



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

FOTOGRAFÍA ABSTRACTA  
UNA EMANCIPACIÓN VISUAL

TESIS  
PARA OBTENER EL GRADO DE  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA  
GERARDO GABRIEL AZNAR HERNÁNDEZ

ASESOR  
GALE ANN LYNN GLYNN

CIUDAD DE MÉXICO

2017



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.



# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. ECOS HISTÓRICOS ABSTRACTOS	12
1.1 Experimentación fotosensible	13
De la fijación lumínica al desarrollo del daguerrotipo	
1.2 Desobediencia canónica	20
La influencia dadaísta y el uso del fotograma	
2. MOTIVOS PARA UNA CONSTRUCCIÓN ABSTRACTA	30
2.1 Usos sociales del medio	31
Manipulación, narcisismo y fantasía	
2.2 La transparencia fotográfica	39
Convenciones estéticas en la producción fotográfica	
2.3 El derecho a la opacidad	45
La absoluta separación de la representación	
3. ABSTRACCIONES EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORANEA	52
3.1 Imágenes elementales	53
4. ATMÓSFERAS VISUALES	63
Proyecto de Investigación y Producción Visual	
4.1 Antecedentes	64
Fotografías gestuales	
4.2 Atmósferas visuales	69
5. CONCLUSIONES	79
BIBLIOGRAFÍA	84



## INTRODUCCIÓN

Comúnmente persiste una asociación directa entre fotografía y realidad. Se asume que ésta, debe responder no sólo a procedimientos técnicos determinados, sino también a cuestionamientos de carácter documental. Preguntas como: *¿Qué?*, *¿Quién?*, *¿Dónde?*, *¿Por qué?*, *¿Cuándo?*, deben ser resueltas al observar la imagen.

Existe entonces una inclinación hacia la veracidad, referencia, narrativa y representación, podría decirse que la fotografía lleva consigo una exigencia por contener información. Al utilizar la cámara como principal instrumento de producción (sea analógica o digital), se obtiene un registro de aquello que se refleja por el objetivo del lente, de esta manera puede observarse una imagen del mundo, es posible encontrar en esa cualidad específica su intrínseca relación con la realidad. La imagen fotográfica, aún en propuestas contemporáneas, parece arrastrar consigo obligaciones informativas. Que muestren algo.

Tal vez los cambios más significativos dentro de la producción fotográfica en el arte en los últimos sesenta años, han sido provocados por la influencia de la teoría posmoderna y las tecnologías digitales. Esto ha resultado en la desacralización de conceptos como la copia original<sup>1</sup>, el autor y los grandes maestros, siendo

---

<sup>1</sup> La 'copia original' se refiere a la primera impresión que se realiza sobre un soporte fotosensible de una imagen contenida en una película fotográfica. Durante el modernismo existía una

reemplazados por un entendimiento más amplio de sus características de reproductibilidad, diversidad de materiales de producción, temas y conceptualizaciones que pueden ser abordados a través del medio.

Actualmente existen distintas maneras de estudiar o acercarse a la producción fotográfica en el arte contemporáneo, las cuales en términos generales, pueden agruparse en tres sectores básicos. El primero toma mayor notoriedad a partir de los años 60s con la irrupción del arte conceptual, las intervenciones en espacios externos a las galerías, el performance u otras acciones efímeras. En todos estos casos la imagen fotográfica, aún cuando es expuesta como parte de una exhibición, actúa únicamente como el registro de un acontecimiento. En ese sentido, la imagen no es relevante por sus características estéticas propias, sino por lo que muestra, es decir, por el registro de la acción.

El segundo campo se refiere a aquel tipo de producción fotográfica que sí encuentra su objeto en sí misma. Ésta se caracteriza por expresar, cuestionar o reflexionar a través de la imagen, diferentes intereses propios del artista, es decir, no es únicamente el registro de un acontecimiento cualquiera, sino funciona como una estrategia consciente y deliberada de expresar algo a través de una imagen en particular.

---

fetichización de la obra de arte como única e irreplicable, por lo cual las posteriores reproducciones que se hacían de una fotografía tenían un valor menor que el de la copia originaria.

Y como una tercera orientación podemos identificar la fotografía puramente abstracta, cuyo objeto de estudio se centra únicamente en la producción de imágenes a partir de los elementos más básicos del procedimiento fotográfico tales como luz y material fotosensible. Es precisamente a este último campo de producción al que nos referiremos en esta investigación.

Con esta expansión en el campo de trabajo de la fotografía<sup>2</sup>, se ha desarrollado un cuerpo extenso de teoría crítica y revisiones históricas, que funcionan como apoyo para clarificar y contextualizar las diferentes manifestaciones de la producción fotográfica contemporánea, algunas de las cuales conforman el cuerpo crítico de esta investigación y serán abordadas en el transcurso del trabajo.

Sin embargo, es preciso mencionar que en lo referente al campo abstracto de la fotografía y específicamente al de la 'fotografía concreta'<sup>3</sup>, la cual tomaremos como referencia, aún es escasa la información y los análisis que se han desarrollado hasta el momento. No muchos teóricos han decidido enfocar su quehacer al estudio de estas manifestaciones, cuyas características, en efecto, rechazan casi cualquier construcción teórica que se ha hecho sobre el medio históricamente, dado que no es una fotografía que se adapta a los términos comunes a los que nos referimos cuando pensamos en una imagen fotográfica,

---

<sup>2</sup> Véase: Baker, George (2005). *"Photography's Expanded Field"*. October 114 Issue, The MIT Press Journals, pp. 120-140.

<sup>3</sup> La fotografía concreta, como la han denominado diferentes especialistas, se desarrolla dentro del campo abstracto de la producción fotográfica y se refiere específicamente a aquella que apela al uso de los elementos fotográficos básicos, tales como luz y soportes fotosensibles para realizar una imagen, es decir, no se produce mediante el uso de una cámara o cualquier otro dispositivo de registro fotográfico.

sino que se caracteriza por utilizar elementos fotográficos básicos en su procedimiento técnico tales como luz y materiales fotosensibles para crear una imagen, por lo cual, dichas producciones se convierten por definición en fotografías, pero con una particular autonomía en relación a la mayor parte de los análisis teóricos y funciones preconcebidas que la fotografía ha tenido, dado que no registra o representa en lo absoluto, alguna escena o documentación del mundo exterior mediante el uso de una cámara o cualquier otro dispositivo fotográfico. Es decir, se desmarca completamente de la noción común que se tiene de la imagen fotográfica.

La fotografía se ha concebido históricamente como un medio que representa, que tiene una relación inherente a la realidad y por lo tanto a su documentación. Esta investigación, se centra en propuestas artísticas que han utilizado el medio con intereses que trascienden la representación y el registro de lo real. Puede ser de manera puramente experimental o partiendo de una mayor solidez teórica y conceptual. Imágenes que cuestionan el medio, que redescubren sus capacidades y replantean sus posibilidades.

Con este trabajo de investigación, se pretende ahondar en el estudio de la práctica fotográfica visibilizando un campo que pocas veces es analizado, esperando mostrar así, una perspectiva distinta al persistente estereotipo romántico de aquella práctica fotográfica que busca imágenes de una belleza extraordinaria por el mundo, para centrarnos en la práctica como una herramienta de producción visual independiente a lo documental y representativo. En ese sentido, se abordan

referencias teóricas, históricas y prácticas, que en conjunto apoyarán a contextualizar el origen, los motivos y las circunstancias que han ocasionado el desarrollo abstracto en el medio fotográfico.

Aunque históricamente la abstracción<sup>4</sup> ha surgido como un mecanismo de reacción o contestación hacia ciertos modelos de representación establecidos, su manifestación no debe observarse como un fenómeno de carácter puramente formal. Por lo cual, en el transcurso de la investigación se presentan razonamientos que involucran el alejamiento de lo documental, abordando diferentes características presentes en su producción y consumo, las cuales están generalmente ligadas al mercado, los medios de comunicación o la construcción de realidades sociales específicas.

La investigación se presenta en cuatro bloques. El primero está dedicado a señalar las resonancias históricas, es decir, los antecedentes que involucran la evidencia sobre las manifestaciones con un sentido abstracto en la imagen fotográfica. Comenzando desde las primeras aproximaciones científicas en el desarrollo de la fijación lumínica y la invención fotográfica, para posteriormente señalar los exponentes artísticos más tempranos con intereses experimentales en el uso de esta técnica, tales como Man Ray, László Moholy-Nagy, Milos Korecek y

---

<sup>4</sup> Es importante señalar que durante el transcurso de la investigación el término 'abstracción' se utilizará en dos sentidos. Uno es el estético, el cual hará referencia a toda aquella producción artística que se aleja totalmente de una figuración, narrativa o representación de cualquier sujeto, para enfocarse en una auto-exploración, experimentación y reinvención estética.

Empero, también se empleara el término como una construcción conceptual del pensamiento, es decir, no sólo como un conjunto de características estéticas y formales que lo identifican en el campo artístico, sino como una manera de percibir y conocer nuestro entorno.

Christian Schad, quienes modificaron el entendimiento tradicional y canónico que se tenía de la práctica.

El segundo bloque se enfoca en la construcción tentativa de una justificación que pueda postular la imagen abstracta como una respuesta emancipatoria dentro del medio fotográfico, abordando a partir de referencias teóricas que incluyen el trabajo de Abigail Solomon Godeau, Silvia Kolbowski, Fred Ritchin, Ruth Horak y Günther Selichar, entre otros, distintas posturas críticas relacionadas al uso de la fotografía en la esfera social, así como consideraciones estéticas históricamente ligadas a su producción y consumo, con el objetivo de identificar los factores que han provocado el alejamiento del entendimiento tradicional del medio fotográfico.

El tercer apartado presenta el trabajo de varios artistas contemporáneos tales como Wolfgang Tillmans, Daisuke Yokota, Robert Davies y James Welling, cuya obra se ha convertido en una referencia de la producción fotográfica abstracta actual. Dicha selección de obra tiene por objeto ofrecer un panorama del trabajo contemporáneo en este campo, así como apoyar a la identificación del tipo de producción específica que se tiene como referencia en esta investigación.

En el cuarto bloque se presenta el proyecto de producción visual que detonó este trabajo de investigación, cuyo proceso creativo fue desarrollado durante mi último año de licenciatura, y desde entonces funge como uno de los focos principales dentro mi producción, convirtiéndose en un proceso constante de experimentación. Para su presentación, se muestran los primeros acercamientos

hacia una producción fotográfica puramente abstracta, que a su vez representan los antecedentes del proyecto principal. Posteriormente se presenta el proceso creativo y los resultados de 'Atmosphere', proyecto central de esta investigación.

Para finalizar, se esbozan algunas reflexiones a manera de conclusión, estos razonamientos pretenden profundizar en los motivos que sostienen la investigación, así como en las consideraciones que se detonaron a partir del estudio. Esperando que este trabajo, escrito por momentos a modo de disertación, pueda resultar de interés para cualquier estudiante que intente acercarse a la práctica fotográfica desde el exterior de los márgenes tradicionales de producción. Pudiendo encontrar aquí, una introducción mínima pero estrictamente cuidadosa, de diferentes autores y artistas que han abierto el campo de visión hacia espacios aún desconocidos.



# ECOS HISTÓRICOS ABSTRACTOS

## 1.1

### Experimentación fotosensible

#### De la fijación lumínica al desarrollo del daguerrotipo

Después de diversos intentos como la cámara oscura, la cámara lucida o la silhouette, todos estos motivados principalmente por intereses de perfeccionamiento técnico en cuanto a la reproducción de la perspectiva, proporción, forma y otras características de utilidad pictórica, en 1839 se anuncia públicamente el procedimiento fotográfico del pintor francés Louis Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851).

Sin embargo, las primeras aproximaciones para registrar una imagen sobre una superficie emulsionada sensible a la luz, datan de tiempo atrás y fueron realizadas por el científico Thomas Wedgwood (1771-1805). En los apuntes sobre sus experimentos, se puede observar que existía una inquietud mayormente orientada hacia una experimentación lumínica, lo cual podemos relacionar en términos formales con intereses abstractos, más que con una necesidad de reproducción mimética.

Humphry Davy (1778-1829), químico reconocido, amigo de Wedgwood, escribió en 1802:

El papel blanco o el cuero blanco, humedecido con una solución de nitrato de plata, no experimenta cambio alguno si se lo mantiene en un sitio oscuro, pero cuando es expuesto a la luz diurna, cambia rápidamente de color; y tras pasar por diversas tonalidades de gris y de marrón se convierte, a la larga, casi en negro.

Cuando la sombra de alguna figura es proyectada sobre la superficie así preparada, la parte oculta permanece blanca y las otras se convierten rápidamente en negras.<sup>5</sup>

Este apunte puede abrir la consideración a la posibilidad de que la invención fotográfica, en principio, tuviera por objetivo primordial estudiar fenómenos lumínicos, manteniendo una distancia en relación a la documentación y el mimetismo.

En 1827, después de múltiples avances, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1836), científico e inventor francés, consiguió fijar la imagen de una cámara oscura sobre una placa de cobre emulsionada. Llamó a este proceso *Heliografía*, el resultado que obtuvo de aquella exposición, se conoce como el primer registro fotográfico en la historia. (Imagen 1)

Para 1839 se anunciaron públicamente en Francia e Inglaterra los dos procedimientos que hasta el momento habían conseguido los mejores resultados

---

<sup>5</sup> Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. p. 13.

en la fijación de imágenes sobre superficies fotosensibles: el *daguerrotipo* de Daguerre y el *positivo-negativo* de Henry Fox Talbot (1800-1877). “El primero generaba una única imagen muy detallada sobre una placa de cobre chapada en plata, mientras que con el segundo se obtenían varias copias a partir de un solo negativo.”<sup>6</sup>

Ya para ese momento, la relación con la función documental era ineludible. Todos los intentos de optimización en el proceso fotográfico, estaban enfocados en registrar con la mayor fidelidad posible la imagen reflejada por los lentes de refracción.

Un diario francés publicó ese mismo año:

Anunciamos un importante descubrimiento de Daguerre, nuestro famoso pintor del *Diorama*. Este descubrimiento participa de lo prodigioso. Altera todas las teorías científicas de la luz y la óptica, y llegará a revolucionar el arte del dibujo.

Daguerre ha encontrado la manera de fijar las imágenes que aparecen por sí solas en la cámara oscura, con lo que ya no son reflejos efímeros de los objetos, sino su impresión fija y duradera, la

---

<sup>6</sup> Jhonson, William S. (2012) *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. Barcelona. Ed. Taschen. p. 36.

cual, como una pintura o un grabado, puede ser apartada de la presencia de los objetos.

Imagínese la fidelidad de la imagen natural reproducida en la cámara, y agréguese a ella la obra de los rayos del sol que fijan la imagen, con toda su gama de luces fuertes, de sombras, de semitonos, y se tendrá así una idea de los bellos dibujos que Daguerre ha mostrado.<sup>7</sup>

Además de la inmensa emoción que refleja la publicación, puede observarse el vínculo inmediato que se estableció con lo pictórico. En ese momento, la invención fotográfica no era más que la novedosa herramienta de los pintores de la época.

Tal como explica Joan Fontcuberta:

[...] el dispositivo fotográfico debía sustituir la más sofisticada de las “máquinas de dibujar”, que desde el renacimiento habían facilitado la descripción visual del mundo. La fotografía debía suplir las carencias de la mano en la producción de imágenes realistas [...] Un sistema técnico y generativo aparecía para suplantar los sistemas precedentes, que eran manuales y constructivos. El dibujo construye la imagen, la fotografía la genera.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Newhall, Beaumont, *op. cit.*, p. 19

<sup>8</sup> Fontcuberta, Joan (2012). *La cámara de Pandora*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. p. 184.

Dichos procedimientos fotográficos se expandieron rápidamente por Europa y gran parte del mundo. Con el tiempo comenzaron a ser perfeccionados, los lapsos de exposición disminuyeron, la dimensión de los instrumentos fotográficos fue cada vez más compacta y la preservación de la imagen obtenida sobre el negativo se fue optimizando. Sin embargo, la invención seguía subordinada a las diferentes técnicas tradicionales de la época.

Charles Baudelaire (1821-1867) escribió en 1859:

Si se permite que la fotografía supla al arte en algunas de sus funciones, pronto, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud, lo habrá suplantado o totalmente corrompido. Es necesario, por tanto, que cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura. Que enriquezca rápidamente el álbum del viajero y devuelva a sus ojos la precisión que falte a su memoria, que orne la biblioteca del naturalista, exagere los animales microscópicos, consolide incluso con algunas informaciones las hipótesis del astrónomo; que sea, por último, la secretaria y la libreta de cualquiera que necesite en su profesión de una absoluta exactitud material, hasta ahí tanto mejor. [...] Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que

sólo vale porque el hombre le añade su alma, entonces ¡ay de nosotros!<sup>9</sup>

Identificada con esta concepción de inferioridad respecto a las disciplinas artísticas tradicionales, la nueva técnica pasó prácticamente su primer siglo de existencia respondiendo a necesidades pictóricas y al afán de los artistas por registrar la realidad con la mayor belleza posible. Se olvidó por completo el rasgo experimental que caracterizó sus primeras manifestaciones, perdiendo la búsqueda de nuevas posibilidades en su producción, para establecerse como una herramienta puramente documental.

---

<sup>9</sup> Baudelaire, Charles (1955). *The Mirror of Art*. Londres. Ed. Phaidon Press Ltd. p. 228.



(1) Nicéphore Niepce, *Vista desde la ventana de Gras*. Heliografía, 1826.

## 1.2

### Desobediencia canónica

#### La influencia dadaísta y el uso del fotograma

La cámara es una máquina,  
pero el fotógrafo no es un robot.

Joan Fontcuberta

Dada la situación en la cual se ubicó a la fotografía en sus primeros años de producción, fue difícil hacerle un espacio dentro de las técnicas tradicionales asociadas al arte de la época. Su práctica fue generalmente minimizada y degradada, se le consideraba un acto puramente mecánico, carente de virtuosismo.

Fue a partir del trabajo de fotógrafos como W. Henry Fox Talbot, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Edward Weston, Eugène Atget y otros más, que se promovió una fotografía artística, realizada por los 'grandes maestros'. Esta corriente estaba identificada con valores de producción modernos, los cuales basaban sus principios en una idolatría del artista como un ser sensible y habilidoso, distinguido del resto. Del mismo modo, resaltaban la importancia de la copia original y del dominio técnico del medio. Con estas características de producción, la práctica fotográfica tomó su lugar dentro del arte como un producto digno de contemplación y consumo.

Sin embargo, las reacciones críticas a sus nociones de virtuosismo y maestría se propagaron y como consecuencia, se comenzó a gestar una generación de artistas que rechazaba toda la construcción canónica que habían creado entorno al medio.

Como escribe Lucy Soutter:

Algunos de los artistas mas importantes e influyentes que trabajaron con fotografía en el siglo XX, se opusieron a la noción misma del arte, rechazando explícitamente la tradición de las bellas artes [...] Estos vanguardistas proporcionaron una piedra angular para las figuras contemporáneas que prefieren ubicarse a sí mismas como artistas que utilizan la fotografía, más que como fotógrafos.<sup>10</sup>

Esta nueva ola de artistas buscaba explorar la práctica como una herramienta de producción independiente a lo documental, sin referencias o ataduras pictóricas. Todas estas reacciones fueron provocadas, en gran medida, por la irrupción de movimientos como el dadaísmo y posteriormente el arte conceptual. Los cuales trasladaron al campo de la fotografía nociones tales como el ready-made, la reproducción y apropiación, abriendo de esta manera, posibilidades que habían sido negadas en este medio.

---

<sup>10</sup> Soutter, Lucy (2013). *Why Art Photography?*. Londres. Ed. Routledge. p. 3. Traducción del autor. De aquí en adelante se marcará con un signo (\*) al final de la cita, cada que el texto haya sido traducido por el autor.

La primera generación de artistas con intereses experimentales en la fotografía se presentó durante el periodo del movimiento dadaísta, utilizando el medio de manera más elemental, sin necesidad de cubrir obligaciones dogmáticas en relación a la técnica, es decir, relegando valores como el dominio total del medio o la visión sensible y única del fotógrafo. Entre otras cosas, desarrollaron una 'nueva perspectiva', la cual se refería esencialmente a cualquier composición formal que no tuviera un horizonte perfectamente alineado.

Tal como Aleksander Rodchenko escribió en 1982:

En fotografía existe el viejo punto de vista, el ángulo de visión de un hombre que está de pie sobre el suelo y mira en dirección recta hacia delante o, como yo lo denomino, hace 'planos de ombligo'. Combato ese punto de vista, y lo seguiré combatiendo junto con mis colegas de la nueva fotografía.<sup>11</sup>

Estos 'nuevos fotógrafos', exploraron procesos de exposición e impresión que recuerdan bastante los trabajos realizados por Wedgwood y Davy en sus primeras experiencias de fijación lumínica. Retomando así, el carácter experimental más allá del pictórico, enfatizando en el proceso de producción de la imagen, convirtiéndolo en un elemento central de la obra.

---

<sup>11</sup> Newhall, Beaumont, *op. cit.*, p. 202.

Alvin Langdon Coburn (1882-1966) tuvo un papel fundamental en la búsqueda del nuevo entendimiento fotográfico. No sólo fue considerado el precursor de la abstracción fotográfica al realizar sus *vortogramas*, sino que además se le atribuye haber utilizado por primera vez el término de 'fotografía abstracta'.

En 1913 escribió con motivo de una exposición que había montado para la Goupil Gallery de Londres:

[...] pero, ¿Por qué no debe el artista de la cámara romper con sus gastadas convenciones, que incluso en su existencia, comparativamente breve, han llegado a impedir y restringir su medio, y reclamar la libertad de expresión que todo artista debe poseer para estar vivo?<sup>12</sup>

Fueron este tipo de postulaciones las que le dieron un carácter liberal a la práctica, los artistas comenzaron a entender que existía un mayor campo de probabilidades en su uso, encontrando la posibilidad de explorar y producir imágenes introduciendo la fijación lumínica como principal elemento, desligándose del registro realizado por el aparato fotográfico.

En su ensayo *The disappearance of the object*, Monika Faber da un acercamiento histórico al fenómeno:

---

<sup>12</sup> *ibid.* p. 199.

A partir de los años 20s muchos fotógrafos habían buscado crear fotografías 'autónomas' desligando la identificación de la imagen fotográfica con el objeto en el mayor grado posible [...] El punto de partida más importante de toda la fotografía experimental fue el *fotograma*, una fotografía producida sin una cámara [...] El fotograma aparece de primera mano, como la encarnación de la producción fotográfica. La luz produce imágenes sin desviarse por los lentes ópticos de refracción, coloreando el papel fotográfico, donde no haya objetos.<sup>13</sup>

Uno de los ejemplos más tempranos en este sentido es el trabajo de Christian Schad (1894-1982). El artista alemán "produjo en 1918 algunas abstracciones hechas fotográficamente sin utilizar una cámara. Con una técnica que databa de los primeros experimentos de W. H. F. Talbot, Schad dispuso recortes de papel y objetos planos sobre un papel sensible, el cual, al quedar expuesto a la luz, registraba formas que se asemejaban en mucho a los collages cubistas."<sup>14</sup>  
(Imagen 2)

Después de los fotogramas de Schad vinieron los trabajos de Man Ray (1890-1976) y László Moholy-Nagy (1895-1946), quienes profundizaron en las posibilidades de la proyección lumínica introduciendo objetos translucidos o

---

<sup>13</sup> Horak, Ruth (2003). *Rethinking Photography 1+11: Narration and New Reduction in Photography*. Salzburg. Ed. Fotohof Editions. p. 202.\*  
Extracto del ensayo "The disappearance of the object" de Monika Faber, recopilado por Ruth Horak.

<sup>14</sup> Newhall, Beaumont. *op. cit.*, p 199.

tridimensionales, con el objetivo de indagar en la textura y el volumen. (Imagen 3 y 4). Sin embargo, cada uno de ellos siguió conservando intereses específicos en su búsqueda experimental.

Newhall los describe de la siguiente manera:

Los posteriores fotogramas de Moholy-Nagy son ejercicios sobre la luz y la forma, arquitectónicos por su composición: para él, los objetos colocados sobre el papel eran moduladores de luz y dejaban de ser objetos identificables. Man Ray por otro lado, eligió objetos según su valor evocativo [...] objetos tales como una llave marcada con el número de un cuarto de hotel, una pistola, un abanico, un giroscopio.<sup>15</sup>

Hubo todo un conjunto de artistas que exploraron las posibilidades fotográficas abstractas en sus diferentes líneas. Mientras a unos les resultaba relevante la huella de los objetos sobre el papel expuesto, otros exploraban las formas que podían resultar con la proyección de luz directa. O también, hubo quienes como Milos Korecek (1908-1989), se centraron en el efecto que los químicos utilizados en el proceso de revelado dejaban sobre la impresión. (Imagen 5)

Esta generación de artistas aportó una gran cantidad de imágenes experimentales, que en conjunto conformaron el primer movimiento fotográfico

---

<sup>15</sup> *id.*

abstracto, instaurando nuevos parámetros en el uso del medio y ampliando de manera significativa los intereses formales y conceptuales que podían ser abordados a través de la práctica fotográfica.



(2) Christian Schad. *Schadografia*, 1918.



(3) László Moholy-Nagy. *Fotograma*, ca. 1922.



(4) Man Ray. *Rayografía*, ca. 1926.



(5) Milos Korecek. *Sin título*, 1970.



## MOTIVOS PARA UNA CONSTRUCCIÓN ABSTRACTA

Una vez señalados los antecedentes abstractos que se han presentado en la historia del medio. Es preciso comprender, más allá de los acontecimientos históricos y formales de la técnica, los motivos que han provocado su manifestación, tratando de ampliar la visión en las circunstancias socioculturales que estimularon su desarrollo, para comprender la necesidad de reclamar su independencia como medio autónomo de producción visual.

Este segundo capítulo, está centrado en desarrollar la justificación que postula a la imagen abstracta, como un espacio emancipatorio dentro de la práctica fotográfica. Para ello, se abordan distintos análisis críticos sobre la representación, los usos sociales del medio, y algunas consideraciones estéticas que han estado históricamente ligadas a su producción y consumo, encontrando en cada una de estas condiciones, los motivos para una construcción abstracta.

## 2.1

### Usos sociales del medio

#### Manipulación, narcisismo y fantasía

Estamos rodeados, se dice, no ya por la realidad  
sino por el efecto de realidad, el producto  
de la simulación y los signos.

Rosalind Krauss

La fotografía en sí misma, frecuentemente no es más  
que la reproducción de la imagen que un grupo  
produce sobre su propia integración.

Pierre Bourdieu

Peter Halley (1953), artista norteamericano, sostiene que el mundo en el cual vivimos actualmente se ha transformado en un espacio donde predomina la abstracción. La comunicación, las relaciones sociales, los lugares, la planificación de las ciudades y la economía, se han convertido en fenómenos puramente abstractos, que no responden en absoluto a cuestiones naturales de la existencia, sino a una construcción esquemática y conceptual.

La gente vive en casas aisladas en condominios con paisajes altamente controlados. Viajan en el entorno sellado del automóvil a lo largo del camino abstracto de la autopista hacia conjuntos de

oficinas o centros comerciales igualmente artificiales. Cuando alguien habla sobre arte abstracto, es esencial recordar que este es solo un reflejo de un entorno físico que se ha convertido también en algo esencialmente abstracto.<sup>16</sup>

De la misma manera, es imposible concebir las sociedades contemporáneas sin el uso excesivo que hacemos de la fotografía. Actualmente conocemos, comunicamos, informamos y generamos nuestra lectura del mundo a través de la imagen fotográfica. La fotografía como contenedor de información tiene un papel central en nuestra sociedad, las noticias que viajan instantáneamente a cualquier parte del mundo, se componen principalmente por registros que funcionan como evidencia de algún acontecimiento conveniente de visibilizar. La imagen<sup>17</sup>, resulta entonces fundamental en la construcción y priorización de problemáticas y realidades sociales que circulan en los medios de comunicación por todo el mundo.

En ese sentido, la fotografía se ha convertido en una herramienta de poder imprescindible, puesto que por un lado señala a partir de una construcción mediática formada entorno a esta, aquello que merece ser visibilizado, ocultando así, todo acontecimiento que no abone al discurso hegemónico. Y por otro lado, desarrolla una segunda función como mecanismo de control al reclamarse como

---

<sup>16</sup> Lind, Maria (2013). *Abstraction*. Londres. Ed. The MIT Press. p. 141.\*

Extracto del ensayo "*Abstraction and Culture*" de Peter Halley, recopilado por Maria Lind.

<sup>17</sup> Durante el transcurso de este trabajo se tomará la definición de imagen como "todo producto visual infinitamente reproducible que puede ser alargado o reducido, trasladado de una forma a otra, reteniendo su identidad reconocible." Soutter, Lucy. *op. cit.*, p.113.\*

un registro de lo real, apoyándose en la reacción de credibilidad inmediata que provoca el observar la imagen.

Resulta sorprendente cómo aún conociendo la constante y obligada manipulación de las imágenes noticiosas, la simbiosis entre fotografía y veracidad parece indisociable. Como apunta Silvia Kolbowski, “la fidelidad de las fotografías sobre la ‘realidad inmediata’, su verdad, sigue proclamándose en los medios masivos y diversas áreas de la academia. Los discursos académicos sostienen el concepto de realidad y veracidad fotográfica, a través de la producción y el mantenimiento de categorías y géneros establecidos.”<sup>18</sup> Con lo cual, habría que tener presente en todo momento, la falta de objetividad inherente a su producción, “la insidiosa distorsión de nuestra visión de lo real”.<sup>19</sup>

Esto ocurre de manera normalizada en el terreno de los medios masivos de comunicación y su incesante manipulación, sin embargo, la distorsión de lo real actualmente ocupa todos los rincones de las relaciones sociales contemporáneas. El mundo contemporáneo se construye en imágenes, aunque no precisamente lo diseñamos nosotros, resulta que trabajamos en él sin saberlo, nosotros lo mantenemos, somos constructores incautos. Reproducimos valores estéticos y mecánicas de representación diseñadas en algún otro lugar, de esta manera, las

---

<sup>18</sup> Squiers, Carol (1990). *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Seattle. Ed. Bay Press. p. 148.\*

Extracto del ensayo “*Playing with dolls*” de Silvia Kolbowski, recopilado por Carol Squiers.

<sup>19</sup> Ritchin, Fred (2010). *Después de la fotografía*. Oaxaca. Ed. Ediciones Ve. p.12.

imágenes que producimos redefinen constantemente nuestro espacio y tiempo, y con esto, toda nuestra experiencia en el mundo.

Günther Selichar apunta que:

Nos encontramos en una 'sociedad exhibicionista y publicitaria', en un ciclo cerrado, donde el medio funciona como modelo que forma su equivalente en la sociedad, y este equivalente a su vez influye en el modelo del medio. Una situación metamórfica y repetitiva predomina, "cambiando de la realidad a la imagen, del modelo a la réplica y por lo tanto a una nueva realidad".<sup>20</sup>

Se trata entonces, de una construcción incesante de distintas realidades. Nos sabemos observados, públicos, en permanente visibilidad, con lo cual se intuye que habrá que demostrar lo mejor de nuestra existencia, copiar los modelos establecidos, llenar los vacíos, construir y difundir una imagen idílica de nosotros mismos, donde sólo se conserven los momentos aceptables, cubriendo así aquellos usos sociales a los que la fotografía fue predestinada, como una práctica cuya función reside en preservar los acontecimientos especiales de la vida.

Selichar vuelve a apuntar de manera incisiva:

---

<sup>20</sup> Horak, Ruth (2003). *op. cit.*, p. 248.\*

Extracto del ensayo "*Photography remixed: On the residual value(in) of photography*", de Günther Selichar, recopilado por Ruth Horak.

Las catástrofes o los valores de la prensa sensacionalista y las novelas baratas, tales como la prominencia, belleza, fe, felicidad o familias saludables, ofrecen las reglas del juego mítico y voyerista en la competencia de la (auto) representación. Sin embargo, a medida que son filtradas por distintos intereses, sólo aspectos parciales de nuestra vida se vuelven visibles; lo que resulta en un espejo en gran medida negro de nuestra existencia.<sup>21</sup>

El fenómeno contemporáneo de los autorretratos o selfies, realizados en cualquier lugar o situación que abone a la construcción de una personalidad, es un ejemplo explícito de la exagerada producción/distorsión actual. Y aunque la diseminación masiva del medio ha sido un rasgo distintivo desde su invención, el impacto de las redes digitales y el consumo exacerbado de dispositivos móviles de comunicación, es un fenómeno relativamente reciente. Esto ha derivado entre muchas otras consecuencias, en el desarrollo de diferentes aplicaciones digitales, diseñadas para compartir de manera inmediata fotografías tomadas con algún dispositivo móvil, que son utilizadas por millones de personas en todo el mundo, conformando un infinito caleidoscopio social, compuesto en su mayoría por una interminable producción narcisista.

Fred Ritchin escribe en su ensayo *Después de la fotografía*:

---

<sup>21</sup> *ibid.* p. 254.\*

Las hordas de fotógrafos que ahora miran intensamente no al mundo que los rodea, ni a sus seres queridos [...], sino las pequeñas pantallas en la parte posterior de sus cámaras y teléfonos celulares en busca de una imagen, o que recuerdan el pasado contenido en una imagen de archivo en estas mismas pantallas, es sintomático de la preeminencia de la imagen por encima de la existencia que se supone representa. Es como si hubiéramos borrado la experiencia en sí y la hubiéramos sustituido por una serie de diapositivas. No la preferimos porque esto haga de la imagen algo más inmediato y 'real', sino precisamente porque la convierte en algo más irreal, en una ficción en la que esperamos encontrar la inmortalidad trascendente, la realidad superior, menos finita.<sup>22</sup>

Nos encontramos en un estado de permanente observación, no hay lugar o situación que no pueda ser fotografiada y compartida. Lo privado ha perdido cualquier distinción frente a lo público, y el uso de la imagen fotográfica tiene una culposa responsabilidad al respecto. La fantasía narcisista está a un botón de distancia, y entre las múltiples consecuencias del constante voyerismo, se puede apuntar la falta de relación que se tiene con la experimentación vivencial misma, se sustituye la experiencia en el espacio por la búsqueda de la imagen, dando lugar a "la negación de la realidad sensible."<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ritchin, Fred. *op. cit.*, p. 26.

<sup>23</sup> Soutter, Lucy. *op. cit.*, p. 21.\*

Roland Barthes se refería a la simulación que provocan las imágenes fotográficas de la siguiente manera:

[...] la supuesta capacidad de la fotografía para reemplazar lo inmediato abarcando físicamente la experiencia de la memoria involuntaria (el tipo de respuesta emocional inducida la mayoría de las veces, antes del pensamiento consciente, por olores y sonidos) con ilustraciones congeladas fijadas en el tiempo. La fotografía sustituye el predecible escalofrío de la memoria con las grises certezas de la historia.<sup>24</sup>

La ilusión, el onanismo, la fantasía, la expectativa de lo queremos ver y sentir a través de la imagen, de aquello que observamos, son signos identitarios de la producción fotográfica contemporánea. Desde reuniones familiares, hasta congregaciones masivas, parecen no poder evadir el momento fotográfico. Las ciudades son también, ahora más que nunca, escenarios de monumentos y construcciones históricas que mas allá de su significado social, político o cultural, representan una especie de escenografía lista para fotografiar y llevar consigo de vuelta a casa como el recuerdo exótico del lugar visitado.

Podemos afirmar que hemos desarrollado socialmente, una relación más cercana de la que jamás haya existido con la fotografía. Esto podría resultar, en el mejor de

---

<sup>24</sup> Barthes, Roland (1999). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona, Ed. Paidós. *apud*. Green, David (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. p. 25.

los casos, en un entendimiento al menos subconsciente, de características de composición, construcción y comprensión de la imagen, es decir, podríamos intuir que vivimos en una sociedad con una mayor capacidad de producción y comprensión visual. Sin embargo, resulta necesario cuestionar que tan conscientes estamos de estas posibilidades, la cultura de masas impulsada principalmente por las grandes corporaciones mediáticas, se caracteriza por fomentar, reproducir y asimilar una cultura hegemónica que busca diluir las diferencias e implementar características idénticas de representación en cualquier parte del mundo, con lo cual nos hemos convertido en gran medida, en una sociedad de espejos, individuos replicantes de una ideología construida externamente, distante a la experimentación y la búsqueda de sus propias identidades.

## 2.2

### La transparencia fotográfica

#### Convenciones estéticas en la producción fotográfica

La fotografía como medio de representación o documentación, históricamente ha conservado una percepción de veracidad y objetividad, que aunque ilusoria, se ha mantenido como una característica prácticamente inamovible en su lectura. Esta sensación de transparencia no es fortuita, sino que es producto de una construcción estética y cultural que se ha desarrollado entorno a la práctica, apoyándose en convenciones persistentes establecidas en su mayoría a partir del canon moderno de representación, proclamándose como vigentes todavía en distintos espacios institucionales.

Estas convenciones estéticas se caracterizan por la intención de producir imágenes que puedan ser digeridas y decodificadas en el mayor grado posible, pretendiendo abonar así, a una supuesta transparencia fotográfica. De esta manera, se estimula una lectura firme, un trabajo narrativo apoyado en series y estilos, evadiendo por todos los medios la multiplicidad de significados.

Entre las estrategias de asimilación más comunes, se encuentra la utilización de los pies de foto, textos curatoriales y contextos histórico/sociales, para acceder a cualquier conjunto de imágenes. Así, las interpretaciones y significados que lleguen

a provocarse por medio de las fotografías, son regularmente inducidas por el autor o curador de la muestra.

Abigail Solomon Godeau menciona que: “La representación está, ante todo, determinada contextualmente en sí misma, por lo tanto los significados producidos y difundidos, son inseparables a las estructuras discursivas que los contienen.”<sup>25</sup>

Otra de las mecánicas para sostener las estructuras que delimitan la lectura de cualquier conjunto fotográfico, es la que se presenta generalmente en las exposiciones fotográficas convencionales, donde el discurso curatorial y museográfico está planteado como un recorrido narrativo, con imágenes montadas horizontalmente y alineadas entre sí. Sin embargo, estas mecánicas de control no sólo están relacionadas a la experiencia estética que se establece en una exposición, sino que también intervienen niveles de lectura más profundos, relacionados con la identificación y el establecimiento de parámetros de comprensión, que terminan por inducir al espectador hacia una total digestión del trabajo expuesto.

Rosalind Krauss explica que:

Cuando el juicio se adentra lo suficiente para abarcar la fotografía como un todo y no sólo en sus componentes aislados, entonces la

---

<sup>25</sup> Squiers, Carol (1990). *op. cit.*, p. 77.\*

Extracto del ensayo “*Living with Contradictions. Critical Practices in the Age of Supply-Aesthetics*” de Abigail Solomon Godeau, recopilado por Carol Squiers.

designación o juicio es comúnmente por género. 'Es un paisaje', 'es un desnudo', 'es un retrato'. Si una fotografía pertenece al tipo paisaje o retrato, es porque la lectura del contenido permite ser reconocido y clasificado por tipo.<sup>26</sup>

El uso de los 'géneros' para realizar o designar cualquier imagen fotográfica, aún se sigue aplicando en el campo de producción contemporáneo, utilizándose incluso como justificación para que ciertas imágenes puedan ser reconocidas como un producto artístico.

Lucy Soutter hace referencia al uso de los 'géneros' en fotografía de la siguiente manera:

Una de las estrategias más básicas para los fotógrafos que buscan que su trabajo sea percibido como arte, ha sido el uso de los géneros tradicionales de la pintura, incluyendo retrato, desnudo, paisaje o naturaleza muerta. El término 'género' se refiere no sólo al objeto de estudio, sino también a un conjunto de convenciones pictóricas que permiten a las audiencias reconocer una imagen particular como arte.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> *ibid.* pp. 18,19.\*

Extracto del ensayo "A note on photography and the simulacra" de Rosalind Krauss, recopilado por Carol Squiers.

<sup>27</sup> Soutter, Lucy. *op. cit.*, p. 3.\*

En este sentido, la lectura que hacemos de la imagen está basada en consideraciones previas de entendimiento y comprensión generadas por otras imágenes y modelos de representación. Esta construcción de parámetros de referencia se ha desarrollado con la finalidad de tener una mayor asimilación de la imagen, promoviendo una producción basada en la representación, es decir, una fotografía que pueda ser desentrañada en el mayor grado posible.

Ruth Horak por su parte menciona:

Las fotos en las que pensamos, cuando pensamos en fotos, son cualquier otra cosa menos fotografía. Hablamos del segmento del mundo que se nos ha mostrado, tratando de leer lo que observamos en términos de un tema de actualidad, intentando establecer paralelismos con lo otro, representaciones similares. Accedemos al material exclusivamente a través de modelos externos de interpretación.<sup>28</sup>

Lo que vemos entonces, no es lo que está, es en cambio, una construcción de lo que podemos percibir, o en otras palabras, lo que nuestros parámetros de identificación nos permiten ver. El registro fotográfico con su aparente transparencia, resulta continuamente en una reducción de significados, que representa a su vez, en una experiencia inducida de la imagen.

---

<sup>28</sup> Horak, Ruth. *op. cit.*, p. 104.\*

Es precisamente por estas condiciones reduccionistas, que resulta sumamente relevante visibilizar el papel de la abstracción en la práctica fotográfica. Y con esto, postular dicho acercamiento a la fotografía, como una posibilidad de emancipación visual dentro del medio, reclamando la independencia necesaria en su producción mas allá de las persistentes ataduras estéticas que promueven una total comprensión de la imagen. La producción abstracta dentro de la práctica fotográfica, nos ofrece la posibilidad de no entender, de abrir una multiplicidad de significados en la experiencia de la obra, sin necesidad de ofrecer alguna información para decodificar.

Ritchin ha hecho un trabajo muy importante en esta reclamación, encontrando ecos incluso en teorías científicas asociadas a la física cuántica, relacionando los conceptos de la física y filósofa Danah Zohar:

En *The Quantum Self* Danah Zohar afirma que: “algunos teóricos cuánticos entre quienes destacan Niels Bohr y el mismo Heisenberg, afirmaron que la realidad es fundamentalmente en esencia indeterminada, que no existe un ‘algo’ subyacente, claro, fijo para nuestra existencia, que jamás podrá conocerse”. Todo en torno a la realidad es y permanece en una cuestión de probabilidades [...]

En una fotografía cuántica, la imagen no puede ser fijada cuando lo que se evoca es la indeterminación y no la credibilidad instantánea.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Ritchin, Fred. *op. cit.*, pp. 215-217.

Fred Ritchin se refiere a esta otra manera de concebir la imagen fotográfica como 'fotografía cuántica', empero, otros autores la denominan de diferentes formas, encontrando todas similitudes con las nociones de transparencia y opacidad, donde 'transparencia' y 'opacidad' no precisamente significan veracidad y engaño, sino podemos entenderlas como imágenes que ofrecen una unicidad o una multiplicidad de interpretaciones.

## 2.3

### El derecho a la opacidad

#### La absoluta separación de la representación

La ausencia de referentes inmediatos y  
la distancia de una visión reconocible  
resulta en imágenes que requieren  
una manera completamente diferente de mirar.

Ruth Horak

El concepto de 'opacidad' se ha vuelto cada vez más recurrente dentro de las producciones artísticas contemporáneas, dado que ofrece entre otras cualidades, la posibilidad de ubicarse en territorios que existen fuera de los parámetros occidentales de representación. Sin embargo, dentro de la práctica fotográfica, la 'opacidad' refiere también a un estado de incompreensión, de falta de entendimiento, que no precisamente desemboca en una repulsión de la experiencia percibida, sino en desarrollar una capacidad de empatía con la diferencia, es decir, una concientización de aquello que no comprendemos, un derecho a no entender.

Édouard Glissant (1928-2011), el poeta y ensayista francés que desarrolló la *Teoría de la Relación*, ha sido uno de los principales referentes en el tratamiento de éste concepto. En la célebre conversación que sostuvo con el escritor y cineasta Manthia Diawara, explicaba que:

Existe una injusticia básica en la propagación mundial de la transparencia y la proyección del pensamiento Occidental. ¿Por qué debemos evaluar a las personas en la escala de transparencia de las ideas propuestas por Occidente?. Entiendo esto, entiendo aquello, y los demás racionalismos. Sostengo, que en lo que a mí respecta, una persona tiene derecho a la opacidad. [...] Un racista es alguien que rechaza aquello que no entiende. Yo puedo aceptar lo que no entiendo. La opacidad es un derecho que debemos tener. [...] Si no acepto mi propia opacidad, esencialmente me he derrotado a mí mismo. Pero puedo aceptar mi propia opacidad y decir: No sé por qué.<sup>30</sup>

En ese sentido, la opacidad es una de las posibilidades que más han sido negadas en la práctica fotográfica. Históricamente se ha priorizado la transparencia, el entendimiento, la claridad, la narrativa y la identificación. Siempre en función de una comprensión total de la imagen. Resulta esencial entonces, reclamar el derecho a la opacidad, reafirmar la experimentación en la producción, quebrando las ligaduras documentales, visibilizando el campo abstracto y postulándolo como el espacio en el que puede surgir la emancipación visual de la práctica fotográfica.

---

<sup>30</sup> Belting, Hans, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (2013). *The Global Contemporary and The Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe. Ed. MIT Press. p. 40.\*  
Extracto de la entrevista "Conversation with Édouard Glissant aboard the RMS Queen Mary 2", realizada por Manthia Diawara, recopilada por Hans Belting, Andrea Buddensieg y Peter Weibel.

Para visibilizar este campo experimental, es necesario identificar la situación actual dentro de la producción fotográfica contemporánea. Por lo que en términos generales, podemos visualizar dos orientaciones esenciales. Por una parte la relacionada con la ‘representación’ o transparencia, y por otro la ‘no-referencial’ u opaca.

Ruth Horak se refiere a estas dos orientaciones como ‘Narración’ y ‘Reducción’:

‘Narración’ y ‘Reducción’ representan la dualidad de la fotografía como un signo transparente u opaco: la transparencia es la elocuencia de la fotografía, la cual es frecuentemente enriquecida con referencias adicionales para convertirse en un “símbolo cargado de un amplio - recorrido de condiciones histórico-culturales” (Christian Höller). La opacidad se refiere a “despegar la representación capa por capa” (Rosalind Krauss), la reducción de “todo el contenido, conscientemente intencionado, comunicativo, a fin de descubrir [...] la forma pura del medio en el resultado final.” (Boris Groys).<sup>31</sup>

Existe entonces, una diferenciación entre una producción orientada a la narración y transparencia, y otra cuyos intereses residen en la autoexploración y experimentación. Para identificarlas en un sentido formal, dicha inclinación abstracta, opaca o de reducción, refleja una resonancia con los primeros ejercicios

---

<sup>31</sup> Horak, Ruth. *op. cit.*, p. 8.\*

de fijación fotosensible en los que se sostiene la base de la invención fotográfica, es decir, refiere a un entendimiento de la práctica fotográfica como una experimentación lumínica más que como una necesidad de representación y mimetismo.

Winfried Nöth explica en su ensayo *Photography Between Reference and Self Reference*:

La fotografía opaca [...] no permite una visión de cualquier mundo que represente, de hecho, quizá no representa absolutamente nada, deja de representar completamente. Así mismo, la ausencia de referentes no es la única marca distintiva en la fotografía opaca; más bien, su opacidad abre una nueva forma de mirar, enfocándose en el signo fotográfico mismo, revelando su estructura como forma pura. [...] La fotografía transparente refiere a un mundo detrás de la imagen, mientras la fotografía opaca refiere, como mucho, a sí misma.<sup>32</sup>

De esta manera, la fotografía opaca busca generar nuevas posibilidades visuales a partir de experimentar con las cualidades del medio, construir realidades distintas, manifestar diferentes experiencias sensibles dejando a un lado el registro de lo real.

---

<sup>32</sup> *ibid.* p. 24.\*

Extracto del ensayo "*Photography Between Reference and Self-Reference*", de Winfried Nöth, recopilado por Ruth Horak.

Gottfried Jäger apunta que este tipo de imágenes:

Indican una fotografía diferente, una que no refiere a una realidad fuera de la imagen, como es el caso siempre con las imágenes simbólicas y de semejanza. En su lugar, refiere únicamente a sí misma. No está interesada en la realidad externa, tampoco con la imagen interna del fotógrafo, sino exclusivamente con observar sus propias circunstancias, representarlas y transmitir las. [...] No toma imágenes, sino las crea.<sup>33</sup>

Sin embargo, es importante aclarar que la inclinación hacia una abstracción visual y el alejamiento de la documentación, no representa únicamente un viraje a la auto-experimentación, ni se convierte en una práctica puramente contemplativa. Tal como menciona Jäger: “mas allá de una auto-observación narcisista, es evidente que estos elementos y estructuras pueden tener un efecto auto-creativo, auto-poiético y auto-generativo”<sup>34</sup>. Es en esta capacidad auto-generativa donde podemos encontrar el espacio emancipatorio, la posibilidad de producir nuevas realidades, experiencias desconocidas.

La imagen abstracta no es solamente un alejamiento del mundo real, sino que es a su vez, un acercamiento por distintos medios. No busca un corte con la realidad

---

<sup>33</sup> *ibid.* p. 166.\*

<sup>34</sup> *ibid.* p. 170.\*

Ambas citas previas son extractos del ensayo “*Abstract Photography*”, de Gottfried Jäger, recopilado por Ruth Horak.

exterior, sino que representa la posibilidad de acercar la sensibilidad interior. No se basa en una disputa con las formas comunes de concebir la fotografía, sino que está inmersa en la búsqueda de nuevas posibilidades, en un replanteamiento del medio como herramienta de producción visual. Un espacio para la multiplicidad.



## ABSTRACCIONES EN LA FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA

### 3.1

#### Imágenes elementales

The less there is to see, the more important  
is actually to look closely.

Hélio Oiticica

En este caso lo que es interesante es el trabajo de la luz,  
el tratamiento de luz en la imagen producida.

Ruth Horak

Aunque el término de 'fotografía abstracta' parece ser bastante específico, dentro de su producción existen diferentes matices que diversifican su práctica, las cuales en muchos casos pueden involucrar el uso de cámaras u otros dispositivos de captura de imágenes fotográficas. Sin embargo, como se ha planteado desde un inicio, el objeto de estudio de esta investigación se centra en aquellas imágenes realizadas sin el uso de una cámara o cualquier otro dispositivo de registro, explorando así, las posibilidades técnicas elementales del procedimiento fotográfico.

Es preciso mencionar que algunos especialistas han utilizado diferentes términos que anteriormente fueron aplicados en la práctica pictórica, para referirse actualmente a las manifestaciones fotográficas abstractas, uno de estos es el de la 'fotografía concreta'. Dentro de la pintura, lo concreto se refiere a aquellas obras

cuyas características formales, presentan de manera explícita los elementos de producción y composición de la imagen.

Como explica Alfred H. Barr: lo concreto “limita la atención a lo inmediato, sensorial y físico de la superficie.”<sup>35</sup> Por lo cual, específicamente en el campo fotográfico, este tipo de producción “genera objetos visuales utilizando lo más elemental, como luz y material fotosensible.”<sup>36</sup>

Gottfried Jäger menciona que la fotografía concreta:

Analiza el proceso fotográfico en sus partículas más ordinarias y produce imágenes sin precedentes de esta manera. La primera generación de artistas ‘generativos’ ha sido relevada por una nueva; que no define ya sus imágenes en términos matemático-geométricos sino juega con el material y sus cualidades específicas.<sup>37</sup>

Para identificar esta producción con mayor claridad, he seleccionado el trabajo de cuatro artistas contemporáneos, cuyo trabajo muestra la exploración de estas cualidades fotográficas elementales. Uno de ellos es Robert Davies, artista inglés, quien en su serie “*Acrylics*”, utiliza una ampliadora analógica con diferentes filtros

---

<sup>35</sup> Lind, Maria. *op. cit.*, p. 28.\*

Extracto del ensayo “*Cubism and Abstract Art*”, de Alfred H. Barr, recopilado por Maria Lind.

<sup>36</sup> Horak, Ruth. *op. cit.*, p. 216.\*

<sup>37</sup> *id.*

Ambas citas previas son extractos del ensayo “*The disappearance of the object*”, de Monika Faber, en el cual hace referencia a las contribuciones que Jäger ha realizado en su análisis de la fotografía ‘generativa’, recopilado por Ruth Horak.

para proyectar varias líneas de color sobre una hoja de papel fotosensible, que posteriormente es adherida sobre una placa de acrílico transparente, resultando en una especie de muestrario cromático grabado sobre una hoja plástica, un estudio explícito del color. (Imagen 6)

Un caso similar es la serie "*Lighter*" de Wolfgang Tillmans, en la cual expone hojas de papel fotosensible bajo diferentes fuentes de luz, las cuales posteriormente manipula doblando o golpeando el papel, en una especie de búsqueda escultórica a partir de las impresiones fotográficas que produce en el cuarto oscuro. Su exploración se complementa al momento de exhibir las imágenes, las cuales coloca dentro de una caja de acrílico transparente, con el objetivo de conservar la forma exacta que tomó el papel al momento de ser manipulado. Cabe mencionar, que en el caso específico de Tillmans, esta inclinación por concebir la hoja de papel como un objeto escultórico, más que como un soporte de impresión únicamente, ha sido consistente desde los comienzos de su práctica fotográfica, regularmente montando sus impresiones directamente sobre los muros del espacio expositivo, sin la utilización de algún enmarcado, en una especie de reafirmación del papel en tanto objeto. (Imagen 7 y 8)

Por otro lado, como ocurría en la primera generación de fotógrafos experimentales dadaístas, hay artistas que se enfocan con mayor intensidad en los fenómenos químicos del proceso. Tal es el caso del artista norteamericano James Welling y su serie "*Chemical Photographs*" o "*Fluid Dynamics*", en las cuales registra la huella de los líquidos que escurren por la superficie del papel fotosensible. Welling

ha producido un amplio cuerpo de trabajo abstracto, realizando imágenes con diferentes medios tales como el uso de cámaras, filtros, fotogramas, o como en el caso de las series que aquí se mencionan, centrándose en los fenómenos químicos que se producen en el procedimiento fotográfico, tratando de renovar su práctica constantemente y explorando diferentes posibilidades en la producción de imágenes abstractas. (Imagen 9 y 10)

Por último, podemos referir también al trabajo de Daisuke Yokota y sus “*Color Photographs*”. El trabajo de Yokota se caracteriza por utilizar componentes performáticos además de la presentación de las imágenes obtenidas en el laboratorio fotográfico. Sus exhibiciones públicas interviniendo el papel con soluciones químicas compuestas principalmente por ácidos, son sumamente comunes. Daisuke ha manifestado tener una influencia marcada por exponentes musicales y cinematográficos, dada la cualidad de temporalidad que existe en estas dos manifestaciones artísticas, por lo que las imágenes de Yokota parecen ser el resultado de una especie de translación de estos elementos a la práctica fotográfica, en donde puede observarse el proceso que transcurrió en la producción de cada una de las fotografías. (Imagen 11 y 12)

La mención de estos cuatro artistas es resultado de una selección puntual sobre el tipo de producción que se tiene como referencia en esta investigación. El conjunto fotográfico que se obtiene con su trabajo, puede aportar una visión clara sobre la producción fotográfica contemporánea que utiliza los elementos más elementales de la técnica, manifestando una clara necesidad de experimentación y un

cuestionamiento crítico a las nociones tradicionales de la fotografía, expandiendo los límites preestablecidos y encontrando una multiplicidad de cuestionamientos de carácter teórico, estético o conceptual.



(6) Robert Davies, *Acrylic no. 14. s/f.*



(7) Wolfgang Tillmans, *Lighter, blue concave I*, 2008.



(8) Wolfgang Tillmans, *Lighter. s/f.*



(9) James Welling, *FDV1*, 2012.



(10) James Welling, *Chemical*, 2014.



(11) Daisuke Yokota, *Untitled*, 2014



(12) Daisuke Yokota, *Untitled*, 2014



## ATMÓSFERAS VISUALES

### PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN VISUAL

Es importante señalar que la realización misma de esta investigación fue derivada del proyecto que se presenta a continuación. Esto significa que primero tuvo lugar el trabajo fotográfico dentro de mi producción artística, y posteriormente, con el objetivo de contextualizarlo dentro del campo del arte contemporáneo, así como de estudiar los antecedentes históricos y análisis teóricos que existían al respecto, desarrollé el trabajo de investigación. Por lo cual, gran parte de la producción que se presenta a continuación fue realizada de manera intuitiva y experimental.

Sin embargo, lo que me interesaba cuando comencé a producir imágenes puramente abstractas, era alejarme lo más posible de la forma tradicional de realizar imágenes fotográficas. Personalmente sentía una repulsión al papel que juega la fotografía en la esfera social, así como también a su función histórica de documentación y mimetismo dentro del arte. Me encontraba cansado de utilizar la cámara para registrar lo que había frente al lente, y quería abordar sensaciones internas relacionadas con la introspección, produciendo imágenes que no tuvieran relación alguna con un registro obtenido mediante cualquier dispositivo, sino utilizando únicamente los elementos básicos del procedimiento fotográfico.

## 4.1

### Antecedentes

#### Fotografías gestuales

Las primeras experimentaciones que realicé en un sentido puramente abstracto, fueron producidas mediante el procedimiento fotográfico conocido como *Cianotipia*. Este proceso de impresión fotográfica se compone básicamente por emulsionar una superficie regularmente de papel, con una solución química fotosensible, que al exponerse a una fuente de luz registra la sombra de los objetos colocados sobre el soporte, o en cambio, la imagen contenida en cualquier negativo o transparencia.

En principio, produje varios experimentos en los que chorreaba la emulsión fotosensible sobre varios pedazos de papel, los cuales posteriormente exponía a una fuente de luz. El resultado de aquel trabajo se compuso por un conjunto de imágenes gestuales, que registraban el rastro de la solución química que se había vertido sobre el soporte.

Lo que me interesaba específicamente en este procedimiento, era la posibilidad de prescindir de un negativo para generar una imagen fotográfica. Podía utilizar el proceso mismo para producir una fotografía, sin necesidad de utilizar una imagen registrada por una cámara y de esta manera explorar la esencia lumínica de la técnica.

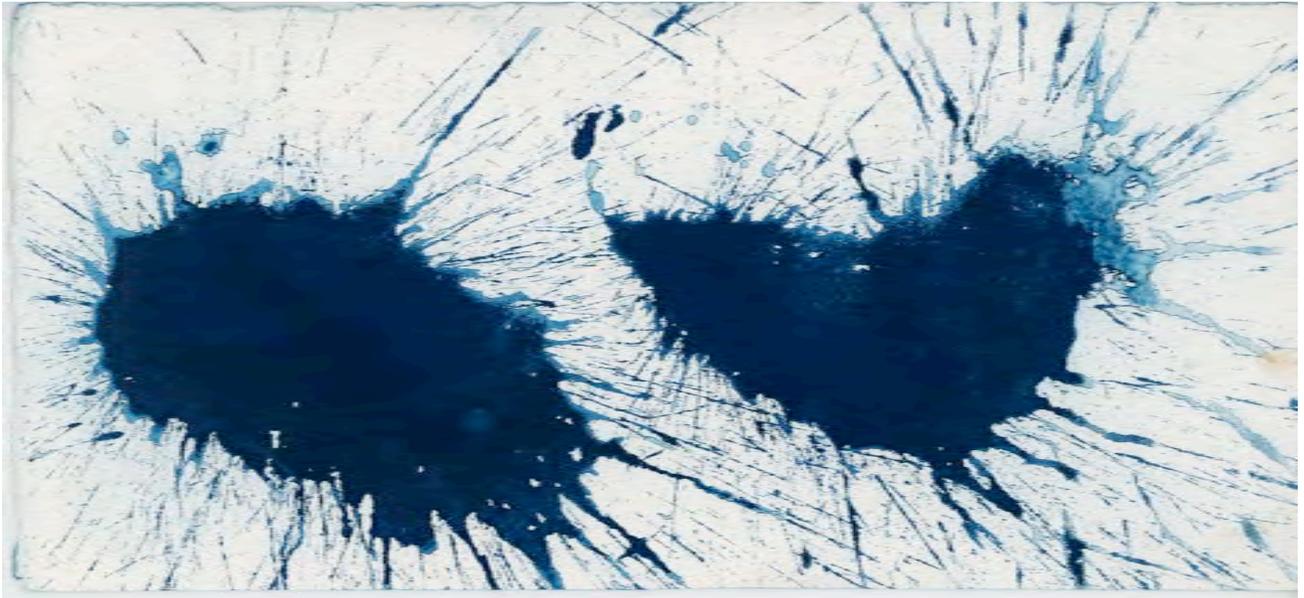
Tenía una inquietud por producir imágenes con cualidades que no hubiera visto antes, y por lo tanto, que no estuvieran en función de un registro contenido en cualquier negativo o transparencia, sino trasladar el procedimiento fotográfico a un campo de producción visual completamente autónomo.



Gerardo Aznar, *Sin título*, 2012.



Gerardo Aznar, *Sin título*, 2012.



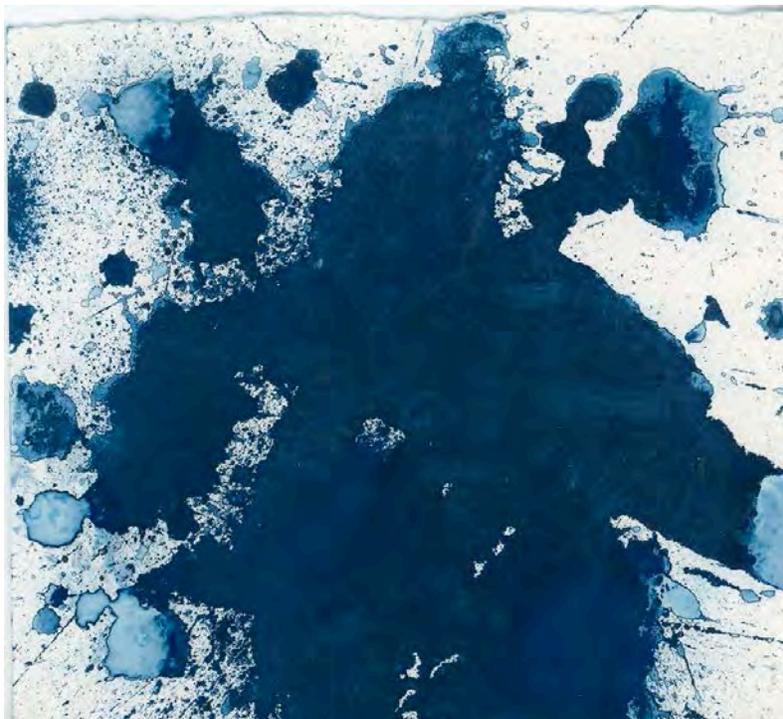
Gerardo Aznar, *Sin título*, 2012.



Gerardo Aznar, *Sin título*, 2012.



Gerardo Aznar, *Sin título*, 2012



Gerardo Aznar, *Sin título*, 2012

## 4.2

### Atmósferas Visuales

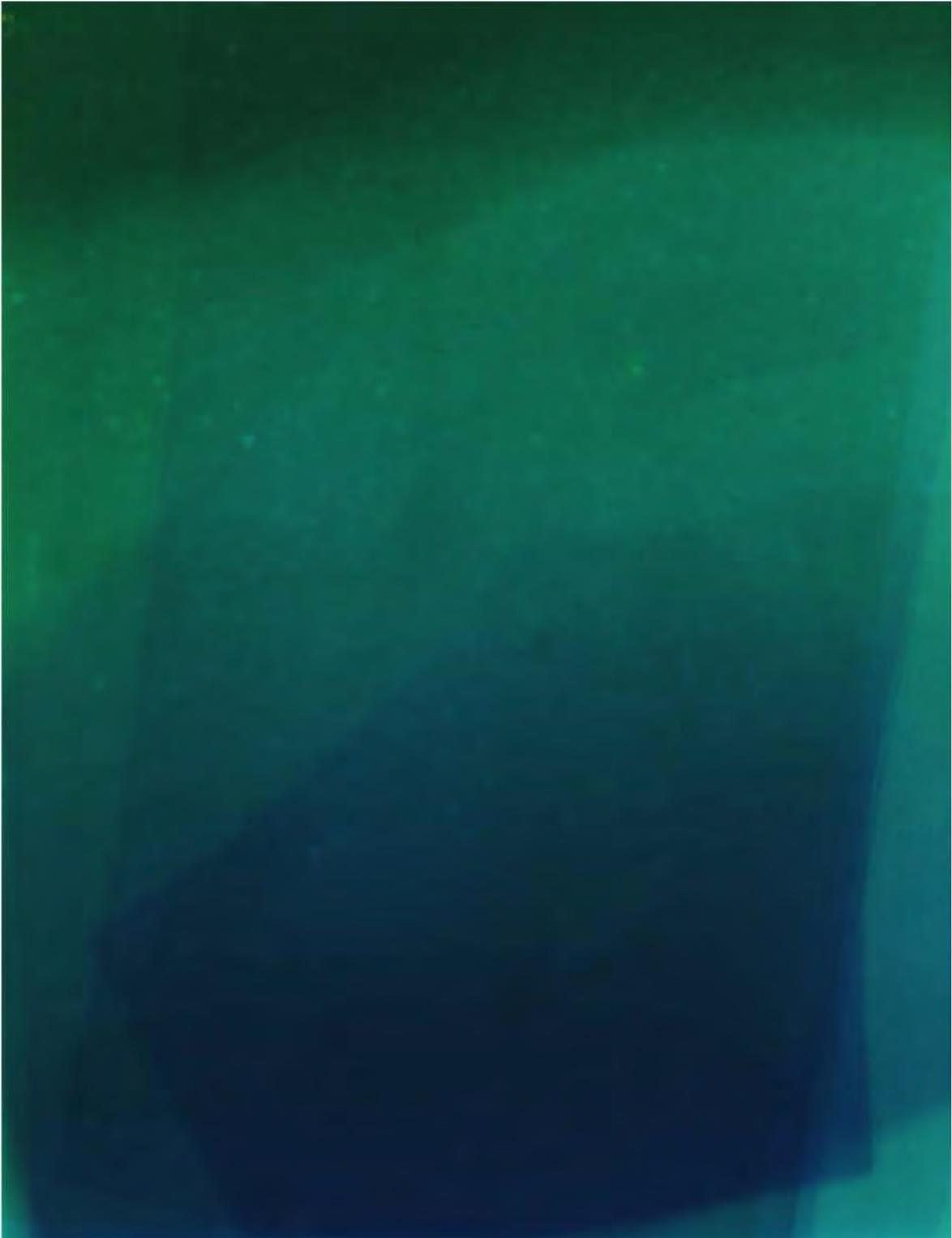
Cuando comencé a producir las imágenes que conforman este proyecto, estaba interesado en generar atmosferas visuales, realizar imágenes que detonaran estados sensibles relacionados a la introspección. Todo esto, influido en parte por referentes musicales que trabajan con sonidos ambientales o experimentales. Brian Eno, Ryu Furusawa, Mount Kimbie, Nosaj Thing, James Blake y varios más, resultaron de gran importancia en la concepción y desarrollo del proyecto. Me interesaban mucho las atmósferas que construían en su sonido y de alguna manera quería trasladar esa experiencia a un ámbito visual.

Tenía claro que no utilizaría una cámara, así que trabajé dentro del laboratorio fotográfico. Comencé a exponer hojas de papel fotosensible bajo una ampliadora con filtros de color. De esta manera podía obtener diferentes campos y degradados cromáticos. Después intervine el proceso de revelado de distintas maneras, con la intención de generar una mayor gama de texturas en la impresión. Realicé pruebas alterando el orden, generando accidentes y desarrollando una especie de metodología basada en la experimentación.

Lo que buscaba era alejarme completamente de la representación, producir imágenes con diferentes texturas y campos cromáticos, generar atmósferas visuales que pudieran detonar una multiplicidad de experiencias sensibles. En ese

sentido, lo que resulta relevante en el trabajo, no es lo imagen en sí, sino lo que esta provoca. La fotografía funciona como un transistor que puede conectar hacia una experimentación sensorial, reaccionando de manera distinta en cada individuo. No se trata de comprender lo que hay en la imagen, sino de experimentar, es decir, no se requiere una decodificación de información, sino que las fotografías proponen una relación a un nivel puramente sensible.

Estas fotografías se caracterizan principalmente por la falta de control que tengo sobre el resultado final. El proceso supone una especie de libertad de la imagen, por lo que mi trabajo consiste en detonar la situación para que la fotografía se produzca, sin embargo, no implica un control absoluto en el resultado, en ese sentido, la obra es una consecuencia de las circunstancias que influyen en su proceso. Esto supone un alejamiento de la noción tradicional del autor y su virtuosismo, la fotografía es el resultado de los elementos que intervienen en su producción, mientras que el trabajo de quien la realiza, consiste únicamente en detonar la situación para que esto suceda.



Gerardo Aznar, *Atmosphere I*, 2014.



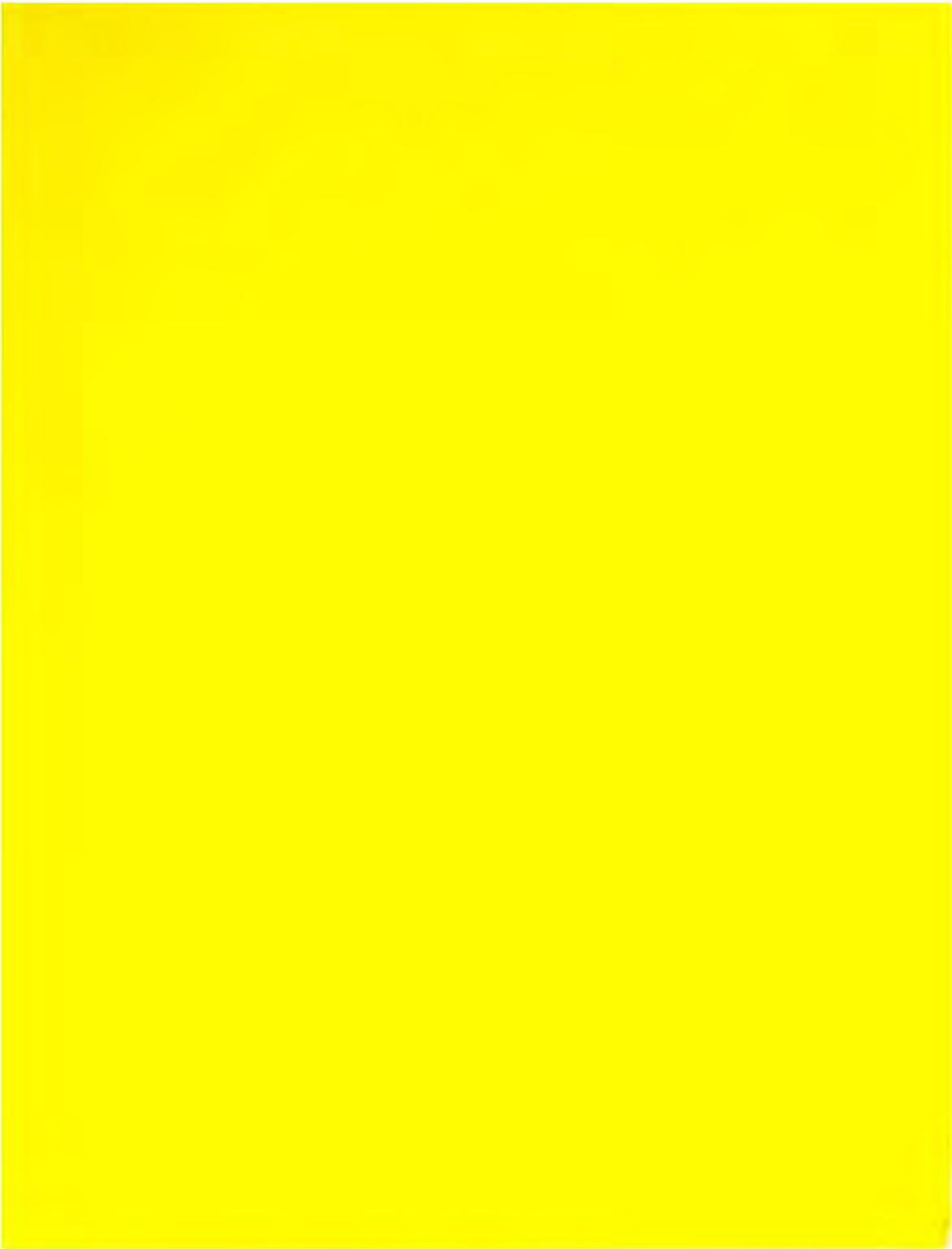
Gerardo Aznar, *Atmosphere II*, 2014.



Gerardo Aznar, *Atmosphere III*, 2014.



Gerardo Aznar, *Atmosphere IV*, 2014.



Gerardo Aznar, *Atmosphere V*, 2014.



Gerardo Aznar, *Atmosphere VI*, 2014.



Gerardo Aznar, *Atmosphere VII*, 2014.



## CONCLUSIONES

¿Qué sentido tiene la abstracción?, ¿Es necesario continuar con una autoexploración?, ¿No nos encontramos acaso en un momento de profunda descomposición social?, ¿No significaría este un momento esencial para observarnos, y así registrar la injusticia y la barbarie contemporánea?, ¿No es ahora cuando tendríamos que identificarnos y reconocernos a través de la imagen?

Todas estas son preguntas recurrentes cuando se trabaja desde un enfoque abstracto. En un momento histórico, en el que todos los campos del tejido social están dañados, tal vez sería sensato seguir documentando la miseria, seguir aislándola en galerías o muestras fotográficas. Seguir anestesiándola.

Pero tal vez, también sea necesario reconocernos en un nivel puramente sensible. Explorar los campos internos, emprender una introspección profunda para descubrir, desde ahí, las claves que puedan modificar nuestro comportamiento común. La abstracción resulta relevante en este sentido, puesto que no se trata ya de una representación, de una puesta en escena, de un simulacro. Es el medio por el cual se pueden mostrar las cosas tal como son. Sin esperar una relación a un mundo detrás de la imagen.

En fotografía, la abstracción toma un sentido aún más relevante. Su producción contradice una larga historia de usos y aplicaciones a los que la técnica fue relegada. Se suele pensar que no existe fotografía sin referencias, sin registros. La imagen fotográfica es algo que muestra, que contiene información. Desde un enfoque abstracto, esta producción se rehúsa a satisfacer esa función, su interés cambia, y al hacerlo se encuentra en una permanente resistencia hacia aquello por lo cual fue desarrollada.

La relevancia de reclamar su autonomía reside en el hecho de defender la experimentación, la búsqueda de nuevos horizontes. En este sentido, se defiende una multiplicidad, una diferencia, el derecho a no ser asimilado, la capacidad de experimentar y empatizar con lo que no comprendemos.

En el desarrollo de esta investigación pude comprobar que la mayor parte de los análisis, discusiones y aproximaciones históricas al medio fotográfico, están realizadas bajo la premisa documental y representativa que conserva la técnica prácticamente desde su concepción. Casi todo estudio sobre la fotografía toma por sentado su función de registro, como si fuera una característica natural e inamovible. Así mismo, los destellos en la producción artística que se alejan de estas características, han sido fugaces y eventuales en comparación con la producción figurativa que se ha realizado históricamente.

Sin embargo, como hemos observado, han sido los artistas y teóricos contemporáneos, quienes han realizado el mayor esfuerzo por analizar y abordar

la fotografía desde fuera de los márgenes tradicionales que han identificado al medio. Lamentablemente, el trabajo teórico al respecto aún es sumamente escaso. Por esta razón he tratado de referirme a la mayor parte de los especialistas que han trabajado en este campo.

La fotografía concreta se mantiene hasta este momento, como la producción con la inclinación más independiente dentro de la fotografía. Como he tratado de demostrar, es ahí donde encontramos las características más experimentales y alejadas en cuanto a la documentación y representación. Por lo cual, puedo reafirmar que es precisamente en este espacio de producción fotográfica, donde podemos encontrar las imágenes que están generando una emancipación estética dentro del medio, y al hacerlo, se encuentran evadiendo todo un conjunto de convenciones arraigadas al desarrollo mismo de la técnica fotográfica.

Sin embargo, en diversas ocasiones en las que he presentado el trabajo abstracto que aquí he mostrado, he recibido comentarios que insinúan una falta de involucramiento sociopolítico. Como si este, por ser formalmente abstracto y carente de referencias documentales estuviese previamente relegado a una búsqueda puramente formal, sin relación con el mundo externo, sin darse cuenta que en esas aseveraciones, se suprime inmediatamente la relación de la obra con su entorno político, social y cultural. Se ignora que la manifestación abstracta es una de las muchas consecuencias de un proceso histórico determinado, que existe dentro de un contexto y no únicamente como una invención estética.

En este trabajo de investigación he intentado exponer y desglosar los motivos por los cuales se detona la búsqueda hacia otras manifestaciones visuales, con la intención de ofrecer un sustento contextual, más allá de la concepción puramente estética. Este estudio pretende abonar a la visibilidad de este tipo de producción fotográfica abstracta, tratando de ampliar la concepción de la técnica y esperando ser de utilidad para cualquier estudiante que pretenda acercarse a su práctica desde fuera de los márgenes tradicionales. Pudiendo encontrar aquí, las claves introductorias a los referentes que han abordado el medio desde esta posición experimental.



## Bibliografía

Batchen, Geoffrey (2004). *Arder en deseos: La concepción de la fotografía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

Belting, Hans, Andrea Buddensieg, Peter Weibel (2013). *The Global Contemporary and The Rise of New Art Worlds*. Karlsruhe. Ed. MIT Press

Bourdieu, Pierre (1930-2002). *La Fotografía: Un arte intermedio*. México. Ed. Nueva Imagen.

Brea, José Luis (2005). *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid. Ed. Akal.

Campany, David (2011). *Arte y Fotografía*. Londres. Ed. Phaidon.

Cotton, Charlotte (2014). *The photograph as contemporary art*. Nueva York. Ed. Thames & Hudson.

Debord, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia. Ed. Pre- Textos.

Dyer, Geoff (2010). *El momento interminable de la fotografía*. Oaxaca. Ed. Ediciones Ve.

Elkin, James (2011). *What photography is*. Nueva York. Ed. Routledge.

Farocki, Harun (2014). *Harun Farocki: visión, producción, opresión*. México. Ed. UNAM.

Fontcuberta, Joan (2010). *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

Flusser, Vilém (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid. Ed. Síntesis.

Green, David (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

Hill, Paul (2001). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

Horak, Ruth (2003). *Rethinking Photography 1+11: Narration and New Reduction in Photography*. Salzburg. Ed. Fotohof Editions.

Jhonson, William. (2012) *Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*. Barcelona. Ed. Taschen.

Lind, Maria (2013). *Abstraction*. Londres. Ed. The MIT Press.

Newhall, Beaumont (2002). *Historia de la Fotografía*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

Newhall, Beaumont (1980). *Photography: Essays & images: Illustrated readings in the history of photography*. Nueva York. Ed. MoMA

Ritchin, Fred (2010). *Después de la fotografía*. Oaxaca. Ed. Ediciones Ve.

Soutter, Lucy (2013). *Why Art Photography?*. Londres. Ed. Routledge.

Squiers, Carol (1990). *The Critical Image: Essays on Contemporary Photography*. Seattle. Ed. Bay Press.

Tagg, John (2005). *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili.

Wells, Liz (2000). *Photography: A critical introduction*. Londres. Ed. Routledge.

Recursos digitales

<http://www.robertdavies.uk.com/Acrylics>

<http://tillmans.co.uk>

<http://www.daisukeyokota.net>

<http://jameswelling.net/chemical-photographs>