolongación posible de la experiencia de nuestra presencia material en el mundo”² más bien se basa en esta inconfundible forma de representar a través de la fotografía, que si se quiere solo tiene un alto grado de iconicidad.

La idea que se genera sobre la alteración de la imagen fotográfica, no se trata tanto de una cuestión estética (puramente formal); como por ejemplo, técnicas para alterar, términos compositivos o de expresión, como de una cuestión de cambio en la sub-función, y de hecho en el propio significado de la fotografía. Los resultados que se obtengan alterando una imagen, si bien, utilizan la imagen fotográfica, pasarán a formar parte de otra cosa: un ensamblaje, un acoplado; bien podríamos ubicar este fenómeno en una hibridación de medios, eso es tema para otra reflexión.

Notas:

- ¹ Geoffrey Batchen, *Op. Cit.* pp. 18-19
- ² Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, p. 142
- ³ Valery Stigneev, “El texto en el espacio fotográfico”, En Stave Yates (ed.) *Op. Cit.* p. 96
- ⁴ *Ibíd.* p. 97
- ⁵ W. S. Di Piero, en *Robert Frank. Moving out*, p. 274
- ⁶ Valery Stigneev, *Op. Cit.* p. 100
- ⁷ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* pp. 118-119
- ⁸ Rosalind Krauss, “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, p. 124
- ⁹ *Ibíd.*
- ¹⁰ Para un mayor desarrollo de la idea ver en *Ibíd.* p. 49
- ¹¹ *Ibíd.* p. 124
- ¹² W. S. Di Piero, en *Robert Frank. Moving out*, p. 271
- ¹³ Sarah Greenough, en *Robert Frank Moving out*, p. 109
- ¹⁴ Robert Frank en entrevista con Ute Eskildsen, en Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 107
- ¹⁵ En *Robert Frank Moving out*, p. 271
- ¹⁶ Juan Manuel Bonet, En Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 104
- ¹⁷ Robert Frank en entrevista con Ute Eskildsen. En Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 113
- ¹⁸ Robert Frank en entrevista con Ute Eskildsen, en *Op. Cit.* p. 110
- ¹⁹ *Ibíd.*
- ²⁰ Ute Eskildsen, en Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 143
- ²¹ *Ibíd.* p. 145
- ²² Laura González, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en Issa María Benítez (Coordinadora) *Hacia otra historia del arte en México* Tomo IV, p. 97
- ²³ *Ibíd.* p. 106
- ²⁴ Gerardo Suter, *Luz por tiempo y límite por horizonte*, pp.1-2
- ²⁵ Laura González, *Op. Cit.* p. 108
- ²⁶ Idea referida al texto del mismo nombre, Jean Baudrillard, 1995.

8. Alteración de la imagen fotográfica a través de tres dispositivos

8.1 Alteración por texto

Nuestra noción de fotografía alterada, se plantea a través de tres dispositivos, con ellos sucede el desplazamiento de la sub-función, que es prácticamente inherente a cualquier imagen fotográfica, uno de ellos, el cual puede ser el más habitual, es el “agregado” de un texto en el espacio fotográfico, ese otro lenguaje que en la mayoría de los casos da un sentido a la imagen fotográfica.

Muy probablemente el caso más común de una relación texto-imagen, sea el caso periodístico, donde un pie de página da sentido, explica el contenido de la imagen, tratando de evitar cualquier otro significado que pueda producir la imagen; pero, este caso no nos interesa estudiar, e inclusive no consideramos que se produzca una alteración de la imagen, solo se reconoce la dupla que otorga y normaliza un significado. Más bien, tratamos de alcanzar dilucidar que pasa en fotografías que no están inscritas en canales de distribución tan evidentes y que dependan tanto de su función, como lo es el caso periodístico, nos interesa la llamada fotografía artística, si bien pertenece también a un discurso, y responde a cierta dinámica, es muy cierto que en el interior de este “campo o género” es más libre la forma de tratar a la fotografía. Se buscan otros fines.

Valery Stigineev, cuyo ensayo, medular para esta investigación, llamado *el texto en el espacio fotográfico*, afirma que,

El texto puede formar un contorno semántico muy especial, en el que la imagen se mantenga en una posición fija, o puede existir por separado de la imagen, aislado de ella. Texto y fotografía se corresponden. Sus formatos pueden variar. Cuando el texto está colocado junto a una imagen, como una inscripción, la relación es inmediata y directa situados en una relación de montaje, su influencia mutua es muy intensa. Si el texto está separado, sus relaciones están condicionadas e interactúan por medio de la conciencia del lector, el establece vínculos y hace su propio montaje.³

En este último caso funciona la fotografía periodística, donde el pie de foto nos describe o explica el contenido de la fotografía, no lo cambia, por lo tanto no consideramos que se produzca una alteración. Por el contrario, en el primer caso de Stigineev, el montaje de relación inmediata, se basa en los dos elementos para producir un significado, y es ahí, en este anclaje, donde la imagen fotográfica sufre un desfase, no significa por sí mismo, sino en relación con otro elemento. Esto es mucho más evidente cuando el texto está dentro del espacio fotográfico. Siguiendo a Stigineev, este nos dice que,

La coexistencia de texto y secuencias visuales lleva a una interacción semántica y plástica, una interacción que funde los significados semánticos introducidos por el texto con el tema gráfico de la imagen (...) Este proceso presupone la interacción de textos verbales y visuales, su influencia mutua y la vida del uno a través del otro.⁴

Así, con estas palabras, podemos citar y aún de manera bastante dispersa, varios ejemplos de la relación que se puede producir entre texto e imagen, desde la famosa definición de silla por el artista conceptual Joseph Kosuth, donde el objeto real, la fotografía de la misma y una definición del diccionario de la palabra silla conviven en el mismo espacio, también podemos hablar de las fotografías de Victor Burgin, donde se colocan extractos de poemas dentro de la fotografía, que dotan de una nueva dimensión a la imagen.

De carácter más intimista, es el trabajo de Sophie Calle, donde interactúa con invidentes, al preguntarles cuál es su definición de belleza, al final, el resultado es la fotografía del entrevistado, su definición de belleza impresa y finalmente la representación fotográfica de aquello que consideraba más bello.

Estos anteriores ejemplos dan cuenta del acercamiento entre imagen y texto; pero hay distintas interposiciones que producen un trastorno a la imagen fotográfica, los fotomontajes de la vanguardia son un muy buen ejemplo, en especial los dadaístas, donde el texto estaba al mismo nivel de las fotografías recortadas y se convertía en un elemento más para la composición de las portadas de sus revistas; pero también hay casos particulares donde esto sucede.

La obra tardía de Robert Frank es un caso excepcional para mostrar la vinculación que se puede producir entre estos dos elementos, en su obra se percibe ese deslizamiento de la imagen del que hemos estado hablando. En concreto, la relación que establece entre sus imágenes y el texto es la de una irrupción,

Frank escribe directamente sobre negativos Polaroid, rayando anotaciones e impulsos. La imagen registra

lo que esta afuera (mientras que) el estilo (de escritura) graba lo que esta dentro. Así la imagen completa se convierte en una membrana opaca sobre la cual presiones adversas imprimen sus significados. La escritura rompe la calma interrumpiendo la composición. El resultado es complejo y sorprendente.⁵

La intrusión de texto sobre una imagen no solo se trata de un gesto físico, implica el negar, al cubrir lo que esta en la superficie, parte del contenido de la imagen, este giro de obra terminada a soporte conlleva una disrupción en la imagen fotográfica. Este nuevo contexto, donde los dos elementos se complementan, trae sus consecuencias, Stigineev sentencia:

La fotografía ya no es el reflejo de una realidad primitiva, las imágenes (...) por su existencia dentro de un espacio fotográfico, crean nuevas dimensiones semánticas. (Y concluye) el espacio semántico existe en la percepción del espectador; se basa en un sistema de valores adoptados por la sociedad.⁶

Estamos tan acostumbrados a mirar fotografías, que pensamos de facto en considerarlas naturales, atribuyéndoles ciertos valores: singularidad, ser irrepetible, realidad y por ende verosimilitud. Pero hay personas a las que no les interesa este hecho, es más quisieran contrariarlo, de ahí radica el no reparar al intervenir de manera deliberada una foto. Este giro, es resultado de otra forma de entender a la fotografía, que plantea una nueva crítica y práctica artística.



Robert Frank, Hospital, 1978

8.2 Alteración por espaciado

Otro elemento constitutivo que se plantea, se turba, en la alteración de la imagen fotográfica, es la noción de espacialidad; entendemos por esta: ese acto de perderse en una superficie y recorrer con la mirada en todos los sentidos la imagen, el re-conocer gracias al contraste, la escala de valores tonales, las formas y su distribución entre sí. La concreción de estos elementos, nos permite identificar una fotografía, con ellos deducimos que se trata de un pedazo de realidad, esta característica, como ya se ha dicho, es esencial para el asombro que desde sus orígenes despertó la fotografía. Esta característica, es también apartada de la imagen.

Una imagen fotográfica espaciada, no se encuentra enmarcada ni en un instante ni en un lugar, no termina de conjugar el aquí y el ahora particulares. Este corte de la huella rompe la unidad de la imagen fotográfica, es a lo sumo, solo un fragmento, un objeto distanciado del entorno al que pertenece.

Este hecho, lo podemos constatar en los fotomontajes dadaístas, donde ciertos elementos eran recortados de fotografías previamente impresas para formar interesantes composiciones que nada nos decían del momento y el lugar de donde provenía dicho referente, estaban ahí en calidad de representaciones. También podemos observar este hecho en los collages surrealistas, donde de manera más discreta distintos elementos de varios negativos eran juntados en una misma imagen, creando sorprendentes imágenes que daban la sensación de una “realidad” onírica.

De manera inversa, no sustrayendo, más bien sumando, el cubrir una parte de la imagen fotográfica con una capa de pintura, papel u otra imagen; funcionan también estos mecanismos, como elementos espaciadores; la

acción de cubrir impide una lectura completa de la imagen, donde esta no se puede desenvolver totalmente como huella y representación fotográfica, en definitiva, se rompe el contenido continuo de la imagen.

Un excelente ejemplo de este proceso lo podemos observar en la pieza titulada *Andrea*, de Robert Frank, donde se despliega una retícula de tres por tres columnas, que Frank no consigue llenar, solamente coloca cinco fotografías, la primera en la parte superior de lado izquierdo, muestra una fotografía cortada de Andrea, hija de Frank, quién murió en un accidente aéreo, cerca, junto a esta foto vemos un paisaje donde casi en su totalidad Frank llena con una dedicatoria :” Para mi hija Andrea quién murió en un impacto aéreo en Tical Guatemala el 23 de diciembre del año pasado. Ella tenía 21 años y vivió en esta casa. Y yo pienso en Andrea cada día.” Las otras tres fotografías colocadas abajo, son de la casa de Frank (la citada en la dedicatoria) en la provincia de Mabou Nueva Escocia en Canadá, se encuentran pintadas por encima, y con pequeñas palabras que las cruzan horizontalmente. En la foto inferior, de lado derecho, es tal la cantidad de pintura que cubre la imagen que apenas se puede percibir la fachada de una casa de campo, lo demás queda bajo la espesura de una mancha negra. Las fotografías son un elemento totalmente circunstancial, en cuatro de ellas es considerable la cantidad de información que Frank decide omitir, no le interesa dar una idea completa a través de una foto de la casa donde vivió su hija, ni tampoco de ella, la imagen que nos presenta es tan solo para evocarla. Para poder comprender lo que este mecanismo implica, Rosalind Krauss comenta que,



Robert Frank, Andrea, 1975

La imagen fotográfica “espaciada,” (...) se ve privada de una de las ilusiones de la fotografía más poderosas. Se ve despojada de la sensación de presencia. Atrapar el instante, como a menudo se dice de la fotográfica, es atrapar y fijar la presencia. Es dar la imagen de la simultaneidad, de la manera en que cada cosa en un lugar dado y en un instante dado, está presente a todas las demás. Es una afirmación de la integridad de lo real sin fallo. La fotografía restituye sobre una superficie continua la huella, o la marca, de todo lo que la mirada atrapa en un único vistazo. La imagen fotográfica no es solo un trofeo, la captación de un trozo de realidad, sino también un documento que da testimonio de su unidad en tanto que lo-que-estaba-ahí-en-un-momento-dado. Ahora bien, el hecho de marcar espacios destruye la simultaneidad de la presencia: es lo mismo que presentar las cosas en secuencia, o bien una después de la otra, o externas una con respecto a la otra, ocupando células separadas. Son estos espacios los que nos permiten comprender (...) que no miramos la realidad sino un modo contaminado por la interpretación y la significación, una realidad dilatada por los vacíos y los blancos.⁷

Trabajar con la espacialidad es ejemplo de cómo puede llegar a significar algo muy distinto una fotografía, con este mecanismo, se le puede entender como un elemento representativo que se maneja al mismo nivel que una mancha o un gesto, menuda diferencia tan compleja.

8.3 Duplicación y multiplicación: Alteración por repetición

Un último caso de perturbación de la imagen fotográfica es la duplicación, esos casos donde vemos repetida una o varias veces una misma imagen fotográfica.

La cámara circular, 1982, de Gerardo Suter, es una obra compuesta por 25 fotografías ampliadas de un mismo negativo (una pirámide), dispuestas en hileras de cinco fotos tanto vertical como horizontalmente, forman un cuadrado; cada una presenta un grado de degradación en su exposición. La primera colocada en la parte superior del lado izquierdo presenta un alto grado de sobre-exposición, la siguiente, del lado derecho respecto a la primera, tiene un grado menos, al cumplirse la colocación de cinco fotografías, la degradación baja por la misma línea donde se encuentra la última y así lo hará otra vez al cumplirse el mismo número de fotografías pero ahora hacia la izquierda sobre otra horizontal, al concretarse otra línea del cuadrado la gradación sube, el ejercicio terminará en el centro del cuadrado; este efecto forma una espiral que desemboca en el centro, la gradación en cada fotografía irá aclarando cada una de ellas hasta terminar con una demasiado subexpuesta en el citado centro.

Esta obra de Suter es planteada como un intento de distanciamiento, por su parte, de los parámetros tradicionales de la fotografía, su estrategia, es la multiplicación de una sola imagen, donde cada una pese a ser la misma fue tratada de manera distinta, la exposición no fue el único mecanismo utilizado, también para acentuar estas diferencias entre las fotos, se valió del agregado de una capa de grafito. Rosalind Krauss llama y define a este fenómeno como,



Gerardo Suter. La cámara circular, 1982

Estrategia de la duplicación: (esta) produce (...) el compás binario que destierra la condición unitaria del momento, que crea una experiencia de fisión en el interior del momento. La duplicación hace que pensemos que a un original se le ha añadido su copia. El doble es el simulacro, el segundo, la representación del original (...), como tal, sólo puede existir como figura, como imagen (...). El doble destruye la pura singularidad del primero. Mediante la duplicación, abre el original al efecto de la diferencia, del aplazamiento, de la existencia de una tras otra o una cosa en otra: de un florecimiento múltiple de lo mismo.⁸

Este hecho termina con la singularidad del instante captado, en la duplicación, la misma fotografía nos es reintroducida sin la salvedad de una imagen unívoca, pero cuando esta es multiplicada, su incesante repetición, termina, abrumándonos de información, que no responde a la lógica de la singularidad a la que nos ha acostumbrado la imagen fotográfica, es una suerte de *déjà vu*, y como tal nos perturba.

Por otro lado, no podemos ver de la misma manera a un elemento multiplicado, como si tan sólo se tratara de una misma imagen, Krauss continúa, “la duplicación hace algo más que transformar la presencia en sucesión. Señala el primer eslabón de la cadena como un elemento significativo: transforma la materia prima en la forma convencional del significante”.⁹ Krauss entiende por significativo ese segundo elemento que plantea Fernand de Saussure para completar la idea de un signo lingüístico, donde la otra mitad es el significado del propio signo, así “el significante es un constituyente material (trazo escrito,

elemento fónico), y el significado, una idea o concepto inmaterial. Esta oposición entre los registros de las dos mitades del signo acentúa la posición del signo como sustituto, representante o doble de un referente ausente”¹⁰.

Con esto, la imagen deja de tener un significado propio, “la repetición (de la imagen singular) es el indicador de que... (el conjunto de ellas) se ha hecho (de forma) deliberada, intencional, y de que pretende significar algo”¹¹. Ya no importa la imagen como huella de la realidad, sino ahora mediante este mecanismo, entra en relación consigo misma en un conjunto donde ella funge como soporte de una idea (elemento significante), como un dispositivo enunciador, y que tiene como característica el formar parte ahora de otro proceso.

A base de esta incansable repetición, la imagen que en un principio pudimos haber reconocido, se vuelve ajena, distante de aquel referente (de la realidad), que aunque huella y realidad, no responde a la lógica, ya planteada, de la unicidad de la imagen fotográfica.

Esta perturbación más sutil, por no ser tan evidente, pero más compleja, también da cuenta de una imagen alterada, que, aunque por otros medios, desvirtúa sus características primarias.

Notas:

- ¹ Geoffrey Batchen, *Op. Cit.* pp. 18-19
- ² Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, p. 142
- ³ Valery Stigneev, “El texto en el espacio fotográfico”, En Stave Yates (ed.) *Op. Cit.* p. 96
- ⁴ *Ibíd.* p. 97
- ⁵ W. S. Di Piero, en *Robert Frank. Moving out*, p. 274
- ⁶ Valery Stigneev, *Op. Cit.* p. 100
- ⁷ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* pp. 118-119
- ⁸ Rosalind Krauss, “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, p. 124
- ⁹ *Ibíd.*
- ¹⁰ Para un mayor desarrollo de la idea ver en *Ibíd.* p. 49
- ¹¹ *Ibíd.* p. 124
- ¹² W. S. Di Piero, en *Robert Frank. Moving out*, p. 271
- ¹³ Sarah Greenough, en *Robert Frank Moving out*, p. 109
- ¹⁴ Robert Frank en entrevista con Ute Eskildsen, en Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 107
- ¹⁵ En *Robert Frank Moving out*, p. 271
- ¹⁶ Juan Manuel Bonet, En Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 104
- ¹⁷ Robert Frank en entrevista con Ute Eskildsen. En Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 113
- ¹⁸ Robert Frank en entrevista con Ute Eskildsen, en *Op. Cit.* p. 110
- ¹⁹ *Ibíd.*
- ²⁰ Ute Eskildsen, en Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 143
- ²¹ *Ibíd.* p. 145
- ²² Laura González, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en Issa María Benítez (Coordinadora) *Hacia otra historia del arte en México* Tomo IV, p. 97
- ²³ *Ibíd.* p. 106
- ²⁴ Gerardo Suter, *Luz por tiempo y límite por horizonte*, pp.1-2
- ²⁵ Laura González, *Op. Cit.* p. 108
- ²⁶ Idea referida al texto del mismo nombre, Jean Baudrillard, 1995.

9. Casos

9.1 Alteración en la obra de Robert Frank

Paradójicamente, Robert Frank es considerado uno de los pilares de la fotografía contemporánea; fotógrafo de origen suizo, quien en 1947 emigra a los Estados Unidos. Es ahí donde comienza a desarrollar su carrera fotográfica. Pronto se ve involucrado en el ambiente artístico de la ciudad de Nueva York, se vuelve ayudante del fotógrafo Walker Evans y para 1955 comienza a recorrer los Estados Unidos apoyado por una beca Guggenheim para realizar un proyecto sobre dicho país, recorre todo el territorio para fotografiar lo que considera como lo más característico del país. El resultado final es un libro con algunas de las fotografías que tomó a lo largo de casi tres años.

En 1959 el libro se publica en los Estados Unidos con el título de *The Americans* con prólogo de Jack Kerouac. El trabajo fue recibido con beneplácito, nunca antes un ensayo fotográfico se había planteado en los términos en los que Frank lo hizo. Fotografiar lo común, lo típicamente norteamericano: gasolineras, pueblos, barrios de minorías o carreteras, se encontraban en su producto editorial. Durante esta etapa de formación y en este proyecto en particular, el camino jugó un papel muy importante. La selección de fotografías y su distribución a lo largo del libro, dan clara idea de lo que *America* significaba para Frank. Su mirada libre, desinhibida, fresca, produjo una gran variedad de

elogios. Se le consideró como una de las propuestas más interesantes de la época.

Posterior a este proyecto, Frank se embarcó en otro, llamado *The bus series*, el cual consistía en subirse a un autobús y fotografiar todo lo que le rodeara. Esta serie, por varias razones resultó demasiado prolífica, y puede fungir como antecedente directo para posteriores proyectos emprendidos por Frank. Como es de esperarse, algunas fotografías resultaron movidas, pero, de hecho, Frank quería captar el movimiento, en palabras de W. S. Di Piero, “las hojas de contacto de esa serie parecían haber sido hechas por alguien quién quería hacer imágenes en movimiento, pero resulta que tenía una cámara fotográfica de 35 mm en sus manos”¹².

Hasta aquí llega lo que pudo haber sido una de las más grandes leyendas de la fotografía al estilo tradicional de encuadrar, disparar y estar al pendiente de otro “momento decisivo” como lo planteó Henri Cartier-Bresson. Nada más alejado de donde Robert se quiso situar, de hecho,

Frank abandonó toda esperanza de crear una obra maestra mediante una fotografía individual (...) para 1953 Frank dejó de creer que esto fuera posible: personas, relaciones, (el) entendimiento humano e inclusive la naturaleza era demasiado compleja, demasiado ambiguo, demasiado inestable para ser resumido en una fotografía.¹³

Al inicio de la década de los sesenta, se interesa por el cine y comienza a rodar sus primeros films, en ese momento fue decayendo su interés por la fotografía al grado de no practicarla durante esa década; es hasta inicios del setenta cuando vuelve a utilizarla; para entonces deja de fotografiar en la manera

en que lo hacia en *The Americans*. La mirada perspicaz y las fotografías estilizadas, dan paso a un trabajo mucho más crudo, visceral, donde su vida diaria será lo único que le interese fotografiar: sus hijos, su pareja y amigos, su estancia en el hospital o los alrededores de su casa en la solitaria región de Mabou, Nueva Escocia en Canadá, serán registrados.

Pero es esta nueva etapa, la que despierta nuestro interés, esta obra, de carácter autobiográfico es rica en contenido, demasiado expresiva y audaz. La fotografía concebida como un mero registro, no le interesa, le disgusta, sabe lo insignificante de la intención, probablemente lo que menos le agrada sea “que la fotografía lo envejece todo en el acto”, como él lo ha dicho.

Frank, para rescatar sus fotografías, para hacerlas más interesantes, las interviene: les escribe, las dedica, las pinta. Pese a ser de carácter muy personal, su obra aborda temas o sensaciones que a todos concierne, la guerra, la muerte, la duda, pero también, la dicha y la vida, se decantan a través de su trabajo.

Los orígenes de esta modalidad en Frank, los podemos encontrar en su rechazo a una noción tradicional de la fotografía, se nutre de sus conocimientos de montaje cinematográfico y por supuesto de su vida diaria. En una entrevista Frank comentó, “después del éxito con *The Americans*, no quería repetirme, y entonces vas a la búsqueda de algo, y ésta continúa siempre (...) la búsqueda es más interna, más ligada a mi sentimentalidad”¹⁴.

Como ya se ha referido, el siguiente proyecto en el que se embarco Frank fue *The bus series*, en estas fotografías Louis Silverstein, director de arte del New York Times, encuentra que

(Esta serie) fue tan lejos como cualquiera pudo (haber ido) con la fotografía detenida, sin perder lo que

supuestamente son las reglas visuales básicas, y por lo tanto las imágenes fueron un intento deliberado por Frank para ver qué tan lejos puedes llegar antes de destruir la superficie.¹⁵

Es el trabajo realizado a partir de la década del setenta donde Frank comienza a destruir la superficie, y es en estas fotografías donde de manera ejemplar, se da cuenta del planteamiento propuesto en esta tesis.

A grandes rasgos, el trabajo realizado por Frank a partir de la década referida, se caracteriza por distintos elementos o modalidades a los que recurre frecuentemente:

- Juega con el adentro y el afuera de la imagen fotográfica, muchas veces monta la escena que quiere registrar, la mayoría del trabajo realizado en Mabou lo demuestra.
- Sus fotografías dan cuenta de un suceso que le interesó. Solo vemos su vida y lo que le circunda.
- Repite, duplica, multiplica una imagen fotográfica.
- Acentúa el carácter personal con dedicatorias, notas y fechas.
- Agrupa varias fotografías, similares o disímiles, pero que juntas enriquecen la idea.
- Imprime los negativos de sus películas sobre papel fotográfico, le interesa la idea de la secuencia (captada en sus películas), pero aplicada en la fotografía. Es común ver trozos completos de un film sobre una sola hoja de papel fotográfico.

Estás características, algunas veces agrupadas casi en su totalidad, otras veces en forma casi solitaria, las podemos ver en su trabajo.

No es fácil tratar de analizar el trabajo de Frank, él juega de manera deliberada con sus elementos, no en todo su trabajo podemos encontrar índices de una alteración, no siempre se cumple este efecto perturbador. Por un lado, manipula el contenido de la imagen, ya sea dentro o fuera de ella; Dentro, puede armar todo un set que crea una fantástica escena, interviene un espacio, juega con construir y representar como construye; inclusive frecuentemente fotografía textos impresos, o palabras escritas sobre un pizarrón u algún objeto. Dentro de la imagen también podemos encontrar otras fotografías tomadas por él, mensajes que quiere que signifiquen al que esta afuera, a quién lo ve.

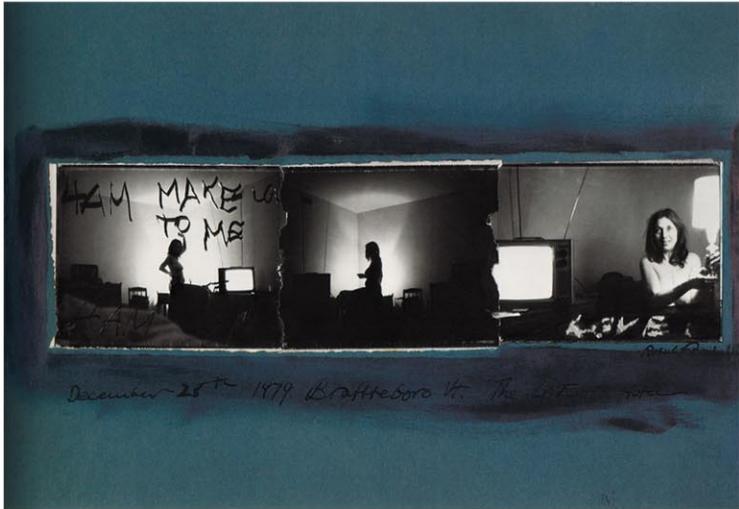
Fuera de la imagen, también actúa, y es con estos gestos con los que podemos decir que hay una alteración en la imagen fotográfica; en estas fotos no vemos tanto su carácter inquieto con el que quiera fotografiar algo, por el contrario se basa en la mayoría de los casos en simples registros, eso sí, muy personales, vemos en estas fotos el deseo de transmitir un pensamiento, una reflexión y con la sola imagen no basta, Frank opta por juntar una secuencia de ellas, por escribirles unas palabras que le den sentido a lo que estamos viendo, por pintar a través de varias fotografías para unirlas con un gesto, para contener un nuevo significado, no en calidad de fotografía, sino como una obra híbrida, "la fotografía es para él una suerte de diario íntimo y errante (es) algo que viene a subrayar su práctica del collage y del montaje, y la incorporación a sus imágenes, de textos manuscritos, o simples grafías"¹⁶. Por lo general, además también, tiene poco cuidado con la técnica y el montado, este hecho desvirtúa todavía más una noción tradicional de la imagen fotográfica.

En lo que concierne a su propio trabajo, Frank ha dicho que, "en lo referente a los montajes, valoro esa modalidad que también cabe denominar

serie, porque el azar, lo imprevisto, jamás me provoca sobre saltos. Varias fotografías y texto me permiten hallar las reglas para cada trabajo. Yo no era capaz de continuar sin más con las imágenes precedentes, porque me atasque en el lenguaje de la fotografía”¹⁷.

Tomemos como primer ejemplo de alteración, la obra titulada *Brattleboro*, aquí vemos una pieza compuesta de tres distintas tomas, aunque todas son de un mismo momento, las tres recortadas de las orillas, agrupadas y pegadas sobre un cartón, la figura compuesta está rodeada por pintura que la enmarca pareciendo una sola vista. Sobre una de las fotos (la primera del lado izquierdo) está inscrita la leyenda “4 AM MAKE LOVE TO ME”, en la última de lado derecho, encontramos la palabra “LOVE” y abajo como pie de foto el lugar y la fecha: “December 25 1979 Brattleboro Vermont, The Late (¿?) Hotel”.

En las tres fotografías está una mujer desnuda, ella es June Leaf, la pareja de Frank. Fuera de todo análisis sobre el deseo y el amor, subyace un carácter, que aunque obvio, queremos resaltar: el momento; pese a ser una de las características que se le pueden atribuir a la fotografía, en esta pieza se extrapola su significado. La intención es dar cuenta más ampliamente de todo el acontecimiento; a Frank le interesa su pareja, lo que pudieron haber sido sus palabras (make love to me), pero también preserva el lugar y la fecha (december 25 1979, Brattleboro, Vermont). Usa la fotografía para registrar, sí, pero no como la mayoría lo hubiera hecho (con una simple toma), también la utiliza para designar, el trata de incluir la mayor cantidad posible de información para dar cuenta de ese momento, la obra como tal radica en el ensamblado,



Robert Frank, Brattleboro, 1979

en ese gesto constructor, en definitiva va más allá de un solo (e inclusive varios) registro(s). Recorta las fotografías impresas, para quitar la información de sobra, las agrupa con la sola intención de mostrar otros ángulos de ese momento tan significativo para él. La idea de la singularidad de la imagen se ve entorpecida por la insistencia en la misma toma, su punto es casi el mismo solo varía un tanto el acercamiento con el que enfoca, la totalidad que brinda esta, no le interesa a Frank, el cercena donde le parece conveniente. Intencionalmente escribe dentro del espacio fotográfico, para incluir dentro de ese instante las mismas palabras que seguramente se pronunciaron en él.

Poco importa de dónde provengan esas imágenes, bien puedan ser *stills* de un video, o dibujos, lo interesante es como nos cautiva ese constructo que da cuenta de un momento a través de varios y disímiles elementos.

Otro ejemplo de Frank es *The war is over*, en esta obra vemos una serie de seis fotografías, son tres distintas, repetidas una vez cada una, en ellas vemos de nueva cuenta a su pareja June Leaf, sosteniendo un pedazo de tela, en el cual, a una de las fotos escribió la frase que da título a la pieza (por lo tanto se repite una vez), poco importa el carácter de acción ensayada que parece repetir June en las distintas fotos, o el que se le caiga de una mano el pedazo de tela, el conjunto cobra sentido cuando se quiere ver a través de otra perspectiva, Frank está muy influenciado por el proceso cinematográfico, las secuencias de sus fotografías parecen ser la serialidad que se encuentra en el negativo de un film, de hecho en varias ocasiones Frank decide imprimir como fotos los negativos de sus grabaciones, en su film *Me and my brother*, realizó mucho esta práctica.

Las fotografías están severamente dañadas, hay agujeros y rayones en las tres fotografías, estas están tomadas en el campo canadiense, en ellas vemos

como el cielo antecede casi en su totalidad a June, sólo un horizonte, casi en la parte baja de dos de la fotos nos dejan ver una línea de tierra. La sensación que en conjunto se produce es la de fragmentar el espacio, por la repetición de June, no se establece esa especialidad continua que tiene la fotografía, es un rompimiento abrupto emanado de la duplicación, lo escrito y lo dañado, las imágenes parecen más, formar parte de un film que se proyecta a destiempo en seis distintas pantallas, que ser fotografías.

El trabajo de Frank se nutre de varios elementos, por un lado su distintiva actitud frente a la fotografía; en la entrevista antes citada, a la pregunta de si el trabajo cinematográfico ahuyentó el miedo a usar palabras, Frank contestó: “Estoy muy influenciado por escritores como Samuel Beckett y Albert Camus. Si escribo una carta hablo del presente, pero en la fotografía eso no existe, en ella todo es siempre pasado. Cuando una foto me satisface de verdad no veo razón alguna para añadir algo, algunas veces la combinación es una ayuda. La fotografía ya no me convence tanto. (Ute pregunta ¿Por qué?) Palidece, como escribir sobre un muro: palidece”¹⁸.

Otro tanto influye su desarrollo como cineasta, el cual traspone en su trabajo con fotografías, el introducir palabras y textos en sus montajes fotográficos es muestra de ello, de hecho, Frank afirma esto en la siguiente pregunta que le hacen en la entrevista. Esto le da un carácter cinematográfico, en *From me and my brother* 1965 (Obra realizada a partir de los negativos del film), podemos percatarnos de ello, esta pieza pareciera ser parte de un guión, distintas fotografías se repiten y se colocan juntas entre sí. Encontramos como en muchos otros trabajos del mismo tipo: serialidad, repetición, movimiento.

Finalmente, su trabajo se sustenta en su propia vida, con todo lo que esto pueda implicar: alegrías, preocupaciones, desgracias, imprevistos.



Robert Frank

Canada August 24th 1992

Robert Frank, The war is over, 1998

Pero aquí vemos la vida de un artista, por un artista, este hecho no escapa de concebir una suerte de perpetuo performance, una acción que solo concluirá con la muerte, una vida en el arte y para el arte. En una carta de Frank a un amigo escribe,

 Mi vida esta sobre un camino, y el trabajo sobre otro camino, a veces uno se apodera del otro, y otras veces se cruzan entre si. (Y continúa en la entrevista) El trabajo es siempre una parte de tu experiencia vital o lo incorporas a tu obra. Si te das cuenta de eso y lo elaboras, consigues algo.¹⁹

Pero sus fotografías, que pudieran ser solo un registro de su vida, se intervienen para crear piezas que dan cuenta de momentos. Su papel preponderante, pasa a segundo plano. En definitiva mediante sus estrategias de trabajo, Agrupar, manipular, repetir, intervenir, escribir, juega con el carácter frágil de la imagen fotográfica, sus capacidades innatas (que ya hemos revisado) no le interesan, su acción más bien se concentra en destruir deliberadamente la simple imagen. Con Frank,

 La foto aislada ya no remite a una situación auténtica, sino que se utiliza como objeto transportable, como elemento para un entramado gráfico. A partir de este principio de montaje reproductor de la imagen, Frank desarrolló una relación específica con las fotografías, con el lenguaje y con los retoques cromáticos, que se opone a la fetichización del original fotográfico, aunque genera al mismo tiempo ejemplares únicos.²⁰

En palabras de Eskildsen, Frank Juega con

El carácter evocador de las fotografías, y adquiere una adecuada forma expresiva con el montaje, imagen – texto, desconfía ante cualquier enseñanza de la verdad, ante adscripciones mediáticas, predominancia conceptual y funcionamiento convencional sin objetivo. Tanto en su quehacer fotográfico como filmico se ha opuesto a las categorías preestablecidas. (...) En el transcurso de esta evolución el carácter evocador de la imagen fotográfica adquirió importancia: como cercanía sentimental, pero también como distanciamiento irónico y lleno de humor. (...) Para el observador implica un juego cambiante entre la imagen y el sujeto, imagen e imágenes y verbalización de imágenes.²¹

Por todo ello, el trabajo de Robert Frank resulta paradigmático para la propuesta planteada en esta investigación, en sus distintos ensamblados se pueden encontrar los tres distintos mecanismos que hemos planteado para la alteración de la imagen fotográfica.

9.2 Alteración en la obra de Gerardo Suter

El trabajo de Gerardo Suter (1957) se inscribe en una etapa de cambio dentro de la fotografía desarrollada en México, fue partícipe de las discusiones que se generaron sobre como definir a este medio, por un lado se defendía al foto-periodismo y por el otro había partidarios de la foto “artística”, el primero

conciente y participe de la realidad nacional, el segundo abocado a problemas de índole estético. Además, formó parte de aquellas personas que buscaron un lugar a esta técnica dentro de las artes en México. Pese a su gran participación e involucramiento en este contexto de la década del setenta y de los inicios de los ochenta, logró superar estas posturas. Sus obras realizadas desde mediados de la penúltima década del siglo XX se caracterizan por una traza posmoderna.

Con la posmodernidad la *fotografía* recobrará su verdadera dimensión como medio heterogéneo y variado, con múltiples posibilidades de concepción, realización y difusión. A partir de los noventa, será imposible definir a la fotografía sólo como género o como arte (...) la *fotografía* como concepto moderno hará implosión.²²

Su labor se diversifica en una gama de géneros que abarca el simple registro fotográfico, la instalación, recursos multimedia, video e imagen construida. Con una temática que apela al cuerpo, el espacio, lo arqueológico (con una tesitura prehispánica) y la cartografía, como elementos recurrentes en su obra. Forma parte de una generación que deja atrás la temática nacional y se aboca a un discurso "global". Laura González menciona que,

La producción de esta década se caracterizará por el uso de la imagen fotográfica como parte de una propuesta trans-genérica o híbrida que habrá de entenderse como Arte y no como Fotografía. Esto implicará una considerable evolución en la conceptualización de lo fotográfico: para los noventa la fotografía no sólo habrá ganado es estatus artístico

sino que se habrá convertido en uno de los ejes fundamentales del arte posmoderno.²³

Gerardo Suter en su ensayo titulado *Luz por tiempo y límite por horizonte*, muestra como concibe su trabajo, su noción va muy ligada a la relación entre contenido y forma, a través de las características del medio su propuesta se va construyendo; es muy claro en su trabajo y sabe los elementos que esta manejando. En este escrito da cuenta de cómo trabaja el con la hibridación de medios,

Fundimos distintos medios para la producción de una imagen, pero de ninguna manera acrecentamos las posibilidades discursivas del mismo. (...) La obra comunica lo que tiene que comunicar si el artista después de escoger el, o los medios adecuados, logra amalgamar el contenido de la misma con la manera en que éste último se nos presenta. (...) Cada una de las disciplinas tienen sus límites, y estos aparecen cuando ingresamos al terreno de la efectividad, del impacto de la obra concluida.²⁴

Suter se siente con la necesidad de buscar con mayor frecuencia más allá de los límites del marco fotográfico. Su caso, es sintomático de las reflexiones que hemos estado llevando a cabo, por un lado, se trata, como en ejemplos anteriores, de un artista que comienza utilizando la fotografía, pero que pronto con la práctica y el ejercicio reflexivo irá desmenuzando sus elementos intrínsecos, este ejercicio lo acercará a ciertos límites que pernean la definición del medio, la intención de Suter no es dinamitarlo, se trata sólo de una forma de desarrollar su obra, de manera natural abordará otros medios. La imagen



Gerardo Suter, Frente al muro de las palabras 8, 1985

movimiento, el despliegue monumental de sus piezas o la inclusión de sonido serán resultado de una investigación que inicio con la imagen fotográfica.

Los primeros trabajos realizados por este fotógrafo mexicano pronto lo llevarán a experimentar sobre la imagen fotográfica. Destacan dos series realizadas en los inicios de los ochenta, *la cámara circular*, y *el archivo fotográfico del profesor Retus*, en ellos podemos dar cuenta de varios ejemplos donde se presenta una alteración de la imagen fotográfica, como ya hemos visto, *la cámara circular* da muestra de ello.

Esa obra no será la única y se le unirán otras. Algunas, como *más allá de la gran ciudad* recurrirán a la multiplicación. Pero es *frente al muro de las palabras* que quisiéramos detenernos un momento. Ésta, consta de dos fotografías colocadas una sobre la otra de un sitio arqueológico, parece ser Mitla Oaxaca.

La imagen de abajo da cuenta de la terminación de una ruina y el sucesivo panorama de cielo que se despliega hacia la parte superior, la foto superior parece ser la continuación de la de abajo, parece ser el mismo cielo, pero ésta última tiene la peculiaridad de estar cercenada casi en la mitad de su superficie, todo el pedazo derecho le hace falta. Necesario decir que a la imagen de abajo también le han sido cortados dos pequeñas tiras de los lados. Lo único que une estos dos vestigios, es un soporte negro que dramatiza en mayor medida las imágenes seccionadas.

Esta obra, no quiere mostrar un sitio arqueológico, quiere que se descifre como una inscripción en algún muro, en alguna zona ancestral; un jeroglífico, una inscripción, un vetusto signo, que al igual que muchos vestigios encontrados por los antropólogos carece de una parte que complemente el significado. Se trata de un resto, un pedazo de algo, que no comprenderemos completamente.

La combinación que hace Suter, es bastante interesante, sus elementos están fuertemente cargados de un simbolismo especial. Por una lado el registro de una zona arqueológica, arquetipo, de lo inalcanzable, un lugar y un momento que jamás llegaremos siquiera a imaginar; es la nominación de la ausencia. Por el otro, la fotografía, como el instrumento de captura de una huella, de un registro, que paradójicamente, en este trabajo, lo que capta, es otra huella, una ruina, el vestigio de algo que antes estuvo ahí, pero que ahora se ha ido. Interesante analogía entre la fotografía y la ruina: las dos, pese a que puedan estar presentes, ante nosotros, son distanciadas por el tiempo, son una marca de algo, de un elemento que las antecedió, y que como se sabe, no volverán a ocurrir.

Este juego entre la idea, la ruina y la fotografía, es intensificado con la mutilación de un porcentaje considerable de la imagen fotográfica; esta, es vivo ejemplo, de lo que pasa con todo vestigio; en el transcurrir del tiempo se van desprendiendo trozos, y con ellos se va también, una parte del significado, parte de una respuesta. El rastro se va perdiendo, tanto, como el mar borra las pisadas en la arena. Comienza a convertirse en un enigma, en un secreto. La foto de Suter pasa a ser una huella (un rastro) no solo por el contenido, sino en calidad física de ser una, además de ser depositaria, se vuelve un rastro en si misma.

La imagen fotográfica es el pretexto para construir la obra, pero, gracias a sutiles gestos, donde la imagen es espaciada, se convierte en complemento, y termina por redondear la idea. Ella es una huella, que por otros medios se transforma en depositaria de un rastro (la desgarradura). El proceso de contemplación y entendimiento de la imagen (como simple registro) no se consume. Eso no importa. Por que ella misma, se convierte en aquello que

representa, un vestigio, pero, ¿A qué fotografía no le sucede esto?

Para Laura González Flores estos ejercicios de fin de siglo podrían condensarse en una proposición,

Si pudiera encontrarse una característica común a la multiplicidad de estrategias de uso y manipulación de la producción fotográfica de fines de siglo, ésta sería la de la aproximación conceptual. No interesará la capacidad representativa del medio cuanto la crítica de la representación a través de éste. La construcción y manipulación de la imagen, (...) pasará a ser el común denominador del discurso fotográfico de fin de siglo.²⁵

Notas:

- ¹ Geoffrey Batchen, *Op. Cit.* pp. 18-19
- ² Rosalind Krauss, *Lo fotográfico*, p. 142
- ³ Valery Stigneev, “El texto en el espacio fotográfico”, En Stave Yates (ed.) *Op. Cit.* p. 96
- ⁴ *Ibíd.* p. 97
- ⁵ W. S. Di Piero, en *Robert Frank. Moving out*, p. 274
- ⁶ Valery Stigneev, *Op. Cit.* p. 100
- ⁷ Rosalind Krauss, *Op. Cit.* pp. 118-119
- ⁸ Rosalind Krauss, “Los fundamentos fotográficos del surrealismo”, en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*, p. 124
- ⁹ *Ibíd.*
- ¹⁰ Para un mayor desarrollo de la idea ver en *Ibíd.* p. 49
- ¹¹ *Ibíd.* p. 124
- ¹² W. S. Di Piero, en *Robert Frank. Moving out*, p. 271
- ¹³ Sarah Greenough, en *Robert Frank Moving out*, p. 109
- ¹⁴ Robert Frank en entrevista con Ute Eskildsen, en Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 107
- ¹⁵ En *Robert Frank Moving out*, p. 271
- ¹⁶ Juan Manuel Bonet, En Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 104
- ¹⁷ Robert Frank en entrevista con Ute Eskildsen. En Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 113
- ¹⁸ Robert Frank en entrevista con Ute Eskildsen, en *Op. Cit.* p. 110
- ¹⁹ *Ibíd.*
- ²⁰ Ute Eskildsen, en Robert Frank, *Hold still _ Keep going*, p. 143
- ²¹ *Ibíd.* p. 145
- ²² Laura González, “Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar”, en Issa María Benítez (Coordinadora) *Hacia otra historia del arte en México* Tomo IV, p. 97
- ²³ *Ibíd.* p. 106
- ²⁴ Gerardo Suter, *Luz por tiempo y límite por horizonte*, pp.1-2
- ²⁵ Laura González, *Op. Cit.* p. 108
- ²⁶ Idea referida al texto del mismo nombre, Jean Baudrillard, 1995.

Conclusiones

I

En la actualidad, las prácticas que se realizan a través del medio fotográfico no han cesado, de hecho parecen incrementarse, definitivamente forman parte de nuestra vida diaria. Y como esta, aquellas se van transformando con el paso del tiempo. El uso generalizado de ésta técnica sigue ciertas tendencias, que marcan los nuevos modos en que se nos presenta y en los que la usamos. No obstante, dentro de estas directrices, algunas son de índole tecnológicas. Desde finales de la década de los 80 la tecnología digital se ha introducido al campo de la fotografía. Ahora, es a través de un “respaldo digital” que se fijan los registros, el rollo de película fue substituido por una memoria que funciona por un sistema binario. Es con un dispositivo electrónico que las imágenes se guardan, y es a través de una matriz numérica que se nos presentan. Las emulsiones y los procesos químicos han cedido su lugar a toda una nueva tecnología que los ha suplantado. Es un hecho que estos cambios han repercutido en la misma definición de lo que es la fotografía. Desde hace algunos años esta nueva tecnología se ha diseminado por todo el complejo social, obligándolo a acoplarse a nuevos parámetros.

Resta decir que nuevos términos también son imprescindibles para tratar de descifrar la compleja situación que nos ha tocado vivir. A esta nueva tecnología se le pueden aumentar la realidad virtual, nuevos dispositivos que permiten almacenar, capturar y desplegar cualquier información (imágenes incluidas), la “sobreinformación”, y el vasto número de nuevas dinámicas que trajo la “red”. Estos, son algunos de los nuevos fenómenos con que tiene que

relacionarse la práctica de la fotografía hoy en día.

Este panorama despierta muchas interrogantes, pero una de las pocas certezas que tenemos es que la fotografía, esta inscrita todavía, en un territorio en disputa.

Este preámbulo sirve para hacer una pregunta y una pequeña nota, la primera es ¿Con esta nueva tecnología que le sucede a la imagen fotográfica, como se define hoy?, la segunda la haremos más adelante.

II

A partir de los supuestos con que inicio este trabajo se han obtenido algunas respuestas.

El fenómeno estudiado es un caso singular, sin que por ello se entienda que es poco frecuente, por el contrario, se puede localizar en distintas latitudes y en diferentes épocas, cuenta además con grandes representantes. Podemos localizar tres periodos en su desarrollo, en un primer momento podemos ubicar la alteración de la imagen fotográfica como perteneciente a aquellos procesos experimentales de la vanguardia, la idea de subversión se puede subrayar en aquella época. Después, un conjunto de prácticas individuales sin nada en común, más que trabajar sobre la imagen, de carácter personal y subjetivo, podemos citar a Robert Frank o Arnulf Rainer. Finalmente, y de manera más cercana en el tiempo, el ejercicio es paradigmático, casi sintomático de una época contemporánea donde se produce una constante hibridación de medios. El caso de Gerardo Suter es ejemplar.

De manera paralela, estos tres lapsos pueden ser estudiados de varias formas, ya sea cronológicamente, por casos en particular, buscando ciertos elementos homogéneos, cortando de manera transversal, o inclusive por

asociación. Es a través de distintos fragmentos disueltos diacrónicamente que se puede comprender mejor la situación que envuelve dicha práctica. Y es que un solo planteamiento no puede darnos todas las respuestas. Las premisas que envuelven nuestro objeto de estudio son distintas en cada época. Por eso, optamos emprender la línea de desarrollo junto con los cambios que se gestaron en la definición de la práctica fotográfica. Y son estos términos quienes mejor resolvieron nuestro problema planteado.

La alteración de la imagen fotográfica es un fenómeno peculiar dadas sus características, sin embargo, se configura en relación directa con el ejercicio de la fotografía, y es desde ahí donde se gesta. Por consiguiente, se concluye que el más grande efecto de la alteración de la imagen es el de hacer que la propia fotografía subvierta su capacidad de “re-presentarnos” la realidad, de la forma a la que nos tiene acostumbrados, esto se logra al hacer que mediante ciertos mecanismos se deslice la función de la imagen representada, no solo de manera visual (obstruyendo la visibilidad), sino también cambiando la forma en la miramos y pensamos dicha imagen, ya no como “lo captado”, sino como algo “trabajado”.

Es un logro bajar a la mesa de trabajo una fotografía, al hacerlo se deja de dar por sentado el contenido de la misma como la totalidad de una intención, y es interviniéndola un método para obtener resultados bastante interesantes. Las razones para hacerlo son muchas e igual cantidad de medios con los que se puede hacer, pero consideramos elementales y de gran alcance los que aquí se plantean.

Las estrategias para actuar sobre una imagen implican conocimientos e intenciones muy distintas a los que se requiere para tomar una fotografía, son varios términos y se pueden referir más a modelos gráficos, pictóricos o

inclusive escultóricos, en detrimento de conocimientos fotográficos. Así como alguien se acerca de cierta manera y no otra a un objeto para fotografiarlo, otros se aproximan de igual forma a una fotografía para trabajar sobre ella.

En los momentos en los que se ubica el fenómeno de la alteración, la imagen fotográfica se deshace, una idea tradicional del medio se viene abajo, en manos de estos autores la imagen fotográfica transgrede un posicionamiento que ha construido este medio sobre si mismo. Con esta práctica ubicamos un límite de la fotografía, un lugar donde sus características innatas no dan para más, no logra resistir los cambios que operan en su interior. Perpetuando un ataque a su producto, la imagen se desestabiliza. Bajos estos términos no puede ofrecer más, se trata de una metamorfosis. Conforma parte del cuerpo de una obra, se trata de una hibridación de medios, hecho que no debe de alarmar, dado que, la imbricación de medios, generada, tras el acto artístico, conforma una obra ensamblada, donde medios primitivos como la pintura táctil o el esgrafiado se mezclan con técnicas modernas como la fotografía, este mestizaje, más bien se presenta como un ejemplo de las nuevas relaciones que caracterizan una convulsiva época contemporánea, situación que bien puede justificar y explicar nuestro fenómeno.

En estas circunstancias, los casos aquí estudiados se tratan de prácticas multidisciplinarias, ejecutadas por sujetos que muchas veces se ven enclaustrados con las posibilidades de un solo medio, y por lo tanto casi siempre terminan subvirtiéndolo; de alguna manera rompen las reglas, tratan de encontrar nuevas formas de trabajar sobre él.

Tal es el caso de Robert Frank o Gerardo Suter, quienes ven a la imagen fotografía como un soporte de trabajo, más que como un objetivo final, si bien es cierto que esta concepción no es visible en todas sus fotografías, es en

aquellas, en las que nos interesamos y referimos para el presente trabajo. Justo como el contenido de la imagen fotográfica es bastante inestable, también lo son, los fenómenos que pasan sobre ella.

No es nuestro objetivo agotar aquí el tema; este se presta para innumerables debates; pero las características que se pudieron encontrar en común entre estos dos artistas, y sus sucesivas explicaciones, creemos, pueden ayudar a solucionar un problema que hace tiempo se le presenta a la imagen fotográfica. Pero es necesario decir, que el deslizamiento que le ocurre a esta no solo la perturba, también la vuelven otra cosa. Este último punto sobre como se puede entender este híbrido, implica otra investigación, probablemente se pueda comprender a través de nuevas prácticas en el arte contemporáneo, pero es necesario investigar más al respecto.

III

Por supuesto que la fotografía sigue su desarrollo, una imagen alterada no agota sus posibilidades, en los últimos años han surgido trabajos bastante interesantes realizados con este medio, y para no ir más lejos, con un simple registro. Es un hecho que la cámara se seguirá utilizando para registrar cualquier cantidad de eventos, y seguirá siendo parte de nuestra memoria y nuestra vida diaria.

Volviendo a la pregunta que se había hecho y a aquella nota que había quedado pendiente, todo parece indicar que, a diferencia de los primeros intentos por descentrar a la fotografía, en la actualidad estas estrategias resultan ya un tanto obsoletas, sobre todo porque, como ya se ha mencionado, el medio fotográfico se abre a nuevas tecnologías, y es la computadora un

medio que esta transformando nuestra forma de trabajar la fotografía. Hoy día es muy sencillo mezclar infinidad de fotografías en una sola gracias a la ayuda de un *software*, este montaje puede ser extraordinariamente convincente, además, en muchos casos, se tiende a tratar de integrar la imagen como si fuera un solo registro, más que hacer visible las múltiples “capas” que lo conforman. Es poco probable que la idea de foto-montaje pueda dar cuenta de estos trabajos, tampoco un concepto de imagen alterada resuelve dicho problema, para ello, se requieren nuevos términos y nuevas investigaciones para colocar este fenómeno en sus justas dimensiones. Con el formato digital, la imagen fotográfica se redefine tanto como la práctica, pero eso es otro tema.

En términos de Jean Baudrillard, el ordenador funge como una herramienta para ejecutar el *crimen perfecto*²⁶, un lugar donde se realiza la práctica perturbadora sobre la imagen fotográfica, donde se altera y se mezcla, pero también se oculta.

Aun así, bajo estas líneas se considera oportuno un estudio de la alteración de la imagen fotográfica, en este encontramos, de manera brusca, casi torpe, una mezcla de medios, tanto formal como conceptualmente. Vemos de forma interesada como este método es generado por un discurso muy particular, casi ajeno a un ejercicio tradicional de la fotografía. Son artificios que despliegan una gama de relaciones, que hablan y ejemplifican una época, donde sus objetos, sus categorías y sus valores simbólicos quedan al descubierto. Es una práctica que desmantela un conocimiento inscrito en lo más profundo del complejo cultural.

Bibliografía

- ADES, Dawn. *El Dadá y el Surrealismo*.
España, Editorial Labor, 1975, 128 pp.
- _____ *El fotomontaje*.
Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- ATGET, Eugènè. *Paris*. Introducción de Wilfried Wiegand.
Munich, Schirmer / Mosel, 1998.
- BENÍTEZ, Issa María (Coordinadora). *Hacia otra historia del arte en México*. Tomo IV. México, Conaculta, 2001.
- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*.
Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 284 pp.
- BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*.
Barcelona, Gustavo Gili, 2004 256 pp.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Introducción de Bolívar Echeverría. México, Itaca, 2003, 127 pp.
- _____ *Sobre la fotografía*.
Valencia, Pre-textos, 2005, 153 pp.
- CALINESCU, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, "Kitsch", posmodernismo*.
Madrid, Tecnos, 1991.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. España, Paidós, 2ª ed, 1994, 187 pp.
- FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*.
México, Trillas, 1990.

- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de judas. Fotografía y verdad*.
Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 191 pp.
- FOSTER, Hal (ed). *La posmodernidad*.
España, Kairós, 2 ed. 1986, 240 pp.
- FRANK, Robert. *Hold still __ keep going*. Ute Eskildsen Editor.
Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2001, 168 pp.
- _____ *Moving out*. Catálogo. Sarah Greenough, Philip Brookman
Eds. Washington, National Gallery of Art, Scalo, 1994, 335 pp.
- FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la
modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y
Benjamin*. España, Visor Distribuciones, 1992, 500pp.
- GUBERN, Román. *Del bisonte a la realidad virtual*.
España, Anagrama, 1999.
- HARVEL, David. *Paris, Capital of modernity*. E.U.A. Routledge, 2003, 372 pp.
- HEARTFIELD, John. *Guerra en la paz. Fotomontajes sobre el período
1930-1938*. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, 153 pp.
- HUYSEN, Andreas. *Después de la gran división. Modernismo, cultura
de masas, posmodernismo*.
Argentina, Adriana Hidalgo Editorial, 2002, 386 pp.
- JAMESON, Frederic. *Ensayos sobre posmodernismo*.
Argentina, Ediciones Imago Mundi, 1991, 130 pp.
- KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de las vanguardias y otros mitos
modernos*. España, Alianza Editorial, 1985.
- _____ *Lo fotográfico. Por una teoría de los
desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 237 pp.
- PICAUDÉ, Valérie. Arbaizar Philippe (eds). *La confusión de los géneros
en fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

- PICAZO, Gloria y Ribalta Jorge (eds.) *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 288 pp.
- RICHTER, Hans. *Dada art and anti-art*. Londres, Thames and Hudson, 2001. 246 pp.
- RODRIGUEZ, Ida. *Dadá documentos*. México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977, 324 pp.
- SUTER, Gerardo. “Luz por tiempo y límite por horizonte”. en *Crónicas fotográficas*. Primer foro México – Estados Unidos de América, México, INBA, 1995.
-
- _____ *Mapeo*. Catálogo. Texto de José Luis Barrios España, Turner, 2005.
-
- _____ *Tiempo inscrito*. Catálogo. Texto de Luis Roberto Vera México. Museo de Arte Moderno. 1991. 62 pp.
- TAGG, John. *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, 312 pp.
- TERCERO, Magali. “Cindy Sherman”, en revista *Saber Ver*, No. 28, 2ª época, México. Editorial Jus, febrero-marzo 2004.
- YATES, Steve (ed.) *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 312 pp.