



**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**

**Facultad de Filosofía y Letras**

*Maestría en Estética y Arte*

**Prolegómenos a una estética fotográfica  
“del eso fue actuado”.**

**El caso de la fotografía construida**

Tesis profesional para el obtener el grado de maestro en:

**Estética y Arte**

**Presenta**

Abraham Siloé Ramos Pérez

Director de tesis: Dr. Alberto J. L. Carrillo Canán

Junio 2015



## **Maestría en Estética y Arte**



### **RECONOCIMIENTOS**



## Reconocimientos

Quiero agradecer a mis profesores que han compartido sus conocimientos y, especialmente a los que contribuyeron con su asesoría a la realización del presente trabajo.

De manera especial hago un reconocimiento a mis padres, que han estado conmigo siempre que los he necesitado y me han impulsado a caminar hacia delante, mostrándome el camino que debo andar. No quiero olvidar a mi compañero de aventuras, mi hermano Issac, con el que he compartido todo lo que soy.

Delia, Moisés e Issac

Principalmente quiero agradecer a Dios, por darme la inteligencia y sabiduría, por iluminar mi camino y darle sentido a mi vida.



# ÍNDICE

**RECONOCIMIENTOS**..... 3

**RESUMEN**..... 6

## **MARCO DE REFERENCIA**

- **Introducción**.....8
- **Justificación**.....12
- **Objetivos**..... 13
- **Hipótesis**..... 14
- **Marco conceptual**.....14
- **Metodología**..... 15

## **CAPÍTULO 1**

1.1 Técnica, ontología y estética de la fotografía.....18

- 1.1.1 Nociones generales de la técnica.....18
- 1.1.2 La cultura técnica.....21

1.2. La fotografía como culminación del proyecto moderno.....23

1.3 La ontología de la fotografía: la indicialidad.....26

1.4 El debilitamiento de la ontología fotográfica.....32

## **CAPÍTULO 2**

2.1 La imagen técnica como código dominante.....37

2.2 La imagen como proyección de un concepto, entre la escritura y la imagen....37

2.3 La crisis de la escritura, el papel protagónico de la imagen.....42

2.4 La fotografía como estética de lo improbable.....45



### **CAPÍTULO 3**

3.1 Hacia una estética de la fotografía del <i>eso fue actuado</i> .....	49
3.2 El “eso fue actuado” como elemento articulador .....	49
3.3 La fotografía como fotograficidad .....	58
3.4 El concepto de a la vez.....	62
3.5 ¿Realidad, representación y verdad?.....	64

### **CAPÍTULO 4**

4.1 La fotografía del eso fue actuado .....	68
4.1.1 Jeff Wall.....	68
4.1.2 Gregory Crewdson.....	74
4.1.3 Hermanos Klint.....	79
4.1.4 Dulce Pinzón.....	88

<b>Conclusiones generales</b> .....	96
-------------------------------------	----

<b>Fuentes de información</b> .....	101
-------------------------------------	-----

## RESUMEN

Tanto el auge de los nuevos medios como las nuevas tendencias artísticas, hacen urgente rediscutir la estética de la fotografía actual. Durante mucho tiempo la estética fotográfica se atenía a su estatuto *indicial*, sin embargo, en la actualidad se deben encontrar los criterios que permitan comprender los nuevos cambios por los que enfrenta la estética de la fotografía contemporánea. Por ello el objetivo de esta investigación es analizar la concepción ontológica del “eso fue” de la fotografía, con una estética fotográfica del “eso fue actuado”, para encontrar en esta última un marco teórico que permita comprender la estética fotográfica actual, particularmente en la obra de Jeff Wall, Gregory Crewdson, los hermanos Klint y Dulce Pinzón.

**Palabras clave:** estética fotográfica, ontología de la imagen, imagen técnica, fotografía contemporánea, “eso fue”, “eso fue actuado”, etc.

## Maestría en Estética y Arte



## INTRODUCCIÓN

*“Queremos ofrecer no tanto fotos famosas (...) como fotos que plantean problemas fundamentales de la estética y que manifiestan que el arte fotográfico es más vasto y menos conocido de lo que se cree”*

## Introducción

La complejidad de la fotografía es amplia, desde la discusión sobre el estatuto ontológico de la imagen técnica, pasando por su soporte técnico, hasta su importancia estética<sup>1</sup>. Ciertamente hablar de fotografía es hablar de un fenómeno tecnológico que ha ido avanzando a lo largo de la historia, el cual ha ido develando diferentes desafíos para su concepción estética, filosófica y técnica. ¿Qué es lo que distingue propiamente a la fotografía? ¿Es realmente un medio que representa a lo real? Etimológicamente fotografía (*phōs*, «luz» y *grafē*, «conjunto de líneas, escritura») significa *escribir con luz*, la cual se convierte en la herramienta principal del fotógrafo o el artista visual, aquello que puede medir y utilizar para generar un registro de la realidad, sin embargo, ¿cómo definir, más allá de las distinciones técnicas, el verdadero *quid* de la fotografía?

El ingreso de la fotografía a la cultura fue complicado, sobre todo por las implicaciones que tuvo en el mundo del arte. De ahí que cuando la fotografía apareció, no solo se convirtió en un duplicado de lo real, desafiando las artes de su tiempo, sino que se convirtió en un evento artístico. Paul Valéry lo dice de forma contundente: “cabe suponer que tamañas novedades transformaran toda la técnica de las artes y, así, modificaran la inventiva y quizá acabarán cambiando completamente el concepto mismo de arte” (OA 45)<sup>2</sup>. André Bazin, una importante figura del cine francés, puntualizó que precisamente la fotografía liberó a la pintura de su incesante búsqueda con la reproducción pura: la liberó de su “obsesión por el realismo” (WC1, 12). De modo que la fotografía, en sus inicios, no se trataba tan solo de una mera apariencia o de un símil con el mundo exterior, sino de la identidad misma que representaba. El avance técnico que la cámara lograba representar brindaba el acceso a lo real (o a la

---

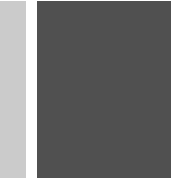
<sup>1</sup> *Convención terminológica*: Es importante acotar que, en el presente trabajo, la palabra estética no se entiende como una historia sobre la belleza o como una cuestión metafísica o categórica. Tampoco es entendida como una vivencia estética o como una epistemología (en donde se analice su estatuto científico y, por ende, su objeto). Lo que se pretende, en todo caso, es dar un fundamento crítico y teórico sobre la estética fotográfica, ofreciendo una mirada general sobre los problemas que suscita la fotografía construida.

<sup>2</sup> Ver al final del texto la lista bibliográfica y de abreviaturas.

mimético) que tanto se había buscado a través de la pintura. “La fotografía es una transferencia de la realidad de la cosa a su reproducción (...). La imagen fotográfica es el objeto mismo (...), comparte el ser del modelo del cual es la reproducción” (WC 1, 10). Así vistas las cosas, la fotografía, al compartir el ser, entregaba una duplicación de lo real. Por tal motivo “(...) la fotografía no solamente era un índice sino que, específicamente era un índice icónico o bien un icono indéxico” (RFI, 6).

De esta manera, la primera fotografía celebraba la conexión directa y física con el objeto, en términos de materialización y realización objetiva. Por ello –pese a que fueron los primeros pasos de la fotografía– André Bazin aportó algo sumamente decisivo: la *ontología de la imagen*, que se verá más a detalle en el desarrollo de esta investigación. Se podría decir, en todo caso, que la estética que sustentó André Bazin, más allá de la polémica sobre la ontología de la imagen, fue una estética de cuño realista. Sin embargo, no solo André Bazin acuñó esta orientación ontológica hacia la imagen técnica, sino también Roland Barthes consideró a la fotografía como testigo infalible de un hecho acontecido, definiendo a la fotografía como el “noema del eso fue”. Lo que le interesaba a este filósofo, más allá de las consideraciones técnicas de la fotografía, era que la imagen técnica presentaba el mundo, como un puerta que permitía al espectador un acceso directo a los recuerdos o al pasado, como si uno los pudiera ver de nuevo.

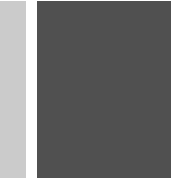
Sin embargo, el problema surgió cuando la cultura técnica de occidente avanzó de forma inusitada, generando ya no solo una huella material de la fotografía sino un registro desmaterializado, a parir del mundo digital y, por lo tanto, una visión más compleja de la estética fotográfica. Entonces la fotografía no se quedó como mero registro de la realidad, como una conexión meramente física con el objeto sino que adquirió una categoría estética más compleja, porque entonces la misión de la fotografía ya no consistía en solo representar el mundo sino en re-presentar otras expresiones artísticas.



De ahí que no solo ante el avance de la imagen técnica, sino ante el avance de los diferentes tipos de expresión artística, la estética fotográfica de cuño realista no podía dar una respuesta satisfactoria, porque mucho de la fotografía reciente ya no se toma a partir del objeto, como si todo girara en torno a él, sino a partir del sujeto como creador de nuevos mundos. A fin de cuentas parece que, en muchos de los casos, la fotografía ha dejado esa obsesión por el realismo –que distinguió a la pintura– para construir fotografías más improbables e inacabables. ¿Cabe hablar, entonces, de la fotografía tan solo como un icono indéxico o como el “eso fue” de Roland Barthes?

En este orden, Vilém Flusser y, sobre todo, François de Soulages se convierten en dos autores que podrían brindar un marco teórico para entender lo que sucede con la fotografía actual. Por un lado, Vilém Flusser menciona que hay dos grandes momentos en la historia: el primero tiene que ver la invención de la escritura y el segundo con la invención de las imágenes técnicas. Justamente este último es el que permite hablar de la fotografía como el código dominante de la época actual. La fotografía, así entendidas las cosas, sería el lenguaje actual, a diferencia de la escritura que sería el lenguaje de la historia. De esta suerte la época actual se encontraría en una transición, pues si la historia no fue posible sin la escritura, la época actual no sería posible sin las imágenes. Por otro lado, François de Soulages considera a la fotografía como huella no solo del mundo, sino del sujeto, del aparato, del pasado, del tratamiento de los negativos, etc. Entiende que fotografía no puede responder solo y exclusivamente a una interpretación unilateral sino a una estética del *eso fue actuado*, en donde la fotografía no expresa el mundo tal cual, sino el mundo de los fotógrafos, sin llegar al objeto trascendental o a la realidad sin más. Por ello hace una apología de una estética “del a la vez” y de la *fotograficidad*, en donde la estética entra en juego con otros medios, y sobre todo, defiende la *inacababilidad* de la fotografía, que será uno de los elementos más característicos y que, por ende, se verá más adelante en el transcurso del trabajo.

Por tal motivo la fotografía ya no solo será el mero registro puro, esta compartición del ser, sino que ahora también adquirirá otros estatutos. Si bien es un registro lumínico, al mismo tiempo, la fotografía reciente buscará establecer otras relaciones estéticas con



los espectadores, mucho más complejas; de modo que la fotografía ya no sería la proyección de objetos, al estilo baziniano, sino que la fotografía sería la proyección de conceptos. “(...) la fotografía es una imagen de conceptos (...) la cámara (...) está programada para traducir conceptos a la imagen”. (PhF 40). De esta manera lo que hace el fotógrafo es entregar intenciones informativas, la “(...) fotografía (...) es una imagen generada por un aparato de acuerdo con un programa, cuya supuesta función es la de informar” (PhF 68). Así la fotografía no solo se agotará en la concepción de André Bazin o de Roland Barthes, en donde la fotografía es un registro de la realidad, un duplicado del fenómeno representado, sino que la fotografía será una reproducción de un concepto o un elemento construido.

De modo que, ante estos tratamientos teóricos, cabe la pregunta propia de la tesis, ¿cómo abordar teóricamente el paso del “eso fue”, reflejo de la estética realista, al “eso fue actuado”, reflejo de una estética de la fotograficidad? Si bien –como se vio más arriba– durante mucho tiempo la fotografía consistió en registrar la realidad de los objetos, buscando la identidad, el *quid* de las cosas; la fotografía no se agotó en esa visión, que respondía más a una exigencia lineal, en donde sólo se proyectaban determinadas visiones. La fotografía también se adhirió a otro tipo de exigencias y búsquedas, tales como el trabajo de Jeff Wall, Gregory Crewdson, los hermanos Klint, y Dulce Pinzón, entre otros, en donde lo prioritario no es el “eso fue” sino el “eso fue actuado”.

Así vistas las cosas, esta poética fotográfica (se le puede llamar así por el hecho de que esta fotografía no se toma sino que se hace) no andaba en búsqueda de un arte puro, por decirlo así, sino de una nueva forma de representar las propias búsquedas y encuentros. Se puede decir, entonces, que la fotografía actual ya no solo busca aquellos instantes decisivos, como la fotografía documental, sino que proyecta sobre la realidad sus propias ideas. No se trata de buscar aquella identidad substancial o de un registro meramente objetivo, sino de abrir el espectro de la estética, pues se ha cambiado la plataforma de la fotografía, estableciéndose una estética más compleja. Las fotografías que hacen los fotógrafos antes mencionados, por tanto, parten de una búsqueda

personal pero, al mismo tiempo, son reflejo de una fotografía que busca no quedarse atrás en la re-significación de la estética fotográfica, brindando con ello un aporte a la cultura visual.

De esta manera, este trabajo pretende analizar y confrontar las aportaciones teóricas de André Bazin y Roland Barthes, con la teoría de Vilem Flusser y, sobre todo, de Françoise de Soulages, para fundamentar una estética fotográfica del *eso fue actuado*. Las respuestas que se puedan alcanzar a través de estas inquisiciones son importantes porque si de algo carece el mundo actual no es de imágenes –como se mencionó más arriba– sino de una reflexión sistemática y rigurosa sobre los criterios que podrían servir para interpretar y valorar la fotografía actual. Esto es de capital importancia, asimismo, porque adquiriendo una estética fotográfica más sólida, servirá para hacer de la foto no solo una técnica que imite y problematice la realidad, sino para darle más solidez en el mundo del arte y la estética. La fotografía tiene mucho que aportar a este mundo, mucho más en esta época en donde la fotografía ocupa un protagonismo singular.

## **Justificación**

La novedad científica de esta investigación consiste en que, a pesar de la popularidad de la fotografía en las nuevas sociedades, no se tiene un profundo tratamiento de la estética de la fotografía contemporánea, sobre todo, la que no está relacionada de forma directa con el mundo sino con los escenarios contruados. Si bien hay trabajos que consideran el tema, no hay suficiente material que permita abordar esta estética fotográfica de manera más sistemática. No parece equívoco decir que la cultura del futuro seguirá basándose en la cultura de la imagen, como se ve ahora en muchas sociedades, imágenes que están basadas mayoritariamente en la fotografía, ¿cómo responder, entonces, ante este hecho sin una formulación sistemática y rigurosa sobre la estética del *eso fue actuado*, que busca no quedarse atrás ante las nuevas propuestas visuales? Por ello una de las aportaciones que brinda el trabajo es el nivel teórico, basado fundamentalmente en las exigencias y en la discusión de la teoría de André

Bazin y Roland Barthes, frente a la teoría de Vilém Flusser y Françoise de Soulages: un contraste que permitirá analizar los cambios que se están suscitando en la estética de la fotografía actual.

## Objetivos

### *Objetivo general*

El propósito general del trabajo es analizar la estética fotográfica de André Bazin y Roland Barthes, comprendida en la ontología de la imagen, con la teoría de Vilém Flusser y Françoise de Soulages, que incumbe más a una estética fotográfica *conceptual* y *del eso fue actuado*, lo cual permitirá consolidar los criterios indispensables para abordar la estética fotográfica construida que, sin dejar de ser un registro lumínico, ahora su importancia descansa no tanto en lo real como en el concepto y en la construcción que se proyecta sobre lo real.

### *Objetivos específicos*

- Exponer la ontología de la imagen de André Bazin y Roland Barthes para comprender sus aportaciones a la estética fotográfica realista.
- Presentar las aportaciones de la estética fotográfica de Vilém Flusser y Françoise de Soulages para entender el concepto del programa, la fotograficidad y el eso fue actuado.
- Encontrar, a través del análisis y confrontación de los autores antes mencionados, las herramientas teóricas indispensables para abordar la estética fotográfica del *eso fue actuado*, sobre todo en Jeff Wall, Gregory Crewdson, los hermanos Klint, y Dulce Pinzón, artistas representantes de este movimiento.

## Hipótesis

Hablar de fotografía hoy parece ser lo más normal e incluso lo más “natural” . No obstante, ¿qué sucede cuando la fotografía rebasa el mero registro de la realidad y se convierte no solo en *instante decisivo* sino en la evolución de ese instante? ¿Con qué criterios, pues, interpretar los nuevos movimientos de la fotografía contemporánea?

Desde este panorama de la investigación, es probable encontrarse con varias cuestiones que vean a la estética fotográfica contemporánea desde una perspectiva más amplia y más fuerte, que involucre no solo la reflexión sobre la ontología de la imagen, sino su aporte conceptual y construido, en donde sea posible descubrir no solo los aspectos especulativos sino estéticos que partan de la pregunta por el fenómeno de la fotografía contemporánea

En este orden, habrá que delimitar el método, el aporte ontológico y epistémico, los paralelismos y contrastes entre las diferentes estéticas fotográficas y, en todo caso, analizar si a través de ello es posible descubrir en la estética fotográfica el centro de futuras reflexiones que aporten y enriquezcan la cultura visual y la estética fotográfica de la puesta en escena y de lo construido.

## Marco conceptual

Los fundamentos teóricos conceptuales estarán basados en los autores que han consagrado su reflexión y análisis a la teoría fotográfica, tales como André Bazin, Roland Barthes, Vilém Flusser, Françoise Soulages, Walter Benjamín, Joan Fontcuberta, entre muchos otros. Se apoyará en la reflexión de grandes filósofos o autores que hayan dedicado su vida a la reflexión de la cultura visual, sobre todo la que tiene una aproximación más cercana con el mundo actual de la fotografía, haciendo hincapié en la teoría de medios.

Se valdrá de conceptos como estética, ontología de la imagen técnica, fotografía conceptual, el “noema del eso”, tecno-imagen, post-historia, los paralelismos y contrastes entre la fotografía como registro y la fotografía como concepto, estética de la *ficción*, del *a la vez*, del *eso fue actuado* y *fotograficidad*, entre otros, para ir develando y actualizando el conocimientos que vaya siendo pertinentes para los propósitos de la investigación.

## **Metodología**

El tipo de estudio que se manifestará en la presente investigación estará apoyado en un método eminentemente conceptual, desde el ángulo estético y de la teoría del arte, sobre todo en su relación con la tecnología. No es un trabajo que busque ser un manual o un proyecto, sino una investigación exclusivamente teórica. Si bien se puede valer de alguna investigación práctica, como entrevistas e investigación de campo, la predominancia estará en lo cualitativo. Lo que se busca con esta investigación, en todo caso, es incrementar el mundo de la estética y de la teoría del arte a través de una mirada más profunda al fenómeno de la fotografía construida o puesta en escena.

Por ello, el presente trabajo está dividido en cuatro momentos:

- En el primero se presenta de forma general la importancia que tiene la técnica, como elemento configurador de la cultura de occidente. Se desarrollan los principales conceptos que hacen de esta no solo una herramienta externa, sino un elemento constituyente de la condición humana, para poder así hablar de la técnica fotográfica como el culmen visual del proyecto moderno, y los problemas implícitos que lleva la transición de un soporte analógico a uno digital.
- El segundo apartado expone la cuestión ontológica de la imagen técnica, a través de André Bazin y Roland Barthes. En el primero se fundamenta los elementos propios de una ontología de la imagen, mientras que en el segundo se

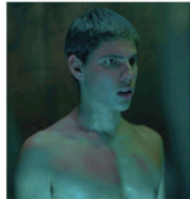
hace una apología de la fotografía como el “noema del eso fue”. En ambos casos, sin embargo, se hace una propuesta de la imagen fotográfica como representación objetiva del mundo, de ahí que el apartado termine problematizando esta objetividad por medio de la filosofía de Flusser.

- El tercer apartado analiza justamente esta relación realidad-fotografía a través del pensamiento de Françoise de Soulages, quien entiende que la fotografía es una huella, pero no del mundo, sino del sujeto, del negativo, del pasado, de la técnica, es decir, de muchos elementos. Por lo que él prefiere hablar de la fotografía como el eso fue actuado<sup>3</sup> De ahí que, el propósito de este apartado consista en ampliar la brecha realista de la imagen técnica, para poder encontrar los criterios necesarios que permitan abordar la fotografía como una estética del “eso fue actuado”. Para ello, el apartado se valdrá de conceptos como “fotograficidad” y “estética del a la vez”.
- El último apartado finalmente completará el discurso de la estética del “eso fue actuado”, porque no se puede hacer una estética fotográfica, si no se hace una estética de las obras. De hecho, son estas las que hacen de la teoría fotográfica una teoría en constante cambio. Por lo que se hará un análisis de las obras de Jeff Wall, los hermanos Klint, Gregory Crewdson y Dulce Pinzón.

---

<sup>3</sup> *Convención terminológica:* Es importante mencionar que en esta investigación solo se hablará del *eso fue actuado* como parte de la fotografía construida. No se analizará toda la problemática que involucra la palabra ficción, esto es, no se estudiará ni el fundamento ni las implicaciones teóricas que supone. Porque el fenómeno de la ficción —como problema estético y filosófico— es más amplio que los propósitos de este trabajo. De esta manera, la ficción no será parte del cuerpo teórico del trabajo.

## Maestría en Estética y Arte



GERARDO MONTIEL KLINT

## CAPÍTULO I

*“Sin la técnica el hombre no existiría ni habría existido nunca”.*

**José Ortega y Gasset**

## 1.1 Técnica, ontología y estética de la fotografía

Cuando se habla de una cultura técnica se habla, a su vez, de un evento histórico que cambió el rumbo de occidente y, por decirlo así, del mundo entero: “desde la segunda mitad del siglo XIX, el mundo puede ser entendido desde una perspectiva técnica industrial” (DF 15). Evidentemente este evento no surgió de la nada, sino de un proceso histórico. “La industrialización de Occidente no es un fenómeno espontáneo que no obedezca a determinadas circunstancias históricas (DF 15)”, sino un acontecimiento que tiene en la condición humana, en el racionalismo europeo –y por extensión en el pensamiento científico– y en la revolución industrial uno de sus principales motores. No es la intención de esta investigación hacer un análisis exhaustivo de cada uno de los elementos filosóficos que dieron origen a la cultura técnica, sino explicar por qué, a partir de diferentes movimientos históricos, se podría hablar de una cultura técnica.

### 1.1.1 Nociones generales de la técnica

Cuando se habla de la técnica se habla de un objeto cultural, es decir, de un fenómeno en donde el hombre –a partir de su separación con la naturaleza– hace objetos con un sentido o uso humano. Por ello se puede hablar de la técnica como un componente de la existencia humana, más aún, se podría hablar de la técnica como un elemento constitutivo del hombre como tal. Porque el hombre no solo crea objetos con un valor contemplativo o sin utilidad pragmática, sino objetos que tienen una validez inmediata y, por ende, objetos que sirven para el desarrollo de lo humano. De ahí que sea preciso entender que el origen de la técnica no solo se debe a lo técnico-industrial sino al hombre como tal.

Si se piensa en el origen de la técnica se descubrirá precisamente que es el hombre el factor originario de esta actividad. El hombre hace cosas, sobre todo, en el sentido griego de la palabra *téchne*, como un producir o hacer algo. De esta manera, como diría Caturelli (TF 270) se habla de un acto técnico y de un artefacto, el primero respondería a la actividad humana, mientras que el segundo se debería al resultado hecho por el

primero, “el artefacto hecho por el acto técnico, en cierto modo se ha separado del existente, y el conjunto de artefactos constituyen lo que se ha dado en llamar *el mundo de la técnica*” (TF 271). Esto constituye precisamente la dinámica que permite hablar de una esencia de la técnica, en donde el hombre mismo se refleja a partir del acto técnico, es decir, se participa en el artefacto, teniendo sentido a partir del sujeto o el existente. Por tanto la técnica “es la actividad del existente que fabrica artefactos – como participaciones suyas– que conllevan un valor útil” (TF 272).

De esta manera, los artefactos útiles –a partir de la técnica– son una reforma o modificación de la naturaleza para el beneficio del hombre, porque este último no solo busca vivir o estar en el mundo, sino busca un bien-estar. Ortega y Gasset en la *Meditación de la técnica* (1957), lo afirma con contundencia “un hombre sin técnica, es decir, sin reacción contra el medio, no es un hombre” (MT 22). De esta manera el acto técnico es ineludible a la persona, porque se trata de la revelación de lo humano, una revelación que nace de la necesidad de transformar la naturaleza. Así, todo acto que atenta contra la técnica se convierte en un acto contra el hombre, porque ella misma es una representación del mundo y de la vida, de ahí que “la orientación de la técnica dependa de la concepción del hombre y de su vida y su mundo” (TF 274).

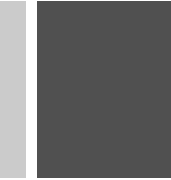
Sin embargo, para entender todas las implicaciones de la técnica no solo basta entender su visión antropológica sino su vaivén histórico. El hombre, al estar sujeto al espacio y al tiempo, comprende que no solo él sino el mundo en el que vive está en un constante devenir, de modo que la técnica, al ser parte del mundo, también se encuentra en constante mutabilidad y, por lo mismo, inestabilidad. De ahí que ella siempre sea perfectible y se encuentre, por lo tanto, en un persistente progreso. En esta línea, Ortega y Gasset distingue tres grandes momentos de la técnica: el azar, el artesano y el técnico.

- La primera corresponde a los principios de la historia, en donde el hombre ignora a la técnica como técnica, “el primitivo no sabe que puede inventar” (MT 30), por eso todo le llega como si fuera por azar, por ejemplo, al frotar dos palos sale el fuego, lo convierte en hábito y técnica, pero con halo mágico.

- El segundo corresponde a los principios de la civilización griega, romana e incluso la Edad Media, en donde se puede ver al hombre como un artesano, en donde se ya fabrican distintas herramientas y suplementos para la sociedad, pero “todavía falta la conciencia del invento” (MT 32), porque predomina el saber intergeneracional y, por ende, la tradición.
- En el último estadio, el hombre descubre su propia conciencia como técnico; ya no se trata del instrumento o el artefacto como en la faceta del artesano, sino de la técnica como conciencia en sí, en donde ya se no hacen objetos, instrumentos o artefactos sino maquinas.

Por tal motivo, cuando se habla de aparatos o maquinas, más allá de si están alistados para su uso, se habla –como dice Flusser– de un objeto cultural, “aparato significa, entonces, un objeto cultural” (FF 24). En este tenor, de acuerdo a Flusser, se pueden distinguir dos tipos de objetos culturales, “unos que son buenos para el consumo, y los otros buenos para la producción de tales bienes (herramientas)” (FF 22). Precisamente las herramientas, al evolucionar, se convirtieron en maquina, siendo parte del último estadio del que habla Ortega y Gasset, “las herramientas empezaron a recurrir a las teorías científicas en sus simulaciones: se hicieron técnicas (...). Hoy en día esas herramientas se llaman maquinas” (FF 25).

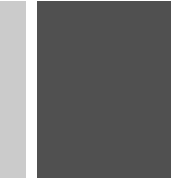
Por ello, ante esta última faceta ya no se habla más de la *téchne* (como algo hecho por el hombre), sino de maquinas, esto es, de artefactos que andan por sí mismos con una finalidad simbólica. Es, justamente, esta última época que se podría ubicar en el siglo XIX con la Revolución Industrial, que hace de la técnica uno de los eventos más importantes de occidente. La industrialización se da de forma tan inusitada que hace de los nuevos medios técnicos, medios automatizados. De ahí que no solo se haya llevado acabo una revolución industrial, como algunos sostienen, sino dos revoluciones industriales. La primera consistiría en la sustitución del trabajo humano, sobre todo, sustituyendo su trabajo muscular; mientras que la segunda consistiría en la aparición de maquinas que son capaces de dirigir otras maquinas, como una *técnica autorregulada* (TF 280). Lo que se conoce, en todo caso, como *automación*, porque esta técnica



autorregulada solo necesita del hombre para ser fabricada, pero, al mismo tiempo, lo emancipa de un atención exhaustiva a la maquina. De manera que si antes el hombre estaba rodeado de objetos culturales como las herramientas, ahora la maquina “fue (...) la que rodeó a los hombres” (FF 25). De ahí que el problema de los aparatos técnicos ya no solo se trate de lo industrial sino de los pos-industrial. Como dice Vilém Flusser, “la categoría básica de la sociedad industrial es el trabajo, las herramientas, incluso las máquinas; trabajan, extraen los objetos de la naturaleza y los informan: transforman el mundo, pero los aparatos no trabajan en este sentido; no tienen la intención de cambiar el mundo, sino de cambiar el significado del mundo. Su intención es simbólica (...)” (FF 26).

### **1.1.2 La cultura técnica**

Por ello, si se quiere hablar hoy de una cultura técnica, de forma más rigurosa, se tendrá que hacer una distinción más clara sobre los cambios epocales. Ernesto Mayz (FM 19) propone una distinción entre la técnica tradicional y la meta-técnica. La primera –de acuerdo a este filósofo– descansa en las posibilidades que tiene para expandir las facultades sensibles de la persona, tales como el telescopio, microscopio, etc. Esta debe entenderse, así vistas las cosas, como una extensión del cuerpo humano, en donde la técnica se ofrece como posibilidad *somática*; como un utensilio que facilitaría la vida del ser humano. Sin embargo, para Mayz (FM 20) esto ya no resulta tan evidente con el avance de la técnica actual. De ahí que él prefiera hablar de una meta-técnica que va mucho más allá de las posibilidades sensoriales del ser humano, en donde ya no se trata de un accesorio sino de una incorporación a la persona, “ (...) comienza a insinuarse, en nuestro propio tiempo, un nuevo proyecto y modelo de ella (de la técnica) cuyo logos pretende transformar y traspasar aquellos límites con el propósito de acrecentar el poder de que dispone el hombre, más allá de las fronteras que le imponen su originaria constitución somáto-psíquica y la paralela capacidad cognoscitiva sustentada en esta misma. A este nuevo proyecto –justamente por las razones anotadas– lo denominaremos meta-técnica” (FM 22)



De esta manera, los diferentes procesos por los que ha pasado la técnica, hacen pensar en la importancia que esta tiene para la edificación de la cultura actual. Ha sido tanto su desarrollo que ha elevado los fines del hombre, de un modo totalmente diferente, aumentando su poder. Y esto mismo ha significado su liberación, porque en la medida en que el saber y la técnica progresan, hay más control sobre los medios, sin olvidar, claro está, los riesgos implícitos que el mismo poder técnico conlleva. Esto, evidentemente, ha cambiado las relaciones del hombre con la realidad, porque la aparición de la máquina sitúa al hombre en un estadio nuevo. Hoy la naturaleza es separada del hombre, para ser utilizada a través de la máquina, incluso el hombre mismo se relaciona con el mundo a través de esta relación técnico-cultural.

Sin embargo, no solo basta enunciar los principales problemas que trajo consigo la cultura técnica sino comprender los principales cambios que acontecieron en el mundo del arte y la estética, como es el propósito de este trabajo. De esta manera, no es casualidad que Walter Benjamín hable sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte, “es la técnica a escala industrial la que está modificando de manera dramática el mundo y los filósofos, ya en esta época, lo asumen desde la perspectiva de un estado de crisis” (DF 28). Por ello lo que sostiene este filósofo es decisivo para entender no solo las implicaciones del mundo de la técnica en occidente sino para comprender los cambios que supone en la teoría de medios. En este sentido, como Walter Benjamín dice al inicio de su libro –citando a Paúl Valéry– el ingreso de los nuevos medios auguran un “futuro próximo de profundas transformaciones en la antigua industria de lo bello” (OA 36).

Justamente estas nuevas transformaciones tienen que ver con la manera en cómo el arte se fue transformando por medio del ingreso de una cultura técnica. Si bien –como lo dice Walter Benjamín– el arte siempre ha sido reproducible, ahora con la técnica adquirió una dimensión totalmente insospechada. Lo que antes había sido hecho por humanos, ahora era hecho por las máquinas. Es precisamente este evento lo que hace que Walter Benjamín considere que el *aquí y ahora de la obra de arte* quede fuera de


las reproducciones. Lo que se marchita de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica es el precisamente el *aura*.

De manera que, a partir de un aparato tecnológico, se genera una práctica artística totalmente diferente. El *apareamiento único de una lejanía, por más cerca que pueda estar* –como define Walter Benjamín al *aura*– queda acotada a la pura reproducción técnica. Para el hombre técnico la más representativa de todas las representaciones queda entonces mediada por el aparato técnico, dándose una nueva manera de participar ante las obras de arte. Justamente esta nueva forma de participar ante las obras de arte fue inaugurada por la técnica fotográfica.

## 1.2 La fotografía como culminación del proyecto moderno

Cuando se piensa en toda la importancia que tuvo la cultura técnica en el hombre y en la historia, como se vio con anterioridad, no se puede dejar de lado que la fotografía fue uno de los eventos técnicos más importantes de la cultura. No solo porque se trató de un nuevo aparato o maquina en la historia de occidente sino porque transformó de forma substancial las relaciones del hombre con la maquina, en específico, con los medios de representación. Si al principio de este texto se consideró a la técnica como un *des-ocultamiento* del ser, podría pensarse que este des-ocultamiento que trajo la fotografía en realidad fue la culminación visual del proyecto moderno, como sostiene José Pablo Concha Lagos (DF 17). Sin embargo, para poder hablar de esta tesis de forma más profunda, es preciso primero acotar lo que se entiende por modernidad y segundo estudiar las implicaciones que conlleva hablar de la fotografía como un evento culminante.

Como se había visto más arriba, la industrialización de occidente no fue un evento que surgiera de la nada, sino de una de las épocas más importantes de occidente: la modernidad. Cuando se habla de esta última, se debe entender que ha sido una época que ha sido analizada desde diferentes derroteros del conocimiento. No es la pretensión

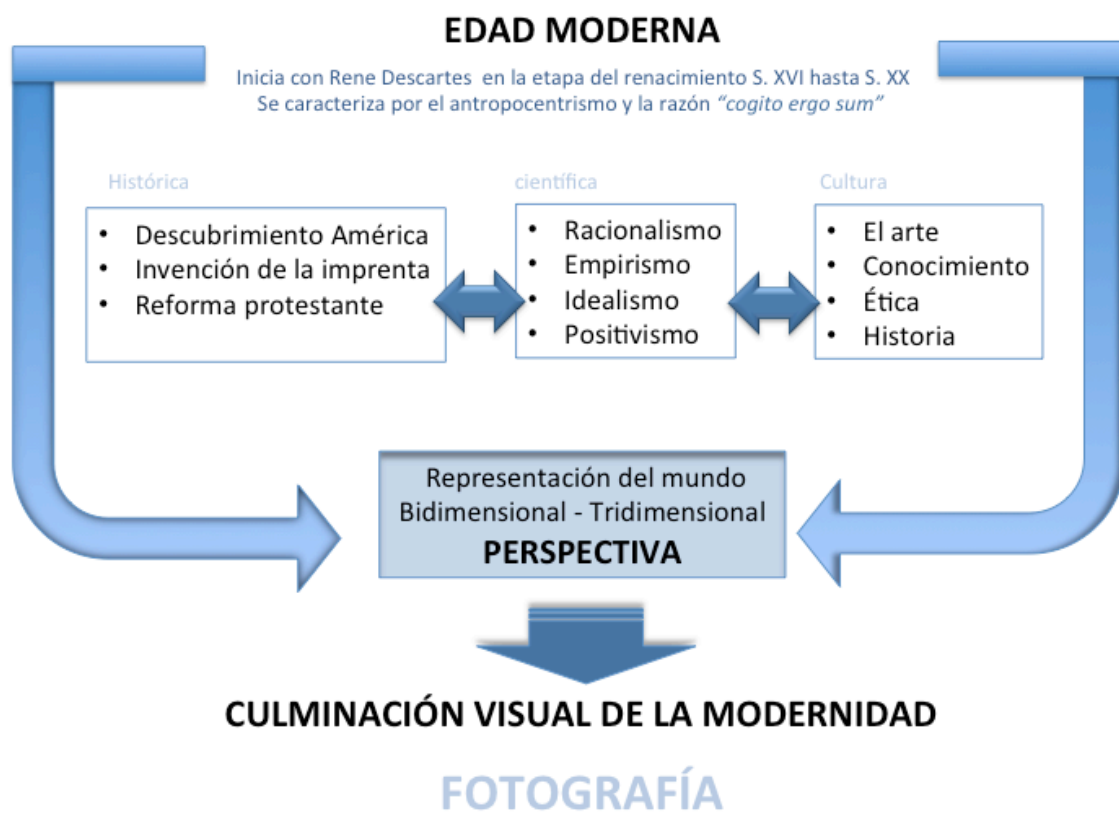


del trabajo hacer un análisis detallado de todas las disputas que se han dado en relación con esta época, sino elaborar un marco general que permita entender con suficiencia las principales características de la misma. A diferencia de la Edad Media, la Modernidad representó un giro totalmente nuevo ante los temas más cruciales de la existencia, tales como el mundo y el hombre. Si el medioevo podría ser catalogado como *teocéntrico*, la Edad Moderna estaría caracterizada por un *antropocentrismo*, cuya influencia estaría sustentada no solo en el arte, sino en el conocimiento, en la metafísica, en la ética, en la historia y, en todo caso, en la cultura.

La entrada de la Edad Moderna por lo regular es tipificada en el s. XVI, pero para muchos autores adquiere una verdadera caracterización en el s. XVII. Históricamente tiene su origen en el descubrimiento de América, en la invención de la imprenta, en la Reforma Protestante y en el Renacimiento. Más aún, es caracterizada no solo por tener al hombre como centro, sino por tener a la razón como criterio decisivo para el progreso de la humanidad. Es una época que, sin embargo, no solo se avocó al racionalismo sino al empirismo, al idealismo y al positivismo, entre otros. Filosóficamente inició con René Descartes cuando dudó de todo, descubriendo que de lo que no puede dudar es de la duda misma, por lo que si el sujeto está dudando, está pensando y si piensa, existe (*cogito, ergo sum*). Así, no serán las cosas el primer criterio para contemplar la realidad, sino el pensamiento humano, la duda y la razón. No se trata, entonces, de ir a las cosas, sino partir del sujeto para conocer el mundo, ya sea a través de la razón como en el racionalismo, de lo puramente sensible como en el caso del empirismo o de la combinación de ambos como en el idealismo. Lo importante, en todo caso, es que el pensamiento vive volcado sobre sí mismo, no sobre lo que las cosas son, sino sobre lo que el sujeto razona y experimenta sobre las mismas.


Desde este ángulo, no solo se trató de un cambio en la esfera epistemológica sino también técnico-estética. El impulso del racionalismo europeo y el pensamiento científico fueron la clave para entender la configuración de la sociedad, en donde la producción de la imagen técnica culminó en el proyecto visual de la modernidad. Para entender de forma más concreta esta culminación, sin embargo, es preciso mencionar

los primeros pasos visuales que dieron origen a la modernidad. Cuando se piensa en ello, lo primero que se debe traer a la mente son los grandes cuadros del Renacimiento. Como dice José Pablo Concha “la estrategia visual fundamental (más allá de los estilos) que va desde el siglo XVI hasta el XIX es la perspectiva” (DF 218), que sirve para recrear la profundidad y la posición de los objetos a distintas distancias. De esta manera, cuando se miran los cuadros renacentistas, se descubre que fueron ellos los que potenciaron –de manera especial– un sistema de representación espacial sobre una superficie plana. “La racionalidad moderna modificó la manera de representarse culturalmente el espacio, estableciendo una coordinación causal entre el objeto y la norma representativa: la perspectiva” (DF 219)



**Esquema 1**

Fuente: Elaborado por el autor 2015

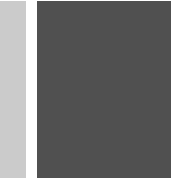


De manera que, aunque existan distintos tipos de perspectivas, lo que es interesante es descubrir que con el avance técnico de la pintura, la fotografía comparte cultural y estructuralmente el mismo modo de creación representacional. La única diferencia radica en la plataforma técnica que utiliza para producir la imagen, “son, entonces, cinco siglos en los que la mirada comienza a entender e incorporar esta estructura como aquella que nos ofrece en la bidimensionalidad la verdad de la tridimensionalidad” (DF 220). En este sentido, cuando se mira la imagen fotográfica –sobre todo, las primeras imágenes fotográficas– se descubre que se trata de una representación del mundo; se descubre que, en todo caso, se trata de un *aparecerse* frente al sujeto, pero un *aparecerse* que se expresa desde una estructura *perspectica*.

Será precisamente esto último lo que lleve a entender a la fotografía como la culminación visual de la modernidad, pues ordena *perspecticamente* la imagen, herencia que, como ya se vio, proviene de El Renacimiento. La gran diferencia, sin embargo, radica en la plataforma técnica, pues la fotografía “desarrolla un sistema para grabar los rayos luminosos que ingresan al dispositivo, guardándose físicamente sobre la superficie fotosensible (...)” (DF 220), desarrollo que no se dio sino hasta el invento de la imagen técnica. Así, esta culminación visual de la modernidad se dio a través de una transformación ontológico-técnico, porque es la luz de la fotografía la que se convierte en materia, es decir, en una huella ontológica de la imagen.


### **1.3 La ontología de la fotografía: la indicialidad**

Sin embargo, es justamente esta huella material de la imagen técnica la que es problemática, no solo porque logra convertir la luz en una huella material, sino porque suscita una serie de cuestiones ontológico-estéticas. Podría pensarse que, con lo que se ha mencionado con anterioridad, bastaría el problema técnico de la fotografía, no obstante, para los propósitos de este trabajo, es necesario cuestionar la ontología y estética de la imagen técnica que se ha ido revelando a lo largo de la historia, sobre todo, las relaciones que estas guardan con las plataformas analógicas, en contraste con las digitales.



En sus inicios, la técnica de la fotografía era el medio a través del cual el hombre obtenía la identidad que representaba. De ahí que la estética fotográfica al principio fuera más ontológica que estética. Alfred Stieglitz lo expresa con contundencia: “la función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades sobre el mundo” (BJ 12). Es decir, la fotografía tiene la utilidad de brindar la identidad de las cosas: una representación real del mundo. En este sentido, fueron varios los autores que se dedicaron a estudiar a la fotografía desde el estatuto real, podría decirse, de carácter analógico. Entre los principales, podría hablarse de André Bazin y Roland Barthes, quienes consideraron a la fotografía como una *ontología de la imagen* o como un *noema del esto ha sido*, según corresponda.

Para el primero la fotografía representa la liberación de la pintura por su “obsesión con el realismo” (WC1 12). Él considera que “la fotografía es una transferencia de la realidad de la cosa a su reproducción (...). La imagen fotográfica es el objeto mismo (...), comparte el ser del modelo del cual es la reproducción” (WC 1 10). De manera que la fotografía para André Bazin no es un símil de lo real sino una duplicación de lo real, en donde lo representando tiene una conexión física con el objeto. De ahí que la estética fotográfica baziniana sea una *ontología realista de la imagen técnica*. Realismo entendido como aquello que comparte el ser del objeto, teniendo una realidad independiente del mismo. Así, la fotografía –desde la teoría baziniana– tiene una identidad ontológica y credibilidad epistémica que la pintura nunca podrá obtener, pese a su semejanza con la realidad. Stanley Cavell (cfr. BTI 4), experto en el pensamiento de André Bazin, dice que no es lo mismo observar una fotografía que una pintura, porque en la fotografía se sabe que lo que se muestra tiene un correlato con la realidad, mientras que la pintura no lo tiene. Como él mismo sigue diciendo, “mientras que una pintura es un mundo, una fotografía es del mundo” (BTI 5). De suerte que la fotografía en el pensamiento baziniano no es una reproducción en *stricto sensu*, sino una transcripción de la cosa al objeto que representa. Más aún, “(...) la fotografía no solamente es un índice sino que, específicamente es un índice icónico o bien un icono indéxico” (RFI 6).



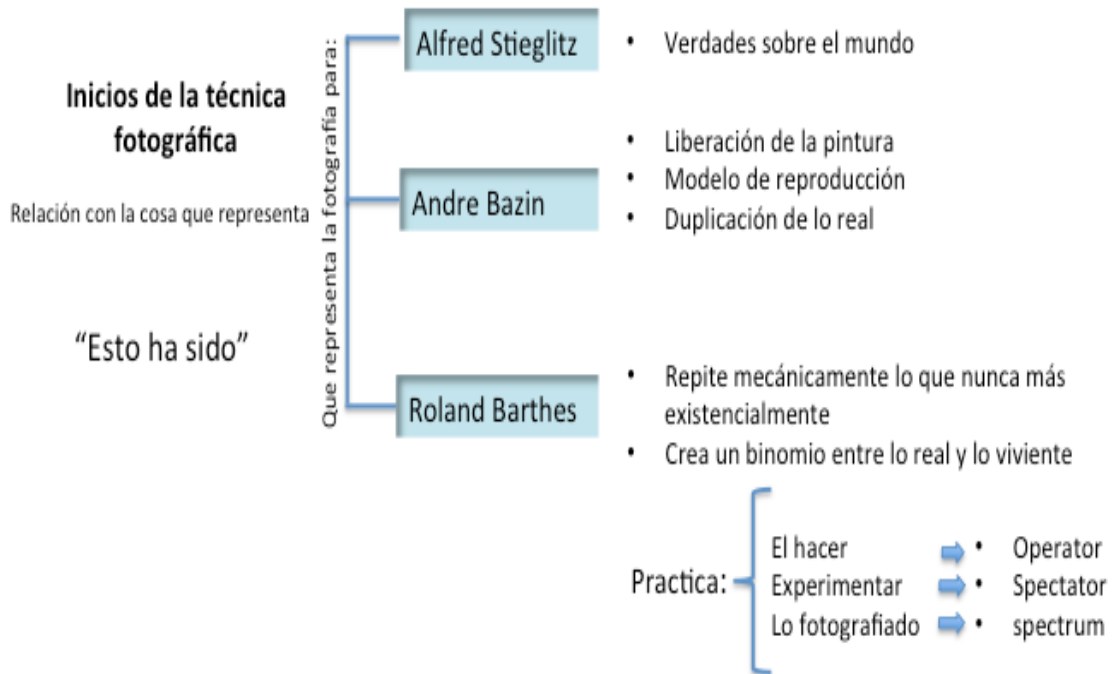
De esta manera, se puede decir que la fotografía, en sus primeros pasos, se convirtió no solo en el modo en que la pintura dejaría de obsesionarse con el realismo, sino en la manera en que lo representado tendría una conexión física con el objeto, dándose por tanto una compartición identitaria. Por ello –pese a que fueron los primeros pasos de la fotografía– André Bazin aportó algo sumamente decisivo: la *ontología de la imagen técnica*. Esta ontología que no ha cambiado y que, por eso, es esencial al evento fotográfico: toda fotografía es un registro lumínico de la realidad.

En esta línea, Roland Barthes también postula a la imagen fotográfica como un deseo ontológico. En su libro *La cámara lúcida* defiende a la fotografía como la cosa en sí, como un rasgo esencial que la distingue de las demás imágenes, “(...) la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente (...) la fotografía dice: esto, es esto, es asá, es tal cual (...)” (CL 29). Por ello la fotografía se vuelve como una tautología, como un referente de la cosa, porque no hay foto sin algo o alguien. Esta es la fatalidad que la embarga: la intencionalidad de escoger tal instante o mostrarlo a los espectadores tal cual. Por ello, para Roland Barthes, la fotografía se encierra en tres prácticas concretas: la de hacer, la de experimentar y la de mirar. La primera, que corresponde al hacer, la protagoniza el fotógrafo como *operator*; la segunda, que tiene que ver con experimentar, la lleva a cabo el *spectator*; y, finalmente, lo que es fotografiado, esto es, el referente, es el *spectrum*. De esta manera, el fotógrafo lucha para que la fotografía no sea una muerte de los acontecimientos sino una huella de lo real.

El interés que embarga a Roland Barthes, en este sentido, es encontrar la esencia de la fotografía. Para él esto es necesario, porque se trata de un interés personal; una búsqueda que tiene como finalidad encontrar una fotografía de su madre. “Decir ante tal foto ¡es casi ella! me resultaba más desgarrador que decir ante tal otra ¡no es ella en absoluto!” (CL 107). Si bien la fotografía puede motivar, informar, sorprender, representar o significar –como en la fotografía de su madre– lo interesante es descubrir aquello que hace que la fotografía sea fotografía. En este orden, para Barthes la fotografía consiste en el “noema del esto ha sido” (121), por eso la fotografía es para él

la ciencia imposible del ser único, porque “todo foto es, de algún modo, connatural a su referente” (CL 120). De esta forma toda fotografía guarda una relación referencial con el objeto fotografiado, no obstante, esta referencia no se entiende desde la corriente idealista, como una mera proyección o construcción del sujeto, “llamo referente fotográfico no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin el cual no habría fotografía” (CL 120).

De modo que la fotografía guarda una relación necesaria con la realidad; podría decirse, una conexión ontológica. No se trata de una mera imitación como en la pintura o de alguna representación dramática como en el teatro, “contrariamente a estas imitaciones, nunca puedo negar en la fotografía que la *cosa haya estado allí*” (CL 121). Así, la fotografía no tiene una primera relación con el arte o con los medios de comunicación o incluso con el cine, sino con la cosa que representa, “lo que intencionalizo en una foto no es ni el arte ni la comunicación, es la referencia, que es el orden fundamental de la fotografía” (CL 121). Ante la fotografía, por eso, no se puede negar que la cosa ha estado presente, contrariamente a lo que se ve en una pintura de paisaje o retrato, en donde no necesariamente tal cosa tuvo que haber estado allí. Al final, como dice Barthes, “en la fotografía la presencia de la cosa nunca es metafórica” (CL 123). Por esto más vale decir que la fotografía –estudiada desde la postura Barthes– consiste una relación de binomio entre lo real y lo viviente, “(...) el rasgo inimitable de la fotografía es el hecho de que alguien haya visto el referente en *carne y hueso*, o incluso *en persona*” (CL 124)



## Esquema 2 Inicios de la técnica fotográfica

Fuente: Elaborado por el autor (2015)

Así entendidas las cosas, no fueron los pintores o la pintura la que posibilitó la técnica fotográfica del *esto ha sido*, sino la química. Durante mucho tiempo se pensó en esta relación casi necesaria entre pintura y fotografía, sin embargo, lo que trajo la fotografía al mundo de la cultura fue la ciencia y la técnica, “el noema del esto ha sido solo fue posible el día en que una circunstancia científica permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso” (CL 126). Por ello la foto tiene su peculiaridad no solo en el ámbito de lo técnico-cultural, sino en el de lo ontológico-estético. Lo que la fotografía ofrece es, por tanto, el enigma de la concomitancia, el punto de referencia que es inviolable en todo registro lumínico: una certidumbre de lo que ha sido, como un certificado de presencia. No es, en sentido estricto, un recuerdo sino una certeza de lo sucedido: una verdadera autenticación, “la fotografía establece una presencia inmediata en el mundo –una copresencia; pero tal presencia no es de orden político sino que es también de orden metafísico” (CL 132). De esta forma, la fotografía no inventa o construye ficciones sino que muestra la realidad con una fuerza constativa. Roland Barthes, en este orden,

considera a la foto como el *nuevo gen* en el mundo de las imágenes, pues “la imagen fotográfica está llena, abarrotada: no hay sitio, nada le puede ser añadido” (CL 138).

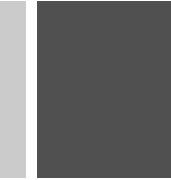
Desde esta visión, nada en la fotografía puede ser transformado, por eso, la foto no solo consiste en una constatación ontológica sino epistemológica, “en la foto creo percibir los lineamientos de la verdad” (CL 154), porque de acuerdo a Barthes la fotografía no se puede horadar o profundizar. La fotografía adviene como evidencia, “este sería el destino de la fotografía: haciéndome creer que he encontrado la verdadera fotografía total, realiza la inaudita confusión de la realidad (¡esto ha sido!) con la verdad (¡es esto!): se convierte al mismo en constativa y exclamativa (...) la fotografía, en efecto, se acerca entonces a la locura, a la loca verdad” (CL 171). De ahí que el advenimiento de la fotografía es –como dice Barthes– lo que divide a la historia del mundo.

El problema, sin embargo, surge cuando la fotografía no se quedó como una huella de la realidad, como una conexión objetiva con el mundo, sino que adquirió un estatuto más complejo, sobre todo, en el área técnica, ontológica y estética. La cuestión surgió cuando la fotografía dejó el soporte analógico-constatativo por el digital-binario. La dificultad, en todo caso, radicó en que tanto las consideraciones de André Bazin como las de Roland Barthes parten de una visión de la fotografía tradicional –en el sentido de que solo conocían la técnica o el soporte analógico–; esto es, la técnica que consiste en la impresión de un negativo a través de la materialización de la luz. De ahí que su visión ontológica-estética sea una visión atrasada en cuanto a las posibilidades que ahora ofrece la técnica. Un par de preguntas permanecen: ¿cabe hablar hoy de la fotografía tan solo como un *icono indéxico* al estilo baziniano, o como un *noema del esto ha sido* al estilo barthesiano? O más aún ¿hacen falta nuevos criterios para entender la fotografía actual?

## 1.4 El debilitamiento de la ontología fotográfica

Es así como surge el problema filosófico del soporte fotográfico. Si en las consideraciones anteriores podría ser considerada la foto como una huella real del mundo, por la materialización fotográfica, hoy la cuestión se problematiza en la cultura binario-digital por las implicaciones ontológico-técnicas y, por tanto, estéticas de la fotografía actual. La pregunta que queda es ¿qué alcance tiene todo esto en la fotografía? Se trata, pues, de un cambio en los propios sistemas de representación. De ahí que José Pablo Concha (DM 222) establezca lo que él considera una doble codificación. La primera revela el hecho de que –como ya había mencionada más arriba– la fotografía es el culmen visual del proyecto moderno, de cuño ontológico. Mientras que la segunda codificación establece una debilidad ontológica, al establecer la fotografía por medio de un lenguaje binario, “hoy todo es codificable de alguna manera, cada fenómeno puede ser traducido o incorporado a este lenguaje técnico, nada escapa a ello” (DM 223).

De esta manera, ante este cambio estructural se modifica el soporte material. No se trata más de algo sólido o con volumen –al estilo de la fotografía análoga– sino de un lenguaje numérico; podría decirse, de acuerdo a José Pablo Concha (DM 224) que se establece una desmaterialización de la imagen, “al momento de entrar los rayos luminosos por la estenope, estos son traducidos a un primer código que es la perspectiva, e inmediatamente después, apenas tocan las celdas fotosensibles, son nuevamente traducidos, ahora al código numérico-binario. Es esta pérdida de la materia lo que posibilita su hiper-reproductibilidad contemporánea” (DM 224). Así la fotografía actual se convierte en un lenguaje del mundo. Si con la reproducibilidad del arte podría decirse que se debilitó el aura de Walter Benjamín, con la entrada de la cultura binaria podría decirse que se perdió su solidez, “si un resto del aura benjaminiana aún era posible de ser encontrada en la huella metálica de la reproducción fotográfica, hoy, en su versión numérico-binaria, ya no es siquiera necesario buscar esos residuos” (DM 226).

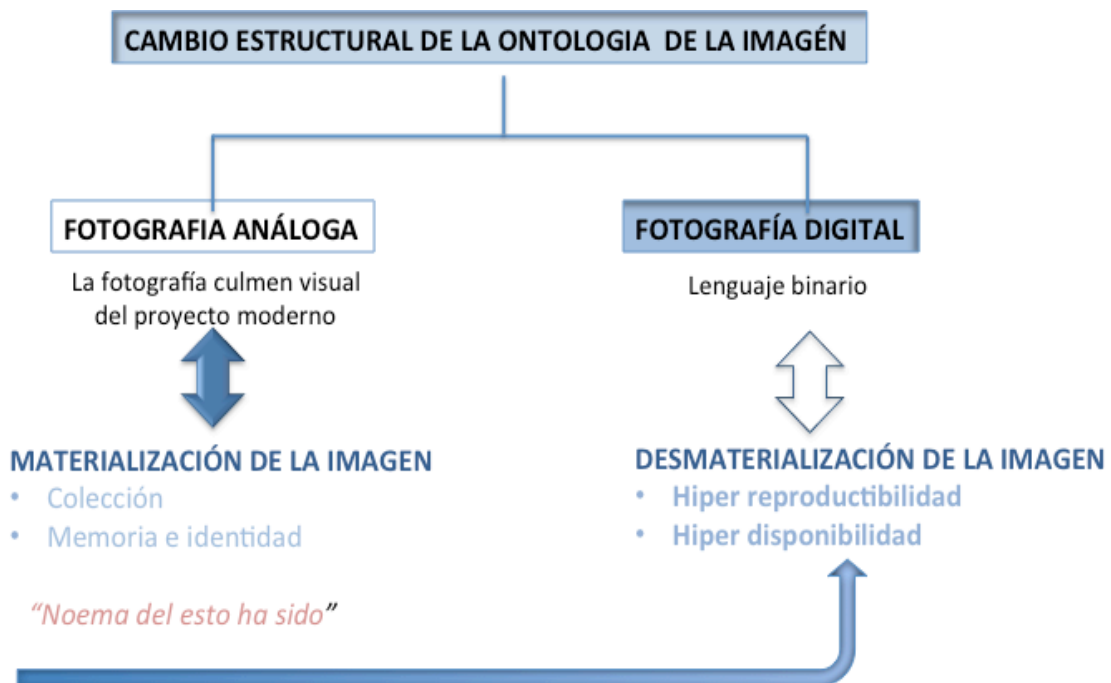


De esta manera, con el advenimiento de lo digital, la ontología de la fotografía quedó debilitada. La noción de autenticidad permaneció en crisis, porque si desde la postura *benjaminiana* se ponía en conflicto el tema de la autenticidad, en lo digital no es posible, a ciencia cierta, identificar el original, porque lingüísticamente todos poseen una estructura idéntica, “todo se juega en la superficie apariencial de una imagen, que es pura abstracción, en donde no hay lugar posible para auras de ningún tipo” (DM 233). De modo que ante la imposibilidad del *aura benjaminiana*, enmarcada en una técnica digital y numérica, hoy se ha llegado a un nivel en donde parece que la frontera entre el ser y el parecer no es del todo clara. Si con los inicios de la fotografía se descubrió que lo que importaba era el ser del objeto, en donde lo representado tenía una identidad o huella ontológica; o donde incluso era un *noema del esto ha sido*, ahora parece que con la llegada de lo digital los presupuestos ontológicos se han convertido en una apariencia, “en este sentido, el noema barthesiano de la fotografía ya no es el eso ha sido sino esto es una apariencia” (DM 253).

Más aún, los archivos fotográficos que antes tenían la característica de ser un colección, como parte de la memoria e identidad de un sujeto individual o colectivo, ahora pierden consistencia por su propia inestabilidad en el mundo digital, “en lo concreto, los sistemas digitales o numérico–binarios eliminan la condición óptica en el estricto sentido material. Esto hecho determina la calidad de lo podrá ser guardado” (DM 255). De modo que, ante esta cultura binaria, todo puede ser duplicado; incluso la noción misma de tiempo se cuestiona porque el archivo ya no se expresa como una historia sólida sino que ahora –como dice Concha (DM 256)– se establece como hiperdisponibilidad. Se elimina, así, la forma de identificar al original, en su relación con la realidad. Por ello “la imagen numérico–binaria se emancipa de la necesidad del referente” (DM 262), no porque no lo tenga frente a sí, sino por la imposibilidad de acceder a él. De esta manera, la fotografía digital –al estar basada en un código y, por ende, en un lenguaje– relega todo resto material.

De esta forma, esta crisis del referente ya no será por la técnica tradicional o por la ontología de la imagen o por cualquiera de las razones antes mencionadas; esta vez, el

mundo se desplegará como código, dentro de distintos niveles de abstracción, “el mundo, como el lugar en que se despliega el acontecimiento del ser humano, se impone por la *physis* por medio de la codificación. El mundo es código y de lo único de lo que podemos apropiarnos es de su apariencia, de su superficie, que es un simulacro” (DM 266).



**Esquema 3** El cambio en la ontología de la imagen técnica  
 Fuente: Elaborado por el autor (2015)

Con todo ello se verá que, para entender profundamente el alcance que tiene la cultura técnica, fue preciso considerar no solo la importancia que adquirió la técnica como tal – tanto en su faceta humana como histórica– sino las diversas implicaciones filosóficas del aparato fotográfico. Es justamente este último aparato que reveló no solo el culmen visual del proyecto moderno, sino un problema ontológico capital: el problema representacional. Esto hizo inevitable pensar no solo en la fotografía análoga, con un soporte químico-índexico, sino en la fotografía digital, con un soporte digital-binario.

De esta manera, lo que se puso en evidencia en este primer capítulo fue, además de la importancia de la cultura técnica, el problema de la fotografía como una cuestión filosófica. En este sentido, lo que se abordará en el siguiente capítulo será la problemática de la imagen como código dominante dentro de la teoría de Vilém Flusser, uno de los primeros filósofos que se dedicó a estudiar la técnica, la ontología y la estética fotográfica. Todo ello con la finalidad de ir analizando las bases teóricas que permitan hablar de la fotografía construida como una estética fotográfica del “eso fue actuado”.

## Maestría en Estética y Arte



## Capítulo II

*“El analfabeto del futuro no será quien desconozca la escritura, sino quien desconozca la fotografía”.*


**Moholy-Nagy**

## 2.1 La imagen técnica como código dominante

Como ya vio con anterioridad, la fotografía no solo es una maquina nueva en el mundo, como cualquier otro invento de la cultura occidental, sino un nuevo sistema de representación, con diferentes matices en el mundo de la ontología, la técnica y, por tanto, la estética. El propósito de este apartado consiste en matizar con mayor claridad lo que significa el problema de la imagen como código dominante, es decir, entender por qué la fotografía va más allá de la escritura y, por tanto, es proyección de un concepto en un programa técnico, para poder así entender la importancia que conlleva hablar de la fotografía una estética del *eso fue actuado*. Todo ello enmarcado en la teoría filosófica de Vilém Flusser, uno de los primeros autores que se dedicó a estudiar a la fotografía como teoría de medios.

## 2.2 La imagen como proyección de un concepto: entre la escritura y la imagen

Cuando se habla sobre la imagen como proyección de un concepto, se habla, a su vez, de uno de los conceptos centrales de Vilém Flusser. Por ello, frente a este panorama, es indispensable comprender las intenciones que el mismo Flusser se propone en su libro, *Hacia una filosofía de la fotografía*, “este ensayo se basa en la hipótesis de que la civilización humana ha experimentado dos momentos de cambio fundamentales desde su comienzo: el primero ocurrió alrededor de la última mitad del segundo milenio a. De C., y puede definirse como la invención de la escritura lineal. El segundo –del cual somos testigos– puede llamarse la invención de las imágenes técnicas” (FF 9). Justamente esta última faceta es la que está relacionada con la invención de la cámara fotográfica, en donde el mismo Flusser aspira a una filosofía de la historia, porque considera que tanto la invención de la escritura, como la invención de las imágenes técnicas –como superficies significativas– podrían llegar a una nueva síntesis




histórica<sup>4</sup>. Por tal motivo, ante estos cambios, primero es importante entender qué son los textos como escritura lineal-histórica y luego descifrar qué son las imágenes técnicas como un proceso pos-histórico, para entender los procesos que atraviesa la fotografía como proyección de un concepto.

Cuando la escritura se inventó, se creó uno de los objetos más importantes de la cultura, porque a través de ella el hombre pudo no solo nombrar las cosas sino mentarlas, es decir, comprender su *quid* de forma mucho más abstracta. Cuando se piensa en la palabra “*escritura*”, una de sus más interesantes etimologías proviene del verbo en inglés “*to scratch*” que puede ser entendido como “*garabatear*” o “*arañar*”, haciendo referencia a la *cava* de los objetos. Esto, de acuerdo a Vilém Flusser, se relaciona con la “imposición del mundo objetivo” (WF 303), es decir, a la lectura objetiva de los textos a través del pensamiento. De ahí que el hecho de que varios mitos relacionen la forma en que se inscribieron las normas o las historias de las civilizaciones en los muros o a las tablas, haga referencia al origen de la palabra escritura, siendo esta, además, uno de los más grandes logros del espíritu humano, pues “la escritura es una transcodificación del pensamiento (...)” (WF 335). De modo que, así vistas las cosas, el avance de la escritura, en procesos cada vez más complejos, fue lo que dio nacimiento a la historia, historia que se vio modificada desde las inscripciones hasta las anotaciones, entre otras cosas.

Por tal motivo, como dice Vilém Flusser, un cambio de tecnología implica un cambio de conciencia. De ahí que cuando la escritura se transformó en literatura se convirtió en un reflejo de lo discursivo, del pensamiento histórico, a diferencia del pensamiento mágico-prehistórico, de las imágenes tradicionales. “Un escritor es un quien ubica los signos, un autor, un diseñador, un semiólogo” (WF 368). Así, la forma de conciencia histórica que surgió a partir de la escritura generó, de esta manera, el pensamiento crítico, formado a través de intervalos como la ortografía o códigos alfanuméricos que se han adaptado a lo largo de los siglos, como las letras, los números e incluso las

---

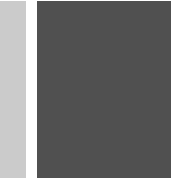
<sup>4</sup> Es importante mencionar que Flusser consideró necesario no citar las fuentes de la que se nutrió su investigación, de modo que solo puso un glosario para expresar los principales conceptos que él maneja.



reglas gramaticales. Sin embargo, el problema no se trató solamente de la escritura sino del lenguaje hablado, pues tan pronto se tuvo el lenguaje escrito, hubo que enseñar a las personas a hablar propiamente. El mismo alfabeto –como diría Flusser– fue inventado para remplazar al lenguaje mítico con un lenguaje lógico y, de esta forma, estar dispuesto a “pensar”. De ahí que “en este sentido, el alfabeto también ordene y regule lo que es mentado por el lenguaje: el pensamiento” (WF 518). Así, el proceso del lenguaje es un proceso continuo que ha llevado miles de años, generando, en su transcurso, transformaciones culturales.

En este orden, a diferencia de la época pre-histórica, la invención de la escritura tuvo la intención “(...) de construir una línea discursiva: escribir estuvo hecho para indicar los sonidos, así lo mítico, circular, sería remplazado por un discurso consecutivo ” (WF 536). Precisamente este *discurso consecutivo* fue protagonista de la historia durante mucho tiempo, en donde la cultura estuvo relacionada con la escritura como uno de los más grandes cúlmenes de la humanidad. Los textos representaron una nueva forma de conciencia, porque si en la prehistoria no pudo haber pasado nada porque no había conciencia capaz de concebir esos eventos; en la historia, por el contrario, a partir de la de la escritura y el pensamiento, todo se estructuró hacia una finalidad. El pensamiento “(...) linear de los signos hacen que la conciencia histórica sea posible” (WF 268).

Por lo cual, si las imágenes son superficies significativas, a través de contextos bidimensionales, las líneas escritas –como se vio más arriba– representan símbolos significativos a través de secuencias, “las líneas escritas relacionan el símbolo con su significado punto por punto (ellas conciben los hechos que significan), mientras que las superficies relacionan sus símbolos a los significados por contextos bi-dimensionales” (W 28). De esta manera, cuando se piensa en las principales diferencias entre el texto y la imagen, la distinción consiste en que la primera tiene que ver con una proyección de sucesiones, mientras que en las imágenes hay una proyección más autónoma y libre. En este sentido, no es lo mismo leer un texto que una imagen –si es que cabe tal expresión– pues la diferencia radica en que en la lectura de las líneas textuales están dadas en una estructura impuesta, mientras que en las imágenes hay un movimiento



independiente y libre, “la diferencia parece ser que al leer entre líneas seguimos una estructura impuesta a nosotros, mientras que al leer imágenes nos movemos libremente dentro de una estructura que se nos ha propuesto” (W 22). Así, cuando los textos aparecieron como una sucesión a las imágenes pre-históricas, generaron un nuevo código y dinámica para entender los signos. Porque si en las imágenes primero se obtenía el mensaje y luego se buscaba descomponerlo, en el texto se debía conseguir el mensaje si realmente se quería entenderlo. De esta forma, ante el texto el sujeto se encontraba inmerso en una temporalidad lineal y, por tanto, procesual, “si aceptamos esta última aseveración, podríamos decir que la lectura de imágenes toma menos tiempo porque en el momento en que sus mensajes son recibidos, es más denso; está más compactado. También se abre más rápido” (W 23).

Así vistas las cosas, la imagen tradicional –entendida como superficie significativa– se transcodificó, creando “(...) una nueva capacidad: la conceptualización (...) la capacidad de abstraer líneas de las superficies, de producir y descifrar textos” (FF 13), lo que, en términos de Flusser, implicó un alejamiento más del mundo, porque justamente “el propósito de los textos es el de explicar las imágenes, de transcodificar los elementos de las imágenes y las ideas en conceptos” (FF 12), lo que supone abstraerse más de la realidad, como una separación más del mundo. Sin embargo, esta abstracción no fue el último peldaño en el proceso civilizatorio, pues la cultura se convirtió –a partir del avance de la ciencia y la tecnología– en una cultura técnica, haciendo que las imágenes regresaran, pero como código técnico.

Justamente por ello –en este vaivén civilizatorio– Vilém Flusser define a la imagen técnica como aquella que es “(...) producida por un aparato” (FF 17); un aparato que, de forma indirecta, habla de los textos científicos, sobre todo, de los conceptos. Con lo cual se genera –de forma evidente– una diferencia radical entre las imágenes tradicionales y las técnicas, “históricamente las imágenes tradicionales fueron anteriores a los textos por decenas de miles de años y las imágenes técnicas sucedieron a los textos avanzados” (FF 17). Por ello, si se habla de una ontología de la fotografía se podría afirmar que las imágenes tradicionales implicaron una ontología directa o de


primer grado, “ya que fueron abstraídas del mundo concreto” (FF 17), mientras que las imágenes técnicas serían de tercer grado, “pues se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes, y éstas a su vez son abstraídas del mundo concreto” (FF 17). De modo que “ontológicamente las imágenes tradicionales significan fenómenos, las imágenes técnicas significan conceptos” (FF 11).



#### Esquema 4

Fuente: Elaboración del autor 2015

Por lo cual, ubicándose en esa época histórica, la fotografía –o la imagen técnica– sería la proyección de conceptos. “(...) la fotografía es una imagen de conceptos (...) la cámara (...) está programada para traducir conceptos a la imagen”. (PhF 40). De ahí que la estética fotográfica en Flusser –si es que se permite tal expresión– descansa más en la prioridad de los conceptos que en la realidad. Los conceptos se traducen en fotografías y no la realidad en fotografías. De esta manera la estética fotográfica flusserliana responde al predominio de los conceptos, heredados de los textos científicos. Las imágenes técnicas (pues) son dichas proyecciones” (UT 51). La imagen



técnica, así entendidas las cosas, sería el lenguaje actual, a diferencia de la escritura que sería el lenguaje de la historia. De esta suerte, la época actual se encontraría en una transición, pues si la historia no fue posible sin la escritura, la época actual no sería posible sin las imágenes, imágenes que serían entendidas como proyecciones de un concepto. El problema en esta transición, sin embargo, sería el medio de la escritura como código dominante de la cultura.

### **2.3 La crisis de la escritura: el papel protagónico de la imagen**

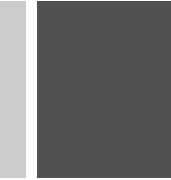
Por ello, al haber establecido a la imagen técnica como proyección de un concepto y, por tanto, a la escritura como el medio que la hizo posible, queda la pregunta, ¿cómo entender entonces a la escritura? ¿en qué sentido podría comprenderse la crisis de este medio y, por ende, la pérdida de su protagonismo? Se podría decir –en primer lugar– que la historia ya no estaría regida por el código ordenado de la narrativa sino por la imagen, pues “toda escritura es ordenada, lo que conduce directamente a la crisis contemporánea de la misma” (BJ 248). En este tenor la fotografía –al ser parte neurálgica de la crisis– marcaría la transición de la historia lineal con la escritura, al mundo de las imágenes con la post-historia.

Por tal motivo, por al avance que la imagen técnica impone, la escritura se encontraría en “entredicho”, es decir, la primacía de los nuevos medios visuales dejarían en evidencia la pérdida protagónica de la escritura, “la razón de esta crisis es simplemente que la escritura está siendo suplantada por las imágenes, como un nuevo medio que está siendo agregado, tomando prioridad en la cultura” (WF 98). De esta forma, con el auge de los nuevos medios, la escritura se vería transmutada hacia nuevos códigos, “la escritura, en el sentido de ubicar letras sobre otras, parece tener poco o ningún futuro” (WF 218). Así, la escritura, al estar relacionada con una temporalidad, no solo estaría en crisis sino el concepto mismo de progreso histórico, “estamos cansados del progreso, pero no sólo cansados: el pensamiento histórico ha mostrado por sí mismo ser un asesino y un loco” (WF 541). Por eso Vilém Flusser se preguntará a sí mismo, respecto al abandono de la escritura: “¿de cara a la inflación textual y la revolución de

la información, todavía tiene sentido escribir, publicar, imprimir y leer?” (WF 607). Y si bien no deja de ser cierto “que los textos son discursos (...)” (WF 624), el lector ya no está dispuesto a leer y conceptualizar de la misma manera. Los códigos han cambiado, influyendo no solo en la historia sino en la misma percepción y pensamiento de las personas. En este sentido, ¿cómo se expresa –de forma mucho más detallada– este nuevo horizonte mediático en la escritura?

Desde el invento de la escritura, las personas han estado “*tipografiando*” diversas anotaciones, en donde se identifica un “*tipo*” o un “*digito*” con un determinado pensamiento o idea, los cuales se presentan a la conciencia histórica. Sin embargo, en la era de la revolución de la información, quienes manipulan los aparatos, son los que determinan los nuevos códigos dentro de los campos eléctricos. De esta manera, como se comentaba en párrafos anteriores, “la esencia de la escritura ha cambiado para estas personas; es otro tipo de escritura, con necesidad de otro nombre: programación” (WF 724). La escritura, así entendidas las cosas, cambia de paradigma, porque ya no se trata más de aquella escritura en tablas o libros, sino de una escritura que se instalará en la era electrónica. No se trata más de una escritura alfabética; “las personas ya no escriben alfabéticamente sino que utilizan el llamado código binario” (WF 726).

De esta forma, las tipografías no serán las protagonistas de la cultura sino las ideografías, “los códigos digitales son ideográficos en el sentido de que hacen los conceptos visibles” (WF 789). Por lo cual la escritura, después de estos desarrollos mediáticos y electrónicos, quedaría como un *monumento*; como un signo de la conciencia histórica de la cultura occidental, en donde la programación sería la nueva forma de decodificar los nuevos medios. Más aún, de acuerdo a Flusser “la programación es un mejor gesto (...) el cual está más relacionado con el pensamiento matemático que con la conciencia literaria” (WF 791). Por tal motivo, pese a que el alfabeto ha sido el código dominante por miles de años, ahora ya no será así, pues “incluso la inteligencia artificial aprenderá a hablar” (WF 804).



Por ende, a partir de las premisas anteriores, se descubrirá que la fotografía será un elemento central en la historicidad de occidente. Porque si la historia –como decía Flusser– fue una rebelión contra la *idolatría*, la poshistoria sería una rebelión contra la *textolatría*. Por ello Flusser recomendará introducir y fomentar las imágenes técnicas, dado que estas “ (...) fueron inventadas a fin de evitar que la civilización se desintegrara (...)”(FF 20), en donde el fotógrafo será el protagonista, porque su tarea no consistirá en conceptualizar sino en “abstraer, procesar y abstraer símbolos” (FF 26).

Así vistas las cosas, cuando se piensa en crisis de la escritura, se descubrirá que la imagen técnica será el nuevo código dominante de la civilización; un nuevo código que ya no responde a los textos o incluso al paradigma industrial como *homo faber*, sino que corresponde mucho más al posindustrial, “el fotógrafo no es un trabajador, sino un jugador: no es *homo faber* sino *homo ludens*. Solo que el fotógrafo no juega *con* su juguete sino *contra* éste.” (FF 27). Por esta razón la actividad fotográfica revolucionará las relaciones con la realidad, así como lo hizo el texto en su tiempo, como una forma diferente de *praxis*. El fotógrafo ya no será un trabajador más en el mundo de la cultura sino un *funcionario* de un aparato por programar.

Por tanto, si se parte de lo que se ha visto hasta el momento, se deberá decir que la civilización actual ha partido –desde un punto de vista histórico– de la imagen hasta el concepto, para volver a la imagen pero con conceptos. De manera que para Flusser “la presente civilización no se mira como el resultado de un desarrollo lineal de la imagen al concepto, sino que más bien como el resultado de un tipo de movimiento espiral desde la imagen a través del concepto a la imagen” (W 31). En todo caso, se descubrirá, como se dijo al inicio de este apartado, que la imagen técnica es la proyección de un concepto, a partir del desarrollo de la escritura, la ciencia y la tecnología. Por lo que el siguiente apartado tiene el propósito de aclarar la estética que lleva implícita tal proyección, entendiendo a la fotografía ya no solo como la huella de un fenómeno o de un objeto, sino de un concepto, lo que irá sentando las bases para

hablar de una estética fotográfica que permita comprender las obras en donde la protagonista ya no es el mundo real sino los escenarios construidos.

## **2.4 La fotografía como estética de la improbable**

De esta forma, al entender a la fotografía como imagen técnica, a diferencia de la escritura, se percibe cómo esta involucra un proceso más complejo que la mera proyección de un concepto, por el contrario, se trata de un elemento lúdico en donde entra el juego el fotógrafo y, sobre todo, la imagen técnica como una estética de la innovación. De acuerdo a Vilém Flusser, el desafío de esta, está en no caer en lo redundante sino en lo informativo, “fotografiar (...) es buscar posibilidades no descubiertas dentro del programa de la cámara (...) estar en busca de imágenes aún no vistas, buscas imágenes informativas, improbables” (FF 36). Se trata entonces de que el fotógrafo busque aquellas situaciones que no han existido, que contengan en sí mismas el carácter de improbabilidad.

De ahí que a partir de las premisas anteriores se descubra un componente ontológico, “exterior no es lo real, tampoco lo son los conceptos internos del programa del aparato, lo real es la imagen tal cual” (FF 36), con lo cual se da un vuelco radical, porque aquellas distinciones entre lo real e ideal deja de tener una carga de sentido, “no es real lo significado sino lo significante, la información, el símbolo” (FF 36). Por lo cual, la misión del fotógrafo se encuentra en la plataforma de la sospecha y de la duda. Su carga es una misión existencial, que involucra la captación de la improbable. La misión está en fotografiar lo imposible, de modo que –como dice Flusser– el acto fotográfico sea anti-ideológico, “el fotógrafo actúa en forma pos-ideológica” (FF 37). Por ello, el acto de fotografiar guarda analogías con la captura de lo que no se ha visto, “(...) el acto busca situaciones nuevas, nunca antes vistas, se esfuerza por encontrar lo improbable” (FF 38 ii.m).

Si bien, con el avance técnico de los aparatos fotográficos, ya cualquier persona puede obtener resultados eficientes respecto a la práctica fotográfica, lo que debe sobresalir es

la verdadera misión del fotógrafo, esto es, “(...) en descubrir formas novedosas y, por tanto, en producir situaciones más nuevas y más informativas” (FF 55 i.m). No le basta con ser solo un documentalista o un aficionado que ya cuenta con un dispositivo fotográfico sino en producir información nueva y, sobre todo, de carácter improbable. De ahí la importancia de que la recepción fotográfica sea exitosa, no solamente a través del documentalismo sino de fotografías informativas, sobre todo en una época poshistórica, “en otros tiempos dominaban los textos, hoy dominan las imágenes” (FF 56).

Por ello, aunque la fotografía tenga un cierto carácter democrático, no deja de ser cierto el hecho de que esta determina una cierta conducta ritualizada, “de este modo, las fotografías constituyen un círculo mágico que nos rodea en la forma del universo fotográfico” (FF 59). Y si bien, aunque esto último revela el modo en que las personas se acoplan a las nuevas dinámicas fotográficas, sigue siendo latente el hecho que todavía se produce mucha información redundante, dentro del universo fotográfico. Esto último se debe a que el hombre actual está lleno de imágenes, en donde no se produce información simbólica y, por ende, más *innovadora*. De ahí que “(...) el reto del universo fotográfico, el reto para el fotógrafo: (sea) cómo oponerse al flujo de fotografías redundantes con fotografías verdaderamente informativas” (FF 61).

Por tal motivo, las fotografías, al tener en sí mismas conceptos producidos por un aparato, deben convertirse en un movimiento que atente contra lo redundante del universo fotográfico y, en todo caso, contra el programa de la cámara, “cada fotografía se corresponde con algún elemento claro y distinto de la cámara. Cada fotografía corresponde a una combinación específica de los elementos contenidos en el programa” (FF 63). De manera que, aunque “el universo fotográfico (sea) una realización casual de algunas de las virtualidades contenidas en el programa de la cámara y constituye punto por punto, como ocurrirá dentro del juego de combinaciones” (FF 64 iv.m), deberá convertirse también en productor de imágenes no redundantes. De modo que la misión del fotógrafo será ir contra el programa del aparato fotográfico, contra el universo fotográfico, “si un fotógrafo en particular juega deliberadamente en contra del

programa fotográfico y produce así una fotografía informativa, rompe los límites del universo fotográfico al crear situaciones que no están inscritas en el juego de combinaciones” (FF 64).

Por lo cual, el universo fotográfico no es un concepto positivo –como se habrá podido ver– sino uno negativo, al programar al sujeto de forma autómeta, “el universo fotográfico transforma al hombre y a la sociedad en autómetas” (FF 65) . De ahí que la misión de la estética flusseriana, si bien tenga que ver con la proyección de los conceptos, en donde las imágenes técnicas “ya no significan más el mundo exterior, sino un universo informado por el programa interior del aparato” (FF 64), también tenga que ver cruzar las fronteras que el mismo programa impone, para llegar a una estética de lo improbable.

De esta manera, las imágenes técnicas, además de ser el culmen visual del proyecto moderno, también serían proyección conceptual, que espera del espectador y del programador, no una representación del mundo real como si se tratara de un ontología de primer grado, sino una representación de los conceptos a través de los textos científicos. Por ello la estética de Vilém Flusser permite –de acuerdo a los propósitos de esta investigación– entender a las imágenes ya no como una representación real, sino como una visión del programador, considerando a este último como un *jugador de lo improbable* y no como un *obrero de lo redundante*. La clave, así, está en producir imágenes que no se hayan visto antes, en donde quede claro que lo que importa es la fotografía misma y no el objeto fotografiado. Se trata, en todo caso, de entender a la fotografía más allá de la visión canónica (como duplicación indicial del objeto), y mucho más desde su fotograficidad, que es lo que se analizará en el siguiente apartado.

## Maestría en Estética y Arte



## Capítulo III


### 3.1 Hacia una estética de la fotografía del *eso fue actuado*

Habiendo analizado las implicaciones que conlleva estudiar no solo la cultura técnica o la fotografía como culmen visual del proyecto moderno, sino a la fotografía como proyección de un concepto, es decisivo comprender por qué –de acuerdo a los propósitos de esta investigación– es necesario hablar de la fotografía como *fotografía misma*.

En efecto, cuando se habla sobre la cultura técnica es relativamente fácil comprender las implicaciones que supone para el proceso histórico-evolutivo, sin embargo, cuando se habla sobre las implicaciones fotográficas el proceso no resulta tan simple, porque no solo basta hablar sobre su soporte o su evolución técnica sino sobre las implicaciones ontológicas (indiciales o binarias) y, sobre todo, estéticas. Justamente François Soulages permite abordar a la fotografía como un problema filosófico *por sí mismo*. ¿Qué es lo que fundamenta una estética de la foto? ¿Se podría hablar de la foto como una estética *del eso fue actuado*? ¿Qué relación tiene esta con lo real y con lo que François Soulages llama *fotograficidad*? Estas son algunas preguntas que se desarrollarán a lo largo de este apartado, teniendo como propósito abordar el fundamento de la fotografía construida, como prolegómenos hacia una estética de fotográfica *del eso fue actuado*.

### 3.2 El *eso fue actuado* como elemento articulador

En el principio de esta investigación se habló de la fotografía como una huella, sin embargo, la pregunta que sigue latente es “¿una huella de qué?” (EF 18). Se podría pensar que del fenómeno o del objeto, de lo que, en todo caso, podría ser fotografiado, pero en realidad la fotografía es la proyección de un concepto. Y, a la vez, esta proyección parece que no resuelve el problema del todo, porque este concepto podría ser una huella del pasado, del sujeto que fotografía, del aparato o de todo esto *a la vez*, “toda foto es esa imagen rebelde y resplandeciente que permite interrogar *a la vez* el otro lado, y el aquí y ahora, el pasado y el presente, el ser y el devenir, la fijeza y el



flujo, lo continuo y lo discontinuo, el objeto y el sujeto, la forma y la materia, el signo y la imagen...” (EF 18). De manera que toda foto es un conglomerado de distintas huellas y encuentros, “una foto es una huella, por eso es poética” (EF 19). Lo que quiere decir que todo foto se construye, de ahí que François de Soulages hable de su carácter poético.


En consecuencia la foto, al ser una huella producida, creada, en el sentido de la *poiesis* griega, se convierte en un problema filosófico, en donde lo real, lo representado, el sujeto y el objeto; el tiempo y el ser, entran en juego, “por eso una búsqueda de los fundamentos de una estética de la fotografía es una tarea necesaria, filosófica y estéticamente (...) no es posible fundar una estética de la fotografía (...) sin apoyarse en una reflexión previa sobre la fotograficidad” (EF 20). En este sentido, esta reflexión no se puede dar sin un método, en donde el punto de partida, además del objeto por fotografiar, son las mismas obras, es decir, las condiciones en que determinadas fotos fueron hechas, en cuanto a su creación, producción y recepción, “queremos ofrecer no tanto fotos famosas (...) como fotos que plantean problemas fundamentales de la estética y que manifiestan que el arte fotográfico es más vasto y menos conocido de lo que se cree” (EF 23).

De esta manera, para poder hablar de aquellas obras primero es importante entender el problema ontológico, es decir, el problema de lo real en las imágenes técnicas, para llegar así a la cuestión que interesa a esta investigación; esto es, la fotograficidad. Cuando surge la pregunta sobre la relación que mantiene la foto con lo real, se recuerda la aproximación teórica de André Bazin con *la ontología de la imagen* o la de Roland Barthes con el *noema del eso fue*. Sin embargo, ante estos postulados, como dice François Soulages, “la fotografía ¿puede darnos el objeto por fotografiar? ¿es realmente una prueba de un acontecimiento, un fenómeno o una existencia, o no es siempre ante todo una puesta en escena?” (EF 28). Muchas pensarán o sostendrán que la fotografía es un reflejo de lo real, pero ¿realmente esto es así? Cuando se piensa en los diferentes campos de la fotografía, tales como la foto de reportaje, la doméstica, la erótica o la publicitaria –como sostiene Soulages– al final del día se muestra que las personas

siguen sosteniendo la necesidad de pensar en la foto como una prueba, como un testigo o huella de lo real, sin embargo, el problema es más complicado que una simple prueba y, por tanto, requiere de un tratamiento teórico.

Por ejemplo, no porque se haga una fotografía de reportaje querrá decir que se está mostrando la verdad de lo acontecido, “más de una vez las fotos de reportajes fueron trucadas por razones políticas, ideológicas, comerciales o financieras” (EF 30), incluso las fotos domésticas tampoco son siempre un ejemplo de la veracidad de los hechos, “¿quién no actuó, inconscientemente o no, un personaje en el curso de estas tomas?, incluso la fotografía erótica o publicitaria son prueba de ello, “la fotografía de tal cuerpo no prueba nada, de no ser un juego y una puesta en escena mercantil e inauténtica” (EF 30), en la que se ilusiona al espectador. De esta manera, la postura de François Soulages consiste en pensar a la fotografía no desde una relación auténtica con lo real como el *eso fue* de Roland Barthes sino a partir del *eso fue actuado*. “Delante de una foto lo único que podemos decir es eso fue actuado, afirmando de ese modo que la escena fue puesta en escena y actuada ante la cámara y el fotógrafo (...) Por tener demasiada necesidad de creer, caímos en la ilusión: la ilusión de que había una prueba gracias a la fotografía” (EF 32).

Por eso, para esta teórico francés, la estética fotográfica estaría más del lado de la actuación que de lo real, “la fotografía debe ser no solamente puesta en escena y actuación, debe ser invención, en esto, el fotógrafo es creador (...) su tema ya no es la realidad exterior sino la realidad de su obra” (EF 84). Sin ser entendida entonces la fotografía como un instante decisivo, al estilo de Cartier Bresson, se comprende a esta como un proceso creativo, “la fotografía no es ya una cita con la realidad sino una historia puesta en escena” (EF 85). De esta forma, como se mencionó más arriba, la fotografía podría ser entendida no solo como una estética canónica, sino como un acto poético, sobre todo en el sentido etimológico de *hacer algo*, “el fotógrafo no toma fotos, las hace, claro que partir de los fenómenos visibles (...) pero sobre todo a partir de las imágenes psíquicas que inventa en él” (EF 86).



En efecto, se podría presentar la contra-tesis barthesina de que lo que se conoce en la foto es en realidad el objeto, incluso –como dice Soulages– se podría pensar en el caso de Barthes, cuando este aspira a conocer el *noúmeno* de su madre a través de una fotografía. Pero en realidad lo que sucede en la fotografía es que esta es recibida por un sujeto particular, en donde entran en juego otros procesos particulares. De esta manera, la filosofía kantiana demuestra que aunque primero esté la cosa en sí (noúmeno) –en donde su principal característica, además de ser el fundamento de la realidad, es que es incognoscible– lo que se conoce son los fenómenos. El primer acceso del sujeto, por tanto, no es la cosa en sí o el *noúmeno* sino los fenómenos particulares. De esta forma, lo que ocurre en la cámara fotográfica –de acuerdo a François Soulages– es que “capta potencialmente un fenómeno particular posible dependiente de una cámara particular” (EF 104), a partir de lo cual es una foto de las muchas que se pueden hacer.


Por tanto, cuando se toma una foto se parece “no al objeto por fotografiar, porque éste es incognoscible y, por tanto, infotografible. Una foto sólo se parece a una foto, ni siquiera al fenómeno visual enfocado” (EF 104). De modo que, cuando una cámara fotográfica toma fotos lo hace a partir de un número de posibilidades, conservando solo una de ellas, “entre la cosa en sí y la foto recibida fenoméricamente por un sujeto particular, hay numerosas rupturas y metamorfosis” (EF 105). Precisamente entre estas rupturas y metamorfosis, se dan múltiples combinaciones que hacen de lo propia foto algo peculiar. Si esta situación se pudiera formalizar –como hace François Soulages– se podría decir que el objeto trascendental es ( $O = X$ ), en donde esta podría operar a partir de distintos desplazamientos, “la fotografía opera el desplazamiento del objeto trascendental ( $O = X$ ) al objeto fotográfico: la cantidad infinita de las modalidades de este desplazamiento instala al sujeto que fotografía ante elecciones que pueden construirlo como sujeto creador, libre y sujeto artista” (EF 106).

Así vistas las cosas, el fotógrafo –dentro de la estética fotográfica *del eso fue actuado*– será el culmen de la proyección fotográfica, porque la tarea de este no consistirá en tomar fenómenos sino en hacer foto, “el fotógrafo no es un cazador de imágenes, sino un perseguidor de negativos (...). No se toma foto, se la hace” (EF 87). ¿Qué es, por

tanto, el objeto por fotografiar? ¿Dónde queda la realidad? Lo que queda claro, en todo caso, es que la estética fotográfica está más cerca de la actuación que de la realidad en sí misma, “la imagen de la fotografía, como la de la cámara oscura, no es neutral ni objetiva, sino cultural y heredera de técnicas, prácticas y teorías históricamente determinadas” (EF 92). No se trata entonces de una proyección del mundo, sino de una visión particular sobre el mundo.

Sin embargo, ¿cómo relacionar todo ello con una visión más clara sobre el hecho de que lo fotografía descansa en el *eso fue actuado*? En general, la defensa de la fotografía –como se ha visto más arriba– ha estado más orillada hacia una visión de la imagen como índice –al estilo de la semiología clásica de Pierce– en donde se evoca un signo que significa el referente. Sin embargo, de acuerdo a esta misma visión semiológica, ¿en dónde quedaría el *símbolo* e *icono* de la fotografía, que son también elementos propios de la definición de Pierce? El primero –si se parte de esta visión– relaciona de forma arbitraria el signo con el referente, mientras que el segundo representa al referente gracias a la similitud que tiene con él. ¿Cuál de todos, no obstante, representa de forma más fiel a la fotografía? Si bien es indudable que toda fotografía entrega material sensible sobre lo que se registra, “el dispositivo fotográfico produce huellas visibles de fenómenos que son radicalmente invisibles para el ojo humano” (EF 98). De esta manera, la fotografía no se acota en ser un mero *espejeo del mundo*, por decirlo así, más bien se debería decir que “la fotografía no es la reproducción de un ente, sino la de una imagen (...)” (EF 98). Por tanto, haciendo referencia a la pregunta anterior, la fotografía se trata de una combinación entre el índice, el icono y el símbolo, “todo imagen fotográfica es la vez signo informacional (índice icónico) y obra (buena o mala), es decir, que a la vez es el registro de lo real y una figuración” (EF 98). Justamente esto lleva a entender a la fotografía desde una visión más apegada a la actuación, que a la realidad.


Así, ¿qué es lo que realmente se hace cuando se toma una fotografía? Porque al decir que una foto es en realidad una construcción, se mete a la estética fotográfica en el problema del *objeto*. Para Soulages, en este sentido, no se trata del objeto *per se*, como



una conexión necesaria e intrínseca con el mundo, “sino la producción de imágenes que interpretan algunos fenómenos visibles” (EF 40). Por ello la misión fotográfica no consiste en ser testigos de la esencia del mundo, porque “no hay tanto un objeto-realidad por fotografiar, como un sujeto que transforma un fenómeno visible en signo de un objeto por fotografiar” (EF 41).

En este orden, cuando se habla así sobre la fotografía, surge la sospecha ante la fotografía de reportaje o de foto-periodismo, en donde lo que se busca es justamente el objeto del mundo. Se podría incluso citar a uno de los grandes clásicos de la fotografía de reportaje, como Henri Cartier Bresson, que sostiene que todo foto es un momento decisivo o un momento característico, como si el fotógrafo reflejara en su cámara lo que son las cosas, sin embargo, ¿hasta qué punto es esto cierto? Para Soulages no es del todo claro, porque se sabe que Cartier Bresson, más que basarse en una estructura de la naturaleza, se apoyó en la dinámica de la pintura, “el centro, práctico y discursivo, de este fotógrafo, paradójicamente no es ni la fotografía o la naturaleza, ni la geometría, sino el centro tan apreciado por Leonardo: la pintura” (EF 49). Por ello, lo que buscaba emular no era la objetividad del mundo sino las características propias de la pintura. No se trataba en sí de un momento decisivo sino hacer una fotografía semejante a las proporciones y características de la pintura. Para lo cual, Soulages prefiere hablar de la labor fotográfica no como una búsqueda del objeto-esencia, sino del objeto-problema, “el objeto se ofrece entonces como objeto-problema, o sea, como objeto que problematiza y, por consiguiente, favorece el deseo de realizar una obra” (EF 52).

De esta manera, cuando se hace fotografía de reportaje lo que se busca no es la esencia de las cosas, como si se tuviera acceso a ella sin ningún problema de mediatización, sino lo que se busca es el problema que el objeto o la realidad puedan suscitar, “la fotografía no nos dice tanto la verdad del objeto como el punto de vista del sujeto que fotografía” (EF 54). Así la fotografía no es en sentido estricto un reflejo identitario del mundo, sino la creación de una obra “(...) no hay que encargarse un reportaje sino en todo caso solicitar una creación” (EF 56). De esta suerte, el objeto por fotografiar es remplazado por el objeto fotográfico, en donde lo prioritario descansa en la elección de



un proyecto o de un tema que permita hacer las fotografías, “la fotografía se desarrolla en tres tiempos: antes, durante y después de las tomas” (EF 57). Sin embargo, este proceso todavía no permite alcanzar al objeto-esencia de la realidad sino al objeto como problema, en donde cada mirada fotográfica variará dentro de su proceso creador e interpretativo, “¿qué es un objeto? En su punto límite, jamás fotografiamos objetos sino solamente palabras, porque todo objeto enfocado es recibido por un hombre que habla e interpreta” (EF 63). Por lo tanto, no existe un objeto puro o una pureza radical en el acto de *fotografiar*, más bien entraría en juego la propia concepción del mundo. Y justamente esto es lo que lleva a considerar el problema de la fotografía como medio para captar lo real.

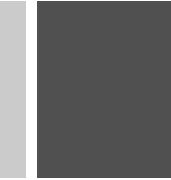
François Soulages preferirá, en este tenor, hablar de la fotografía como el *eso fue actuado*, en lugar del *eso fue*. Si bien algunos fotógrafos o teóricos estarían en contra de esta tesis, pues ¿qué pasa con aquellas fotos directas como el retrato o el paisaje? Para esto autor la distinción no es tan sencilla, porque ¿en ese tipo de fotos no también se puede expresar el *eso fue actuado*? Si bien la fotografía engendra distintos tipos de comportamientos, de acuerdo a François Soulages, toda foto debería ser entendida como teatro, “uno da órdenes, hace orden, introduce el orden en esa realidad que quiere captar la fotografía” (EF 73). Porque cuando se hace foto, lo que se hace es elegir y, por ende, lo que se hace es crear, no tanto el objeto como la propia manera que el fotógrafo graba sus apariencias visuales, “¿no puede pensarse que toda foto es teatralizante y que para la fotografía en general hay que decir: *eso fue actuado*?” (EF 80). Porque todo fotógrafo, al tomar fotografías, lo que dirige es el instante, “todo fotógrafo, pues, lo quiera o no, es un director, el dios del instante. Toda fotografía es teatralizante” (EF 82). Lo real se le escapa de las manos porque “la fotografía está del lado artificial, y no de lo real (...) la fotografía no reproduce lo real. En cambio, puede cuestionarla” (EF 83).



### Esquema 5

Fuente: Elaborado por el autor (2015)

De ahí que sea importante, ante este cuestionamiento, hablar desde la plataforma filosófica, porque la fotografía –como se vio desde el inicio de esta investigación– convoca a la filosofía. El objetivo de Soulages, al final del día, consiste en mostrar que “lo real no puede ser ofrecido por la fotografía y que en esta imposibilidad y esta falta consiste el valor de la fotografía” (EF 100). La pregunta, sin embargo, es ¿qué tan lejos esta teoría conceptual pone al sujeto frente a la fotografía tradicional? Si bien el objeto trascendental –al estilo de la filosofía kantiana– sigue apareciendo como incognoscible, se recibe a los fenómenos, que, a diferencia del *noúmeno*, son localizables y fotografiables, “la foto no está tanto de la vista como de lo producido: es el resultado y eco de un fenómeno que sólo existe en función de cierto objeto trascendental y cierto sujeto” (EF 109). Por ello la fotografía no se sustenta –a partir de Soulages– como una mera transparencia sino como una opacidad o un secreto del mundo, “con la fotografía en consecuencia, nos vemos enfrentados a dos misterios: el del objeto por fotografiar ( $O = X$ ) y el del sujeto que fotografía ( $S = X$ )” (112).

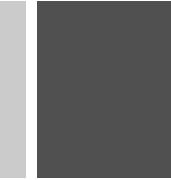


La cuestión, en todo caso, será precisar la forma en que el “eso fue actuado” pueda convertirse para la fotografía no como un medio para el engaño sino como un verdadero acontecimiento de conocimiento. Porque al final del día no se trata de alcanzar la realidad con la fotografía sino alcanzar lo verdaderamente fotográfico. De manera que cuando se hable sobre la actividad fotográfica, se hable de ella como punto de partida para la producción, “el reconocimiento de esto nos obliga a rever las fotos canalizadas y excluidas por la ideología realística, a abandonar el *punctum* imperialista en provecho de una recepción polimorfa y plural, a repensar la historia de la fotografía teniendo en cuenta las fotos reconocidas y las ignoradas, el arte y el sin-arte” (EF 120).

Esto, evidentemente, cambia la forma en que se concibe a las imágenes técnicas, porque con demasiado frecuencia no se distingue con claridad ni con suficiente fuerza las implicaciones de una foto, sobre todo, cuando se sigue sosteniendo la pretensión de que todo foto en realidad es un espejo del mundo. El *eso fue actuado* entra, por tanto, como un elemento transversal, interrogando las relaciones entre la realidad y la fotografía, el arte y la representación, “el problema no es ya el del objeto trascendental por fotografiar, sino el del objeto fotográfico por construir” (EF 122). De esta forma, con lo que se ha visto hasta el momento, se podrá entender que, a partir de estas construcciones, no es la captación en sí del objeto lo que le interesa a François de Soulages sino entender lo que él ha llamado la fotograficidad.

### **3.3 La fotografía como fotograficidad**

De modo que, para poder garantizar los fundamentos de la fotograficidad, es indispensable entender que el principal interés de François de Soulages no es otra cosa, mas que lo específico y singular de la foto, es decir, la articulación entre lo irreversible e inacabable. No obstante, para poder encontrar lo singular de la fotografía, uno podría pensar que su especificidad se encontraría en el objeto fotográfico, sin embargo, pese a la gran riqueza que este tiene, todavía permanece como algo inaccesible e incognoscible, de modo no podrá ayudar para poder descifrar lo singular la foto. Ni tampoco lo podrá hacer la recepción que esta implica, porque eso depende de cada



sujeto. Ni mucho menos la singularidad del sujeto que fotografía, porque esta no puede ser generalizable o universal. Por consiguiente, ¿qué es en realidad una foto? ¿qué es, en todo caso, la fotograficidad? “(...) la fotograficidad es esa articulación sorprendente de lo irreversible y lo inacabable” (EF 135). Sin embargo, ¿qué significan tales elementos? La irreversibilidad hace referencia al negativo, el cual no puede ser transgredido, porque el fotógrafo es quien hace “click”, exponiendo el negativo a la luz. Mientras que lo inacabable hace referencia a las múltiples maneras en las que un negativo puede ser utilizado.

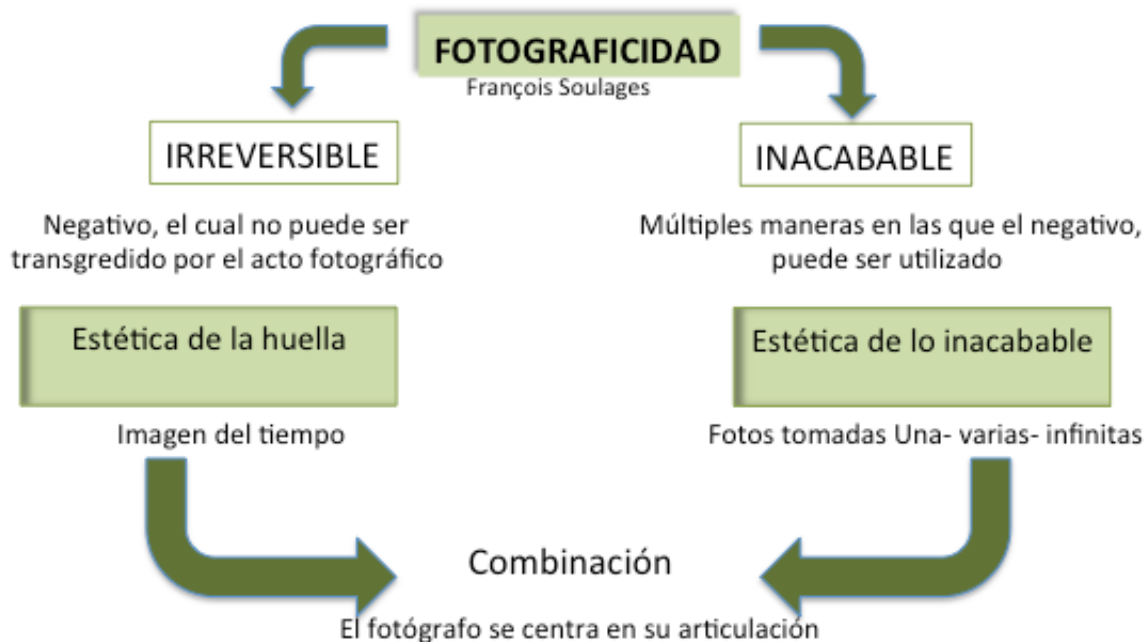
De esta manera, la definición anterior enfrenta al sujeto a una definición de la estética fotográfica más actual, porque en los primeros fotógrafos no existía el elemento de lo inacabable, dado que la fotografía solo quedaba como huella o una estética de la huella. Solo estaba presente lo irreversible. Sin embargo, dentro del soporte analógico y, sobre todo, del digital, el orden de lo inacabable es más que evidente, como una estética incluso del trazado, por las múltiples opciones que ofrece el mundo digital. De esta forma, frente a tales elementos al fotógrafo se le abren distintas consecuencias en su labor, que ya no consistirá más en la repetición o en la mera similitud sino en “(...) una práctica y estética de la interpretación y la diferencia” (EF 140). Justamente la dimensión de lo inacabable es la que permite jugar al fotógrafo todas las técnicas posibles. De ahí que teniendo en cuenta esto, “la fotografía sea un arte de los posibles” (EF 141).

Por eso, al entrar en juego muchos elementos en la fotograficidad, la fotografía se abre como un abanico *del a la vez*, “la fotografía puede ser entonces una actividad polimorfa y engendrar, a partir de la misma matriz, fotos diferentes de las recepciones poli-icónicas, poli-simbólicas, poli-indiciales (EF 142). Al final del día, se trata de un nuevo tratamiento fotográfico, porque la foto ya no solo remite a un solo objeto nouménico (Kant) sino a diversos fenómenos, porque ya no se le puede recibir de manera unilateral, porque incluso puede ser huella de muchos referentes. Así la fotografía debería ser “considerada o como el arte de las metamorfosis, de las transformaciones y las declinaciones o como el arte de la transgresión, de la perversión y el desvío” (EF

142). La fotografía, pues, traspasaría las fronteras de una estética canónica de la foto para abrirse a una poli-estética.

Así vistas las cosas, la fotografía podría ser entendida como un “imagen de imágenes” (EF 142), porque se trataría de un juego en donde no solo intervendrían las fotos posibles sino la imagen del objeto, la del fotógrafo, la imagen mediatizada por el aparato, etc. Por tanto cuando se habla de la fotograficidad se habla de un articulación, si bien de lo irreversible e inacabable, a su vez, se habla de una experiencia de la imposible y posible al mismo tiempo. Por tanto, “en su propia esencia, la fotografía es heterogénea porque articula lo irreversible e inacabable” (EF 143). Por ello no es casualidad que la fotografía actual esté abierta a otros medios e incluso a otras artes.

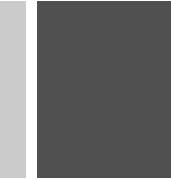
Sin embargo, ante este abanico de posibilidades, ¿en dónde queda la estética de la fotograficidad? Podría decirse que ante lo irreversible e inacabable, como elementos propios de la singularidad fotográfica, se abren tres tipos de estéticas. La primera sería la estética de lo irreversible, que “tiene por fundamento la obtención generalizada del negativo, que es a imagen del tiempo” (EF 148), como una estética de la huella, en donde ya no se podrá regresar porque ya quedó registrada. La estética de lo inacabable sería aquella que “tiene por fundamento (...) el trabajo siempre necesario y nunca definitivamente inacabable que consiste en (...) una o varias o un número infinito de fotos que pueden ser todas diferentes, gracias a intervenciones diferentes” (EF 149), este trabajo, además, es realizado no solo por el fotógrafo sino incluso por diversos mediadores. La última tiene que ver con una estética combinada entre lo irreversible e inacabable en donde los fotógrafos centran su atención en dicha articulación.



**Esquema 6** La fotograficidad

Fuente: Elaborado por el autor (2015)

Por ello, frente a la búsqueda de lo singular en la fotografía, a través del concepto de *fotograficidad*, no queda más que designar que este concepto “permite responder no tanto a la pregunta ¿Qué es una foto? Como a la pregunta ¿Cuáles son las condiciones específicas de producción de una foto? (EF 155)”. De esta manera, a través de estas acotaciones teóricas, se comprende mejor por qué a través de los nuevos medios, la fotografía y su estética cambian hacia nuevas fronteras teóricas. Hoy la práctica fotográfica ya no se queda más como una simple huella del mundo, sino como algo mucho más complejo, en donde ya lo prioritario no es la producción de imágenes sino todas las mediaciones que rodean al acto fotográfico, como un pretexto para ir más allá de la imagen. Se pasa de “(...) una fotografía reportaje-afirmación-comunicación a una fotografía poesía-interrogación-enigma” (EF 177). La fotografía se convierte en un signo de interrogación, obliga a pensar y a re-pensar. De ahí que si “la fotografía es interrogación es porque no se puede fotografiar lo real, solo puede interrogarse e interrogarnos al respecto” (EF 177).

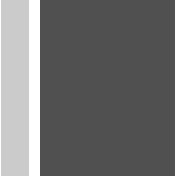


Precisamente en esta interrogación sobre la fotografía se comprenderá que el entendimiento de la obra no puede ser analizado desde una *lupa tradicional*, como una visión monolítica, “más que cualquier otro arte, la fotografía induce a una obra abierta, una obra que solicita nuevas interpretaciones, presentaciones, distribuciones, en suma, creaciones” (EF 193). La obra debe ser vista como un conglomerado de muchas percepciones y experiencias, como una posibilidad de ser re-pensada e incluso recreada, “ser artista es poder renovar la interpretación de una palabra, una noción, un objeto o un sentimiento imponiendo su punto de vista a través de un trabajo nuevo y crítico sobre los materiales y las formas” (EF 195). Es, en todo caso, regresar a la noción de que la fotografía no puede acceder a lo real sino solo a los fenómenos, los cuales se ofrecen al receptor como un abanico de posibilidades

Así, la fotografía actual no puede ser entendida como una actividad aislada, porque ahora son muchos los elementos que entran en juego a la hora de producir una imagen. Si bien está presente lo irreversible e inacabable como elementos propios de la fotograficidad, también entran en juego la cámara, el receptor, el fenómeno, etc. “Por eso la fotografía puede ser un arte: se instala de lleno en el triángulo artístico: creador, obra, receptor.” (EF 201). De ahí que si bien se hablado de la foto desde la fotograficidad, ahora es tiempo de hablar de la foto desde el concepto del “a la vez”.

### **3.4 El concepto *del a la vez***

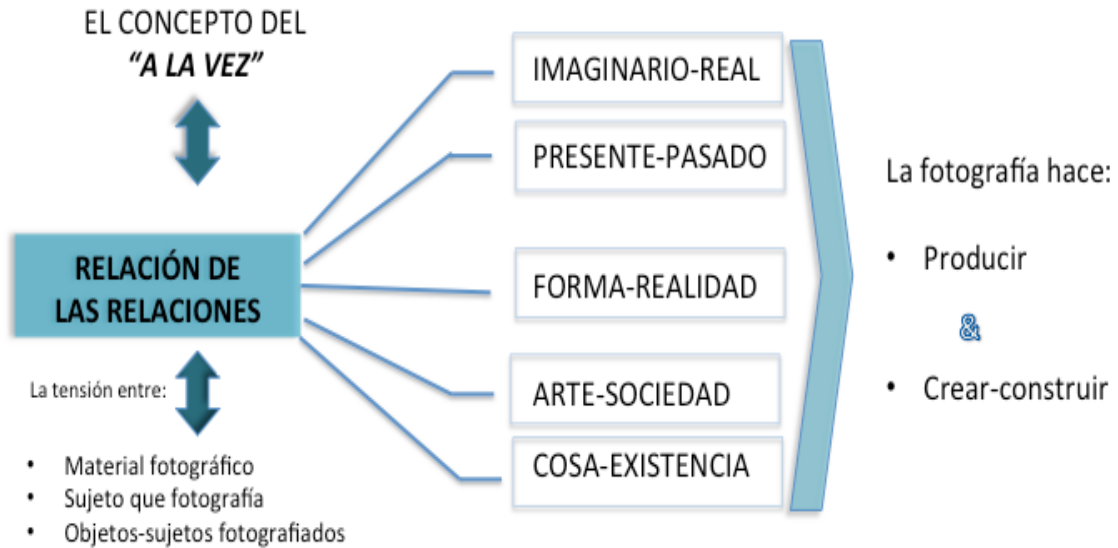
Con su trabajo, el fotógrafo se convierte no solo en productor de imágenes técnicas sino en productor de mundos que, además, configuran la realidad, “gracias al arte, en vez de ver un solo mundo, el nuestro, vemos cómo se multiplica, y, mientras haya artistas originales, también tendremos mundos a nuestra disposición (...)” (EF 207). Si bien los medios de representación han cambiado, lo que no cambia es la necesidad de ver el mundo, por ello, la foto contribuye a esa necesidad, como un intento de detener la vida, de grabarla o de firmarla, de hacer visible lo que a los ojos humanos parece oculto o incluso invisible. Por ello, cuando se recibe una imagen técnica no solo se requiere apertura sino varios elementos, “para recibir de la mejor manera posible una



obra fotográfica hay que recibir a la vez todos sus aspectos, sobre todo lo que se ha reunido gracias a la fotografía, ya sea del referente que queda una huella fotográfica y el material fotográfico, el pasado, que es enfocado fotográficamente y el presente de la obra, la particularidad de una foto y la universalidad de su aproximación”. (EF 223).

Incluso se podría pensar a la fotografía, no como un medio que refleje la objetividad del mundo, sino como un medio que refleje a los autores que han representado tales fenómenos; como un desplazamiento que instauro al autor como creador, “(...) frente a las fotos, ya no diremos ‘es París’, sino ‘es Atget’, ‘es William Klein’, ‘es Bernard Plossu’. El artista es aquel que plantea otro punto de vista y punto de vista diferente sobre el mundo (...) el mundo será entonces como multiplicado” (EF 301). El mundo, por tanto, se convierte en mundos posibles.

De esta manera, François de Soulages hace una apología de una estética fotográfica del “a la vez”, como una relación de relaciones, porque interroga al hombre sobre el mundo, porque dentro de su proceso entran muchos elementos propios de una estética compleja, “(...) debemos optar por una estética del a la vez porque ella permite explorar y trabajar las tensiones y los tironeos que existen entre el material fotográfico y el objeto por fotografiar, entre el resultado fotográfico y el acontecimiento pasado, entre el sujeto que fotografía y los sujetos fotografiados, entre lo imaginario y lo real, entre el presente y el pasado, entre la cosa y la existencia, entre la forma y la realidad, entre el arte y la sociedad” (EF 234). Hoy la realidad es vista, por tanto, a través las imágenes.



**Esquema 7** El concepto del "a la vez"

Fuente: Elaborado por el autor (2015)

Por tal motivo, hoy se puede hablar de la fotografía ya no solamente como un espacio único, en donde no hay cabida para otros medios, sino también se pueden pensar como transferencia, en donde se utiliza una foto o varias fotos para crear una nueva imagen. Ciertamente este último concepto hace referencia a la segunda parte de la definición de la fotográficidad, como elemento articulador de lo inacabable, "una foto es a la vez un material y un disparador de la creación; mejor aún, puede convertirse en el sitio de la creación. La fotografía actual no es ya el campo reservado de los fotógrafos; la creación fotográfica se alimenta de las otras artes" (EF 281). Con lo cual el concepto de transferencia se presenta como uno de los elementos más importantes del arte actual, enriqueciendo no solo la fotografía sino el arte en general. El fotógrafo entonces rebasa las categorías del mero registro, pues en el fondo lo que hace es producir y crear, creando nuevos estilos, nuevas formas de ver, porque la fotografía "(...) engendra el *eso fue actuado* y no *el eso fue*. Así, ante esta abanico de posibilidades, queda la pregunta sobre el peso de la realidad, el papel de la representación y el acceso a la verdad.

### 3.5 ¿Realidad, representación y verdad?

Para finalizar este apartado, se podría decir que –como se vio al inicio– el principal propósito fue alcanzar el objeto fotográfico (O), sin embargo este no pudo ser alcanzado ( $O = X$ ), porque lo que le interesó a Francois de Soulages no fue el enigma de lo real sino la “(...) interrogación sobre lo real” (EF 337). Más aún, ante esta imposibilidad de alcanzar el objeto trascendental o el objeto en sí, se abrió una práctica artística mucho más elaborada o producida, incluso hasta ficticia, “como el arte fotográfico no puede garantizar un imposible ‘eso fue’, debe explorar y trabajar el insoslayable ‘eso fue actuado’” (EF 339)

La cuestión que permanece, empero, es la pregunta sobre el realismo. Cuando la historia de la foto se desarrolló, las primeras teorías tenían que ver con esta corriente. La historia de la foto nació, pues, bajo la pretensión de representar lo real, conservarlo y materializarlo, “por lo tanto la ideología realística –y esto era indispensable, en consecuencia cuán positivo– fue la madrina de la fotografía” (EF 114). Sin embargo, como se ha visto en párrafos anteriores, lo que hace la fotografía en sí no es reproducir sino producir, “sólo al precio de un retorno sobre sí misma, por tanto, sobre lo específicamente fotográfico, sobre la fotograficidad, la fotografía podrá liberarse de ella y liberarse (...)” (EF 117).

De ahí que haya sido indispensable haber explorado el concepto de fotograficidad, por la caracterización y articulación que conlleva su definición entre lo irreversible e inacabable, “la fotografía, pues, es la articulación de la pérdida y el resto, pérdida del objeto por fotografiar, del momento que envuelve el acto fotográfico y del proceso de obtención generalizada irreversible del negativo (...)” (EF 339). Lo que lleva a caracterizar a la foto no como un registro sino como una verdadera poética, en el sentido etimológico de la palabra, “entonces puede comprender cómo y por qué los fotógrafos confrontan, y eso de diferentes maneras, el problema del mundo (...) y cómo y por qué algunos construyen una obra crítica (...)” (EF 340).

De esta manera, ante la compleja combinación de varios elementos, se hace indispensable hablar de una estética del “a la vez”, sin pretensiones unilaterales o unívocas, con el propósito de integrar la pluralidad de las corrientes, los estilos, las orientaciones fotográficas, en donde esté presente no solo la fotograficidad sino la relación problemática con lo real, “la estética no está hecha para simplificar un arte, sino para probar y hacer experimentar hasta qué punto es más compleja y rica de lo que se cree; el ejercicio del pensamiento comienza por el asombro frente a lo incomprendido y a lo complejo (...)” (EF 340).

Al final del día lo que caracteriza a la foto –según François de Soulages– no es que esta sea una huella de la realidad o de lo verdadero, ni mucho menos un develamiento del objeto o del sujeto, “sino la articulación de dos enigmas, el del objeto y el del sujeto. Por eso la fotografía (...) no da una respuesta sino que plantea e impone ese enigma de enigmas que hace pasar al receptor de un deseo de lo real a una apertura sobre lo imaginario” (EF 342). Por eso una foto se presenta de manera plural, incluso fragmentada, parcelaria y abierta, “una estética del a la vez es posible, hasta necesaria. Un mismo negativo engendra una infinidad de fotos diferentes, una misma foto es presentada y actualizada en una infinidad de contextos diferentes” (EF 343).

Por tal motivo, si se quiere hacer una estética de este tipo, tendrá que hacerse una “una filosofía (...) dialéctica, y su estética no puede ser otra que la del ‘a la vez’” (EF 344). Todo ellos permitirá tener una nueva visión del arte más actual; posibilitará además nuevas génesis y re-interpretaciones del arte. Se podrá, además, sin afán de ser demasiado pretencioso, considerar que la fotografía ocupa y seguirá ocupando un lugar decisivo dentro de las artes visuales, como un constante prolegómeno a futuras estéticas, claro que sin relegar lo que supone otras prácticas artísticas.

En efecto, la teoría de François de Soulages lo que hace es enfrentar al sujeto a una práctica artística totalmente diferente a la tradicional. No es la pretensión de esta investigación, sin embargo, canonizar o dogmatizar esta estética fotográfica como la verdadera y única, con carácter unívoco o monolítico. Por el contrario, se trata de

problematizar con mayor profundidad la teoría fotográfica para ir encontrando diversos criterios que permitan entender diferentes prácticas artísticas. El propósito, al final del día, consiste en problematizar el método, a través de las obras fotográficas, como guía y fundamento de la estética. De manera que ante las obras artísticas –como las que se presentarán en el último apartado– de carácter ficcional y construido, se pondrá en evidencia que la estética del *eso fue* es insuficiente para poder explicar su carácter estético, técnico y ontológico; necesitarán de una estética del *eso fue actuado*, de *carácter improbable*, para poder acercarse un poco a lo que intentan demostrar. En fin, el propósito del último apartado consistirá en ver las obras que hablan de una estética del *eso fue actuado*, para cerrar con ello los objetivos de la presente investigación.

## Maestría en Estética y Arte



## Capítulo IV

## 4.1 La fotografía del *eso fue actuado*

Si el desplazamiento del “*eso fue*” al “*eso fue actuado*” es interesante estudiarlo por las implicaciones teóricas que conlleva, ahora resulta mucho más rico estudiarlo desde la dimensión práctica de las obras. En efecto, como se vio en el apartado anterior, no se puede hacer un estudio completo de la estética fotográfica, si no se hace un análisis de las obras concretas. Justamente al hablar del *eso fue actuado*, uno de los fotógrafos que emerge como una de las figuras más representativas es Jeff Wall, quien con su obra pone en “entredicho” la relación entre la realidad y la representación, para poner en vigencia la construcción y la producción. Sin embargo, no solo él se dedica a construir tal estética, sino que las obras de Gregory Crewdson, los hermanos Klint y Dulce Pinzón, también abonan a esa estética, en donde lo decisivo no es el instante sino el “*eso fue actuado*”. Sirva esto para adentrarse en las obras de estos artistas visuales.

### 4.1.1 La obra de Jeff Wall

Jeff Wall es uno de los más grandes fotógrafos canadienses, representantes del llamado “foto-conceptualismo”, un movimiento artístico que retoma lo que en muchos medios se considera como *mise en scène* (puesta en escena). Él nació en Vancouver, Canadá en 1946, ciudad en la que todavía produce su obra artística. Como se ha comentado, sus fotografías no consisten en representar la realidad como objeto trascendental, sino en planificar cuidadosamente sus obras. Sus composiciones no obedecen a la dinámica del mundo sino a un escenario en donde hay un pleno control de todo lo que ocurre. El objeto no es lo más importante de sus obras, sino el sujeto como creador de las mismas. Los temas que aborda en su creación artística tienen que ver con lo social y lo político, como una crítica y medio de transformación.

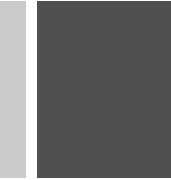
De las imágenes técnicas-artísticas más importantes de este fotógrafo canadiense está la obra que se llama *Mimic*, realizada en el año de 1982. Esta obra en apariencia representa una foto de calle, captada justo en el momento en que un hombre asiático hace una gesticulación, ante una pareja norteamericana. La fotografía es famosa no por

lo maravilloso de la composición o de algún detalle técnico, sino porque precisamente la fotografía fue construida como un escenario cinematográfico, en donde su obra juega con las formas y materiales contruoidos. Es una visión del mundo que, si bien parece de carácter público, cotidiano y exterior, refleja un mundo propio. Justamente este mundo creado por Jeff Wall interroga al espectador sobre el mundo compartido, sobre el mundo en general, en la medida en que este artista visual, gracias a su fuerza compositiva, hace pasar de un momento “neutral”, a un mundo construido. Frente a la fuerza de la fotografía de reportaje, podría decirse que esta obra interroga sobre la veracidad de la realidad, de la personas y del mundo; como si de alguna manera se revelara la imposibilidad de la objetividad fotográfica. Sin caer en el subjetivismo, se puede afirmar, sin embargo, que la obra de *Mimic* revela esa lucha entre lo real y la construcción, entre la huella y la producción.



Imagen 1 Jeff Wall, *Mimic*, 1982.

Fuente: <http://goo.gl/dFEIOa>



En todo caso, lo que se observa en esta obra es el uso de otros criterios y aproximaciones para entender a la fotografía. No se trata más de aquella búsqueda incesante por el instante o por aquella foto documental icónica, sino la búsqueda ahora consiste en la construcción, en aquello actuado como François de Soulages expresa o de una estética improbable como lo menciona Flusser. Se trata, así vistas las cosas, de una exploración que, aunque tiene cierto parecido con un trabajo documental, descansa en un trabajo teatral. No son reales las personas –por decirlo de alguna manera– que aparecen en la fotografía sino actores en un entorno real, que aunque se conserva el sentido de la inmediatez, en realidad responde a un sentido cuidado y ordenado por parte del fotógrafo. Por decirlo con palabras de François de Soulages no es la realidad el primer criterio, sino el fotógrafo como el *dios del instante* el que dirige el momento. No se trata más de una caza, a la espera de algún gran acontecimiento, para poderlo captar con la cámara, sino de un instante direccionado y *teatralizante*. Por ello es que Jeff Wall llama a sus obras “fotografías cinematográficas”.

Sin embargo, más allá de estas consideraciones, ¿cómo considera el mismo autor a su obra? Él mismo menciona en su libro *Fotografía e inteligencia líquida* que su trabajo “(...) se basa en la representación del cuerpo” (FI 7), porque justamente en el medio visual, cuando se hace referencia al cuerpo, se habla de la “(...) construcción de gestos expresivos que pueden funcionar como emblemas” (FI 7). Por ello para él la palabra gesto adquiere una dimensión importante, porque supone una *pose*, una construcción del cuerpo ante la dirección del productor, “gesto significa una pose o acción que proyecta su significado como un signo convencionalizado” (FI 7). En esta línea, lo que a él le interesa reflejar no es *per se* el cuerpo, sino un cuerpo mediatizado, “el gesto crea verdad en el procedo dialéctico de ser para otro; en imágenes, ser para un ojo” (FI 11). Ese ser para un ojo, sin embargo, no es la relación directa con el espectador sino con la situación que se está construyendo, de modo que su interés sobre lo somático, si bien va en consonancia con lo artístico y fotográfico, descansa sobre todo en su sentido *gesticulativo* y *teatralizante*. Lo que él busca es abrir los ojos a una nueva dimensión del cuerpo, a través de la fotografía construida. Lo que se ofrece con su obra

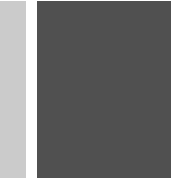
fotográfica son grandes interrogantes. Se presenta al *objeto* no como una epifanía sino como un problema, como una cuestión latente.



Imagen 2. Jeff Wall, *Milk*, 1984.

Fuente: <http://goo.gl/dFEIOa>

En este sentido, la obra *Milk* es característica de su pensamiento fotográfico, en donde se encuentra un varón justo en el momento en que explota un recipiente de leche. Para él es emblemática esta fotografía porque representa, más allá del momento construido, lo que él considera la esencia fotográfica. No busca solo entonces la construcción sino superar los procesos sólidos en las que ha estado encerrada la foto, “de manera que para mí el agua –simbólicamente– representa un arcaísmo en fotografía, uno que es admitido en el proceso, pero que también es excluido, contenido o canalizado en su hidráulica” (FI 14). Por decirlo así, lo que quiere superar es la parte arcaica de la fotografía, que para él queda representada en lo seco o en lo sólido, “esta parte seca la



identifico con la óptica y la mecánica, con los lentes y el obturador, bien sean de la cámara, del proyector o de la ampliadora” (FI 15). Lo que hace falta para este artista es una inteligencia líquida, que esté asociada con lo inacabable del proceso creador, como parte de los desplazamientos propios de la cultura digital. Ciertamente lo que busca Jeff Wall no es condenar la visión clásica de la fotografía sino interrogarla. Y precisamente esta interrogación va al centro ontológico de la fotografía, porque lo que busca no es lo irreversible de un registro lumínico sino lo inacabable, las infinitas posibilidades que ofrece la construcción de un evento.

En este tenor, la obra de Wall busca cuestionar los elementos tradicionales de la representación, en donde la visión del espectador estaba condicionada bajo el imperativo del hecho, “durante mucho tiempo fue necesario enfrentarse a la estética clásica de la fotografía, que estaba excesiva y absolutamente arraigada en la idea de los hechos; así como en el imperativo fáctico que supone la fotografía dentro como fuera del mundo artístico” (FI 22). Por tal motivo su foto no consiste en presentar los hechos, como la fotografía tradicional, sino en problematizar tal hecho, “la manera en que creí que podría solucionar el problema fue realizar fotografías que pusieran el imperativo fáctico en suspensión, pero que, a la vez, implicaran al espectador con los hechos” (FI 23). Por lo cual su trabajo fotográfico no consistía en sí en la mimesis de la realidad sino en la mimesis de la fotografía, en la búsqueda –como se mencionaba más arriba– de la propia fotograficidad.

Con su trabajo se observa que lo que prevalece es la confrontación con la tradición documental, afrontando nuevas direcciones creativas. Su trabajo, por ello, no responde a una estética de lo “bonito” o de lo “bello”, porque esta parecía ya haber dado todo de sí, “considerar la fotografía únicamente en su marco de referencia, dentro del contexto de los estándares establecidos por la tradición documental, parecía condenarla a un estatuto restringido, dada la expansión que se había producido en el campo artístico en las décadas de 1960 y 1970” (FI 31). Por el contrario, su trabajo asume las nuevas dinámicas artísticas en donde lo que prevalece no es la categoría del realismo sino la de la producción. Sin embargo, estos nuevos cambios no condenaron a la fotografía

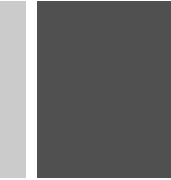
documental a la muerte sino que más bien la inundaron de nuevas relaciones y encuentros, de un estética *del a la vez*, como se defendió más arriba. En todo caso, con su trabajo fotográfico se inauguró una nueva forma de entender la fotografía.



**Imagen 3. Jeff Wall, *Invisible man*, 2000.**

Fuente: <http://goo.gl/dFEIOa>

En este tenor, en la obra *Invisible man* lo que realiza Jeff Wall es enfrentar de nuevo al espectador con un escenario construido a partir de la obra literaria de Ralph Edson que lleva el mismo nombre. Se trata de un texto en donde el protagonista se retira a un cuarto secreto para escribir su obra, "Yo soy invisible simplemente porque la gente se niega a verme." De manera que lo que hace este artista visual es representar en una fotografía lo que está representado en un texto. La obra por ello se demuestra rica en detalles, que absorben y atraen la mirada de los espectadores. En este sentido, lo que hace Wall es emular lo que menciona el autor en el prólogo: las 1369 bombillas que cubren el techo del cuarto subterráneo. De forma que la imagen se vuelve metafórica, al lograr representar lo que el texto emula. En la imagen el espectador ya no imagina sino



observa, porque a través de la obra de Jeff Wall el escenario ha sido reinventado. De modo que, si bien la fotografía guarda una situación privada, se proyecta, a su vez, como el estatuto de la cultura actual. Ambiciosamente esta artista visual ha logrado revivir un momento olvidado, ha logrado darle carne y hueso, a lo que antes solo se podía imaginar. De alguna manera, hizo visible al hombre invisible, a través de la construcción de un escenario.

De esta manera, lo que queda claro ante estas obras es que Jeff Wall quiso poner en juego una relación más abierta con el espectador, como el mismo arte de la época, “entendí que si una obra artística se arriesgaba simplemente con la fisicalidad e inmediatez perdía su posibilidad esencial de convertirse en arte serio y quedaba reducida a una representación repetitiva del encuentro entre un objeto o grupo de objetos de este mundo y una persona que los contempla” (FI 39). Por eso se podría decir –sin duda alguna– que mucho de su trabajo se orienta hacia la cinematografía, como construcción de escenarios, generando dudas sobre si es fáctico o actuado. Su interés –en todo caso– no radica en “(...) escoger entre un hecho o artificio sino en trabajar sólo a la sombra de la opción, en permanecer en la duda” (FI 46), una duda que constantemente construye nuevos mundos a través de su obra artística. Al final del día, se revela que su trabajo no constituye más aquel imperativo realista de la fotografía indicial, sino un nuevo escalón en donde lo que importa es la imagen por sí misma.

#### **4.1.2 La obra de Gregory Crewdson**

Sin embargo, no solo las fotografías de Jeff Wall son representativas de este movimiento, sino que Gregory Crewdson también es uno de los más grandes representantes de la fotografía construida. Él es un fotógrafo americano famoso, sobre todo, por sus obras en donde el efecto cinematográfico parece ser el protagonista de su trabajo fotográfico. Muchas de sus fotos juegan entre la realidad y lo actuado, a través de una elaborada escenificación, en donde se presentan prototipos de hogares y vecindarios americanos. Crewdson nació en Nueva York en 1968, en donde realiza su trabajo artístico. Ciertamente se ha ganado su lugar en la historia de la foto americana,

por lo peculiar de su trabajo estético. Se logra diferenciar porque tiene un estilo propio, que lo separa de lo habitual. Como se ha comentado, mucha de su obra descansa en diseños que él minuciosamente planea para darle el efecto construido y producido que él desea.



**Imagen 4. Gregory Crewdson. Untitled. Beneath the Roses. 2005**

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

De modo que su trabajo, aunque a primera vista pareciera brindar un toque documental, lo que en realidad proyecta es un cuidadoso estilo cinematográfico, no solo en cuanto al estilo técnico sino en cuanto a la misma estética. De ahí que su método de creación cinematográfica sea igualmente filmico para la construcción de conjuntos elaborados que revelan un extraordinario detalle y portento narrativo. Por ello, ante la pregunta de varios investigadores sobre el origen de su interés por hacer este tipo de fotografía, él mismo menciona que cuando de pequeño visitó la exposición de Diane Arbus en el MoMA, quedó sumamente impactado por su fotografía. Justamente esta fotografía fue inspiración para él, en donde lo que importa a primera vista no es el retrato de ella, sino la actuación y teatralización de varios personajes que ella representa.



**Imagen 5. Gregory Crewdson. Untitled. Beneath the Roses. 2005**

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

Así vistas las cosas, su interés no descansa, como Jeff Wall, en reproducir la realidad o la mimesis del mundo, sino en construir conceptos que parten del propio artista. Nuevamente, lo primero no es el objeto sino la planeación que hay detrás de la imagen. Ciertamente no se trata del instante decisivo, como incansablemente lo repite el fotoperiodismo, sino el instante congelado, como él mismo lo llama. Sin embargo, no por el hecho de congelar, se trata de una dimensión fáctica, sino de una dimensión construida. Su misión consiste en emular escenarios cinematográficos, que representen magia y poesía a través de la imagen. El propósito, en todo caso, no está en arraigarse en el hecho, en el imperativo realista de la producción visual sino ir más allá de la referencia en un escenario que refleja –como Soulages diría– *un eso fue actuado*.

De esta manera, su labor, más que la de un fotógrafo, consiste en ser la de un director de escena. La planeación para cada fotografía implica horas de trabajo, que le permiten determinar todos los detalles de cada imagen. Incluso se podría pensar que el tiempo de captura fotográfica es mínimo, comparado al tiempo de pre-producción y producción.

De esta manera, no se trata de un sujeto aislado, sino de un equipo de trabajo e iluminación, como si se tratara de una gran película. Lo más interesante de su trabajo es, así, la gran fuerza e intensidad que tienen sus fotografías a la hora de ser percibidas. Logra condensar en una sola imagen no solo la potencia de un momento congelado, sino un abanico de posibilidades interpretativas.



Imagen 6. Gregory Crewdson. Untitled. Beneath the Roses. 2005

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

Es tan fuerte su trabajo que parece que se entra a un mundo de actuación, en donde no importa si lo que está viendo es real o pertenece al “noema del esto ha sido” sino que fascina por sus construcciones fotográficas. Si algo queda claro de su trabajo es que hace volar la ilusión ante sus obras, por la fuerza de la expresión y la calidad técnica que tiene a la hora de producir. Sin lugar a dudas, su obra no es una producción cerrada sino abierta, por ello, parece que la dimensión de sus fotografías se abren desde muchas puertas. Si bien su estética está más orientada hacia una estética cinematográfica, no queda duda que también se trata de un reflejo de la *estética del a la vez*, pero, sobre todo, de una estética de la fotograficidad, pues aunque hay un elemento irreversible, también parece que la obra nunca se acaba.



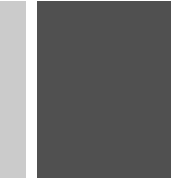
Imagen 7. Gregory Crewdson. **Untitled. Beneath the Roses.** 2005

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>



Imagen 8. Gregory Crewdson. **Untitled. Beneath the Roses.** 2005

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>



De esta suerte, se puede concluir que el trabajo fotográfico de Gregory Crewdson no obedece a una búsqueda por descifrar el mundo, sino a sus imágenes internas. Él busca está estética de la improbabilidad, como se veía con Flusser, pero a través de un viaje interior, “estas escenas insólitas revelan frustraciones, deseos no confesados o angustia. Todo lo que está en juego es crear su propio mundo. El mío es un decorado en el cual yo proyecto mis propios dramas psicológicos (...)” (Crewdson 2015). Es tan perfecto el manejo de los detalles, al proyectar sus propios mundos, que lo que él representa solo pudo haberse manifestado a través de estética del “eso fue actuado”, no porque la realidad o el foto-periodismo ya no esté vigente o no sea importante, sino porque con sus obras ha logrado abrir otra dimensión fotográfica. Sin embargo, estas nuevas dimensiones estéticas no solo se han dado en otros países, como una práctica aislada, sino que México también se ha visto influenciado bajo estas tendencias.

### **4.1.3 Los hermanos Klint**

La historia de los hermanos Klint, en esta misma sintonía, representan el giro de la fotografía construida pero en México. Tanto Gerardo como Fernando Montiel Klint, dos de los más grandes exponentes del arte fotográfico contemporáneo en México, representan uno de los giros más interesantes de la estética fotográfica mexicana. Más aún se podría decir que ellos representan la modernización de la imagen fotográfica en el país. Los temas de su trabajo artístico, al igual que de los fotógrafos anteriores, radica en ser una propuesta crítica y psicológica, llena de una búsqueda estética y filosófica. Y si bien su trabajo tiene un toque original y distinto, como los fotógrafos anteriores, ¿cómo puede ser entendido dentro del contexto de la fotografía mexicana y, por tanto, como una propuesta fotográfica?

Su trabajo artístico, para ser entendido dentro de este contexto, debe entenderse como la superación del documentalismo mexicano, como aquella incesante búsqueda de la identidad mexicana. En este sentido, se puede decir que la fotografía contemporánea en México –tanto la de Fernando como la de Gerardo– ya no solo busca aquellos instantes decisivos, como la fotografía documental, sino que proyecta sobre la realidad sus

propios conceptos. No se trata, entonces, ya de buscar aquella identidad substancial mexicana o de un registro meramente objetivo, sino de abrir el espectro de la estética. Durante mucho tiempo la fotografía mexicana se centró en el trabajo documental buscando el *quid* nacional. De ahí nacieron grandes trabajos fotográficos, como el de Ronaldo García, Nacho López, Héctor García, entre otros. Sin embargo, a mediados del siglo pasado, la fotografía mexicana se fue nutriendo de otras estéticas fotográficas, adquiriendo más matices. De manera que la fotografía en México ya no solo buscaba aquellas identidades, sino que proyectaba sobre la realidad sus propios conceptos, buscando abrir el espectro de la estética mexicana. De ahí los trabajos de Manuel Álvarez Bravo, Pedro Meyer, Lourdes Grobet, Marco A. Cruz, Maya Goded, Graciela Iturbide, los hermanos Klint, entre otros. Justamente estos últimos, en consonancia con lo visto en la presente investigación, serán uno de los representantes más importantes de la *fotografía de autor o de puesta en escena* en México.



Imagen 9. Gerardo Montiel Klint. "La inminente caída del ciego" 2005

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

Si bien durante mucho tiempo la estética de la fotografía estuvo centrada en una obediencia estricta a la realidad, sin intervención subjetiva –como se analizaba más arriba– hoy también empieza a “(...) hablarse de documentalismo subjetivo, un oxímoron que resultaba satisfactorio e inquietante a la vez (...)” (BJ 98). Con la tendencia, pues, de los trabajos fotográficos de los hermanos Klint se sienta “(...) el contrapunto teórico a la noción modernista del instante decisivo” (BJ 104). Justamente esto último es lo que pretenden los hermanos Klint, defender su libertad creativa y autónoma, marcando una diferencia y, por ende, un paradigma en la estética fotográfica mexicana. Sus obras se insertan como un nuevo giro artístico, el cual intenta responder –desde su propio contexto– a las nuevas tendencias estéticas de la fotografía. Su obra ya no consiste más en estar a la caza de algún elemento tradicional de la fotografía mexicana sino en construir realidades que tengan una fuerza propia.



**Imagen 10. Gerardo Montiel Klint. "Obrero asesinado en huelga" 2005.**

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

Los temas de su trabajo, por ende, no consisten en algo particular o folklórico de la cultura nacional sino en elementos propios de la cultura general. En el caso de Gerardo Montiel Klint –como se ha visto con las imágenes anteriores– busca responder a inquietudes interiores, “en este proceso estoy entendiendo mi esencia humana, porque todas mis imágenes han sido influidas profunda e inconscientemente por mis propios elementos espirituales: lo simbólico, lo psicológico, lo afectivo, etc.” (MF)<sup>5</sup> De esta manera, su deseo por hacer imágenes técnicas no se basa en un búsqueda por lo real o por la identidad del mundo, sino por la búsqueda de resolver el propio enigma de su existencia, “mi intención es sobrepasar y modificar una realidad existente, donde pretendo crear mi propia cosmología con visiones, presagios, mitos, leyendas, tabúes y por qué no, mis propios dioses; el poner en escena estos elementos en una atmósfera etérea, creando un mundo aparte, un mundo en el que deseo vivir; donde no hay necesidad de esa idea obsesiva de un universo lógico que ha hecho tan mundano a este fin de siglo”. (MF)



**Imagen 11. Gerardo Montiel Klint. "El vómito en la calle 43" 2002**

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

---

<sup>5</sup> Cita que proviene de internet.

Respecto a Fernando Montiel Klint, si bien se mantiene en el mismo interés por la fotografía construida, su interés no recae tanto en la búsqueda por resolver el propio enigma de su condición humana, sino por los espacios confinados, reflejo de la sociedad actual, en su carácter de consumista, frívola, mediática y fragmentada, “(...) las puestas en escena retratan un fragmento de una sociedad permisiva al bombardeo mediático de frivolidades, fracturando las sensibilidades” (MF). De esta manera, sus fotografías construidas buscan reflejar la sociedad, haciendo una crítica al estado de la cultura actual, “creando estas atmósferas estoy interesado en reflejar esta realidad artificial mediante las historias que cuento en mis imágenes” (MF). Por ello su fotografía no busca re-estructurar la sociedad o reconstruir al “sujeto roto” de la posmodernidad, “(...) no me interesa reivindicar la originalidad del sujeto, sólo un fragmento de su verdad inmediata”. (MF)



*Imagen 12. Fernando Montiel Klint. "Nirvana" 2007*

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

De esta manera, los hermanos Klint aspiran hacer de la fotografía un presentación más general, que pueda ser percibida por un público más amplio, atento a los cambios culturales. Sin embargo, no solo se trata de una popularidad comercial sino de una propuesta improbable. Buscan hacer imágenes que, si bien revelen sus propios mundos, también permanezcan como grandes preguntas. Fotografías que sean inacabables, que contengan más elementos que hagan de sí mismas un patrimonio visual. Por tal motivo, tanto Gerardo como su hermano Fernando Montiel Klint, buscan salir de una estética del *confort*, para hacer una propuesta que, aunque varíe en los temas, guarde la misma intención.



*Imagen 13. Fernando Montiel Klint. "Ultrasteurizada" 2005*

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

Ante tal fenómeno, Gerardo Montiel Klint dirá que el instante decisivo en México está evolucionando, porque lo que le interesa va más allá de la objetividad del mundo o de lo meramente técnico. “Primero que nada hay que tener una pulsión, la inquietud de querer decir algo, provocar, evocar algo con una imagen y esa pulsión, aunque existen

escuelas, no se adquiere ahí, uno la tiene que tener” (IM)<sup>6</sup>. Y si bien la fotografía ha cambiado su estatuto, al “democratizarse” más su acceso, no deja de ser importante el hecho de que hay algunas imágenes técnicas que impactan por su contenido. En la cultura visual actual, lo que interesa a estos fotógrafos no es que lo fotografiado represente lo real sino su problematización. Al estilo de Soulages, lo que es relevante es el objeto como problema. “Ahora es muy fácil tener acceso a hacer una imagen y verla de inmediato, pero estar preparado para hacer una imagen monumental, universal, pues no. La revolución es el cambio de concepción de la imagen y plantear qué se puede hacer a partir de eso” (IM). De esta manera, los intereses de estos artistas visuales, como se puede ver, no consisten en ser testigos de algo, sino en constuirir una imagen que sea “monumental”, de carácter universal. La estética fotográfica de ellos, así, descansa más en el *ser actuado* que en la huella de un acontecimiento.



Imagen 14. Fernando Montiel Klint. "Ultrasteurizada" 2005

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

---

<sup>6</sup> Cita que proviene de internet.

Por ello se dice que –tanto Gerardo como Fernando– han cambiado la plataforma de la fotografía en México, estableciendo una estética más compleja, rodeada de una búsqueda filosófica; las fotografías que ellos representan parten de una búsqueda personal pero, al mismo tiempo, son reflejo de un México que busca no quedarse atrás en la re-significación de la estética fotográfica, brindando con ello un aporte a la cultura visual del país.



*Imagen 15. Fernando Montiel Klint. "Espacio confinado" 2006*

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

De esta manera, ¿con qué criterios entender la fotografía actual en México? Gerardo Montiel Klint expresará, en este sentido, que el hombre actual se encuentra en el “imperio de la imagen”. El hombre de hoy –como él mismo afirma– ya no se comunica a través de un texto sino de imágenes. Para este artista, el sujeto actual vive en una época en donde la imagen ocupa una primacía singular. La fotografía es tan próxima a las personas, que la imagen misma se convierte en el código dominante. Sin embargo, como él mismo dice, el reto de la estética fotográfica está en el hecho de “imponer una

mirada”, no solo en un acceso democrático. Debe buscarse construir una imagen que se justifique por sí misma. Para este arista, en todo caso, el instante decisivo en México ya cambió. De ahí que los criterios para entender la fotografía actual ya no son el mundo o la realidad como primer acceso, sino la construcción y re-significación de muchos mundos.



**Imagen 16. Fernando Montiel Klint. "Artista en su estudio" 2007**

Fuente: <http://goo.gl/NASwch>

De este modo, se podrá ver que la fotografía actual mexicana corresponde más la ontología técnica de Vilém Flusser y la teoría estética de François de Soulages, que a la ontología de la imagen de André Bazin o de Roland Barthes. Si bien no se contradicen de forma radical estas teorías, es en la estética fotográfica de los dos primeros teóricos donde se encuentran los criterios para poder comprender lo que sucede con la fotografía actual, en este caso, de los hermanos Klint. Por ello, en una época en donde el lenguaje de los nuevos medios juega un rol decisivo, una adecuada comprensión de

la fotografía tiene mucho que aportar al mundo de la estética, mucho más en esta época en donde hace falta educar y solidificar la cultura visual del arte contemporáneo.

#### 4.1.4 Dulce Pinzón

En esta misma línea, dentro del espectro de la estética de la fotografía mexicana, se suma Dulce Pinzón (1974), quien además de haber nacido en la ciudad de Puebla, es una de las artistas visuales mexicanas más resonadas a nivel internacional dentro del arte contemporáneo. Como artista joven, desarrolló su trabajo en Nueva York, de donde nace una sus series más conocidas y famosas “La verdadera historia de los Superhéroes”, cuyo tema va en la misma sintonía de este trabajo, al conjugar la documental con el *eso fue actuado*. No está de más mencionar que su trabajo ha sido expuesto –y sigue exponiéndose– en muchos países y continentes. Sin embargo, ¿cuál es la propuesta estética que está detrás de su trabajo artístico?

En muchas de sus series, a través de diferentes entrevistas, Dulce Pinzón confiesa que la estética que ella postula pretende llevar el documentalismo mexicano a otro nivel por medio de la fotografía construida, “pretendo llevar el documento a un plano totalmente diferente (...) para crear un proyecto a largo plazo que me permita explorar la puesta en escena, la luz y el documento como hilo conductor (...)” (FM) <sup>7</sup>. De modo que dentro de su proceso creador está la planeación y la post-producción. No se trata, en este sentido, de tomar fotos sino de hacer foto. Como ella misma dice, “es en esta fase que se ven tiempos, escenografías, características del maquillaje, luz, equipo, coordinación de todos los elementos de la escena. ¡Esta fase me encanta! Es como estar en un estado de constante expectativa y cuando llega el momento de realizar la foto aterrizan meses de planeación con toda la energía acumulada... ¡es fantástico!” (FM). Por ello su interés no busca construir una identidad de lo nacional sino abrir un diálogo estético de manera más relacional.

---

<sup>7</sup> Cita que proviene de internet.



**Imagen 17. By Dulce Pinzón. BERNABE MENDEZ from the State of Guerrero works as a professional window cleaner in New York. He sends 500 dollars a month.**

Fuente: Pinzón, Dulce, (2012) "The Real Story of the Superheroes" México, editorial RM, S.A. de C.V.

De esta manera su trabajo artístico va en la misma línea que se ha visto con los fotógrafos anteriores. Prueba de ello es su serie "La verdadera historia de los Superhéroes", que, además de ser uno de sus trabajos más reconocidos, es el que mejor representa su labor como fotógrafa de lo construido. La idea de la serie nace a partir de su propio estatus como inmigrante en Nueva York, sin embargo, adquiere cuerpo a partir del acontecimiento del 11 de septiembre de 2001, en donde la noción de héroe surge con mayor ahínco, "a partir del 11 de septiembre la noción del héroe resurgió en gran parte impulsada por la necesidad de reconocer la labor de gente que sacrificaron sus vidas o que de manera extraordinaria tuvieron el valor de enfrentar situaciones de peligro" (RS 35). De modo que, si bien la idea de héroe no era nueva, mucho menos para la sociedad americana, a partir de ese acontecimiento adquirió un matiz mucho

más profundo. Se trataba de un país que ahora sufría uno de los peores ataques terroristas de la historia.



Imagen 18. By Dulce Pinzón. MARIA LUISA ROMERO from the State of Puebla works in a Laundromat in Brooklyn New York. She sends 150 dollars a week.

Fuente: Fuente: Pinzón, Dulce, (2012) “The Real Story of the Superheroes” México, editorial RM, S.A. de C.V.

De esta manera, lo que interesaba a Dulce Pinzón era que los nuevos héroes que estaban surgiendo quedaran plasmados a partir de un trabajo artístico, “es importante fijar estos valores no solamente en la gente que surge como héroe a partir de una desgracia o una emergencia nacional o mundial sino a la gente que día a día sacrifica parte de su vida para mejorar su realidad y afectar positivamente la de los otros” (RS 35). Sin embargo, este trabajo no le interesaba hacerlo desde la plataforma documentalista, como el mero registro de la realidad que aquel entonces se proyectaba en Nueva York. Por el contrario, buscaba partir de la propia cultura americana para poder reflejar –a través de una producción– lo que sucedía en aquel país. En efecto,

cuando se piensa en los superhéroes de Estados Unidos, uno de las primeras imágenes que viene a la mente es aquella en la que estos personajes tienen super-poderes. Justamente Dulce Pinzón buscó conjugar esta mentalidad, con la realidad de los inmigrantes mexicanos de aquel país. Los super-poderes, sin embargo, no consistirán en algo espectacular sino en el trabajo arduo, continuo y sacrificado de muchos mexicanos, “esta serie consiste de 20 fotografías a color de inmigrantes Mexicanos vestidos con los trajes de los superhéroes de la cultura pop norteamericana y los superhéroes de la cultura popular mexicana” (RS 35).



**Imagen 19.** By Dulce Pinzón. LUIS HERNANDEZ from the State of Veracruz works in demolition in New York. He sends 200 dollars a week.

Fuente: Fuente: Pinzón, Dulce, (2012) “The Real Story of the Superheroes” México, editorial RM, S.A. de C.V.

Con ello, buscó no solo hacer de la imagen algo lúdico sino social, a través de la construcción y producción de las fotografías. No se trató –como se vio más arriba– de

la búsqueda de lo real, en las condiciones reales de trabajo, sino en la construcción de un desplazamiento: en donde el inmigrante mexicano, perteneciente a otra cultura, se viste de un superhéroe americano para representar la fuerza laboral y manufacturera de aquel país, “el principal objetivo de esta serie es homenajear al hombre ordinario que sin ningún poder súper natural logra que su comunidad sobreviva y progrese” (RS 35). De este modo, la serie logra conjugar una crítica real y presente, a través de un trabajo construido. Lo que reflejan las fotos, en todo caso, es la construcción de una obra, que supo ubicarse en un momento histórico, para hacer de la fotografía construida una buena crítica social.



**Imagen 20.** By Dulce Pinzón. New York. He sends 200 dollars a week.

Fuente: Fuente: Pinzón, Dulce, (2012) “The Real Story of the Superheroes” México, editorial RM, S.A. de C.V.

De esta suerte, el éxito de lo serie consiste es restituir al hombre normal y corriente de New York, en escenarios descontextualizados, “el Sorprendente Hombre Araña limpia

los cristales de un rascacielos en Nueva York. Hulk, el colérico hombre verde, es cargador en una tienda de frutas y verduras. La Mujer Maravilla trabaja en una lavandería en Brooklin (...)” (RS 35). Por tanto, lo que prevalece no es la búsqueda por lo fáctico o por lo real, sino la búsqueda del *eso fue actuado*, “yo quería que esos valores que están resurgiendo se pudieran trasladar a personas comunes, sobre todo a quienes por años han estado en el incómodo debate binacional” (RS 35). Y la forma en que resurgen no es por medio de una fotografía documental sino *teatralizante*.



Imagen 21. By Dulce Pinzón. OSCAR GONZALEZ from the State of Oaxaca works as a cook in New York. He Sends 350 dollars a week.

Fuente: Fuente: Pinzón, Dulce, (2012) “The Real Story of the Superheroes” México, editorial RM, S.A. de C.V.

Por tanto, para finalizar este apartado queda claro que una reflexión sobre el arte que no parte de la misma materialidad de las obras corre el riesgo de ser una mera reflexión abstracta o *a priori*. Es necesario por ello el regreso a las obras mismas, como punto de

referencia, sobre todo, porque a partir de ellas es donde se ha descubierto la necesidad de edificar una estética del *eso fue actuado*. Es justamente la confrontación con las obras lo que permite detectar –de forma más clara y contundente– la necesidad de este cuerpo teórico. Mucho de la fotografía actual ya no es cita con la realidad –como se percibió con los trabajos de Jeff Wall, Gregory Crewdson, los hermanos Klint y Dulce Pinzón– sino una historia puesta en escena. La fotografía, a partir de los trabajos de estos artistas visuales, se entiende entonces como un acto poético, porque la imagen se hace, se crea, se planea. La fotografía construida, así vistas las cosas, no entiende como una restitución del realismo sino como un cambio de lógica, pasando de la huella a una simulación.



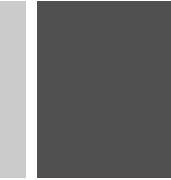
## Maestría en Estética y Arte



## Conclusiones


*“Una foto no es una prueba, sino una huella a la vez del objeto por fotografiar, que es incognoscible e infotografiable, del sujeto que fotografía, que también es incognoscible y del material fotográfico; por tanto, es la articulación de dos enigmas, el del objeto y del sujeto. Por eso la fotografía es interesante: no da una respuesta sino que plantea e impone ese enigma de enigmas...”*

François Soulages



Con base a lo expuesto, se puede concluir que la estética fotográfica no puede ser entendida desde una sola concepción, que pueda encapsular otras expresiones artísticas. Por lo que la presente investigación defendió que la metodología más correcta para abordar la estética fotográfica, sobre todo, la de carácter más reciente, consiste en analizar las obras: los problemas y preguntas que ellas suscitan. En el caso de este trabajo, se indagó sobre los casos más sobresalientes de la llamada fotografía construida. De modo que se analizó las implicaciones técnicas, ontológicas y estéticas de la fotografía, a partir de diferentes cuerpos teóricos, que permitieran analizar y edificar los criterios para poder comprender y estudiar la fotografía actual, porque no se puede tener una visión más completa del arte, si antes no se entienden los presupuestos que están detrás de la *praxis* artística.

Por ello en el primer capítulo se defendió la idea de que la condición humana descansa en una cultura técnica desde los inicios mismos de la historia. El problema, sin embargo, no consiste en la técnica sin más, sino en la forma en que esta ha ido cambiado los patrones culturales de la historia. Si bien en los inicios la técnica, esta tuvo un carácter más artesanal, como una extensión del cuerpo, a partir de la Revolución Industrial, la técnica se entendió como algo más que una simple función o extensión. En este sentido, la fotografía se sumó como uno de los inventos más importantes de la historia, porque no solo permitió –en sus primeros pasos– hacer de la representación una huella del mundo, sino porque se convirtió en el culmen visual del proyecto moderno. De modo que, si bien en sus inicios la fotografía llegó a ser un *icono indéxico*, es decir, logró fundamentar una ontología de la imagen a partir de su carácter *indicial*, hoy la fotografía se ha hecho más compleja a partir del mundo digital. La fotografía actual se entiende desde su carácter desmaterializado y binario, debilitando la ontología que la primera fotografía –sobre todo, la de carácter análogo– tuvo en sus inicios. De esta manera, la fotografía ya no solo será aquella *ontología de la imagen* –al estilo de André Bazin– ni tampoco será el *noema del eso fue* –al estilo de Roland Barthes– sino que la misma fotografía se convertirá en una gran pregunta.



De ahí que la cuestión de la fotografía, a partir de estos cambios, se vea modificada, porque ya no es la imagen como representación del mundo lo que prevalece, sino la proyección de un concepto. En este tenor, en el segundo capítulo se abordó el problema de la imagen como código dominante, entendiendo a este desde su carácter pos-histórico. Si la historia no fue posible sin los textos, la civilización actual no es posible sin las imágenes. Por ello la imagen técnica –es decir, la fotografía– es el medio a través del cual se conoce el mundo, porque lo produce. De esta forma, la fotografía no sería el medio a través del cual se accede a la realidad sino que la fotografía sería el medio que se vale de los conceptos, heredados de los textos, para entender a la imagen como *proyección de un concepto*. Para clarificarlo aún más, la tecnología no fue posible sin la conceptualización que los textos –en su sentido histórico– produjeron, de modo que, frente a un aparato fotográfico, no es la técnica en sí lo que prevalece sino el hecho de que gracias a los conceptos la imagen técnica es posible. Por tanto, la escritura, como protagonista de la historia, se encuentra en crisis. La imagen técnica y, de forma mucho más específica, la estética de lo improbable es la protagonista de la pos-historia. El fotógrafo –en términos de Flusser– entonces es el encargado de no solo registrar lumínicamente un evento del mundo, sino el encargado de producir imágenes que sean lo más improbable posible. De este modo, frente a la ontología de la imagen técnica, lo que se propuso en este capítulo fue entender a la imagen construida como uno de los elementos de la estética de la improbabilidad.

Así vistas las cosas, la fotografía no se trataría de una representación fuerte de la ontología sino del concepto. Más aún, a partir de la nueva revolución técnica se daría una profunda transformación, porque si la fotografía análoga representó lo icónico-indicial, la imagen técnica –al estilo de Vilém Flusser– no consistiría en ninguna mediación de lo real, mucho menos en la época digital, sino la proyección de un concepto. La fotografía entonces no tendría el problema de la representación como semejanza, remisión o verdad, como lo tenía con el soporte analógico, sino como mera ambigüedad, la cual permite reconocer diversos sentidos posibles en la imagen. Por tal motivo, “basta pensar que una fotografía opera como concepto desde el momento en

que ella reúne en sí misma un conjunto de conceptos previos que le dan forma y significación en tanto culminación del proyecto moderno (...)” (DF 86)

En este orden, en el tercer capítulo se abordó el problema de la fotografía no solo como proyección de un concepto, sino como una estética de la ficción. Esto se hizo con la finalidad de encontrar los criterios teóricos necesarios para entender a la fotografía construida. Si bien la foto es una huella –como se ha leído en párrafos anteriores– la pregunta que permanece es: ¿una huella de qué? En todo caso sería una huella del problema filosófico que supone la fotografía. Porque la fotografía se ha transformado no solo por el soporte que la contiene, ya sea análogo o digital, sino porque en el fondo la imagen fotográfica implica un mundo de posibilidades. No se ya trata exclusivamente de aquel instante decisivo de Cartier Bresson –como se analizaba más arriba– porque el tema de fotografía actual es algo mucho más complejo que la foto como documento del mundo. Para Francis de Soulages en vez de fotografiar el momento decisivo se trata de fotografiar todos los momentos: la fotografía no es ya una cita de la realidad sino una historia puesta en escena. De esta forma, para Soulages, la fotografía se trata de un acto poético, en el sentido de fabricar la imagen, de crearla o hacerla, “el fotógrafo no toma fotos, las hace, claro que a partir de los fenómenos visibles –sin por ello tratar de una dar una restitución realista...” (EF 54).

Por ello, el concepto de fotograficidad que propone Francis de Soulages compagina con las nuevas prácticas artísticas –como se vio en el último capítulo, al abordar las obras de Jeff Wall, Gregory Crewdson, los hermanos Klint y Dulce Pinzón– el cual consiste ya no solamente en la fotografía real sino posible. Justamente en la estética fotográfica de lo posible se articula dos grandes conceptos, por un lado, lo irreversible y, por el otro, lo inacabable. El primero se refiere a lo propio de la fotografía que sería el mismo negativo, mientras que el segundo se refiere a toda la gama de posibilidades que existe para el negativo, “pasamos de esta manera de la lógica de la huella a la de la simulación” (EF 138). De esta manera la fotografía amplía su gama de posibilidades para incluso convertirse en una imagen de imágenes. La fotografía pierde su carácter homogéneo para abrirse a la heterogeneidad, como se observa de muchos de los

trabajos de los fotógrafos antes citados, “en su propia naturaleza está abierta a la hibridación y la impureza...”.(EF 145) De esta suerte la fotografía y sus implicaciones operacionales suponen una riqueza simbólica e interpretativa, “todas las operaciones del trabajo del negativo y todas las interpretación-mostración se nos abren sobre infinitos de infinitos. El negativo engendra una infinidad de universos de fotos” (EF 155). Por tanto, una estética de la fotograficidad se convierte así en los nuevos criterios del arte fotográfico actual.

Por tal motivo hoy la fotografía, siguiendo la evolución de su propia historia, se podría entender no solo como *mero espejo* del mundo, sino como una cuestión sobre el mundo. Precisamente esta cuestión sobre la fotografía construida es la que ha llevado a concluir la necesidad de una filosofía del arte que entienda que la estética fotográfica es mucho más compleja que la aproximación *ontológica o el noema del eso fue*. Así una filosofía del arte articulada a una estética fotográfica permite comprender mejor el arte y entender mejor en qué y por qué unas obras –en este caso, producidas y construidas– ofrecen búsquedas e interrogantes, deslumbramientos y dudas. Los artistas son los que abren los ojos y obligan a reflexionar, en este caso, los fotógrafos. De ahí que una fotografía como puesta en escena se haya convertido en el punto de partida para hablar de la fotografía no solo como el *eso fue* –reflejo del mundo objetivo– sino como *el eso fue actuado*, reflejo del mundo como relacionanlidad. No olvidarlo es un prolegómeno a toda estética futura.



## **Maestría en Estética y Arte**



### **Fuentes de información**



## Bibliografía y abreviaturas

- ❖ AI = Espinosa Hernández, Patricia. *Aisthesis #52*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile, 2012.
- ❖ BF = Carrillo, Canán, A., y Calderón Zacauala M., *Bazin, Flusser y la estética de la fotografía*. Flusser Studies. URL: <http://bit.ly/124GDKa>
- ❖ BJ = Fontcuberta, J., *EL beso de Judas, fotografía y verdad*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- ❖ BTI = Esqueda, Verano, L., *From between the trace and the index: contemporary readings of André Bazin*. URL: <http://bit.ly/198qHJh>
- ❖ CL = Barthes, R., *La cámara lúcida*, Paidós, 2003.
- ❖ DA = Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Austral. Madrid, 2006.
- ❖ DF = Concha, J., P., *La desmaterialización fotográfica*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile, 2011.
- ❖ EF = Soulages, François. *Estética de la fotografía*. La marca: Madrid, 2005
- ❖ ET = Concha, José Pablo. *Estética y técnica en América Latina*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Chile, 2014.
- ❖ FF = Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, Ed. Trillas, México, 1998.
- ❖ FI = Wall, Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida*. GG Mínima: Barcelona, 2007.
- ❖ FM = Mays, E., *Fundamentos de la meta-técnica*, Gedisa, Barcelona, 1993.
- ❖ FM = Pinzón, Dulce, *Entrevista a la fotógrafa mexicana Dulce Pinzón*. URL: <http://goo.gl/VuxtsF>
- ❖ FN = Cartier-Bresson, Henri. *Fotografiar del natural*. FotoGGrafía: Barcelona, 2003.
- ❖ FP = González, Flores. *Fotografía y pintura*. FotoGGrafía. Barcelona, 2005.
- ❖ FT = Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*. FotoGGrafía. Barcelona, 2005.

- ❖ IE = Sánchez Vázquez, Adolfo. *Invitación a la estética*. Debolsillo. México, 2007.
- ❖ IM = Montiel Klint, Gerardo. *En el imperio de la imagen*. URL: <http://goo.gl/g8VjGO>
- ❖ MF = Meyer, Pedro, *45 miradas fotográficas*. URL: <http://goo.gl/AE2hbf>
- ❖ MT = Ortega y Gasset, J., *Meditación de la técnica*, El Arquero, 1939.
- ❖ OA = Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Casimiro. Madrid, 2007.
- ❖ PhF = Flusser, V., *Fur eine philosophie der Fotografie*, European Photography, Göttingen, 1999.
- ❖ PhF = Flusser, Vilém, *Fur eine philosophie der Fotografie* (1983), European Photography, Göttingen, 1999.
- ❖ RFI = Carrillo, C., A., *La realidad, la fotografía y la imagen digital*, Nuevo Itinerario, Revista Digital de Filosofía. URL: <http://goo.gl/hMolM>
- ❖ RFI = Carrillo, C., A., *La realidad, la fotografía y la imagen digital*, Nuevo Itinerario, Revista Digital de Filosofía. URL: <http://goo.gl/hMolM>
- ❖ RS = Pinzón, Dulce, *The Real Story of the Superheroes*. Editorial RM, S.A. de C.V, México, 2012.
- ❖ SL = Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Pretextos, Madrid, 2004.
- ❖ TF = Caturelli, A., *La técnica y la filosofía*, Editorial Gredos, México, 1977
- ❖ UT = Flusser, Vilém, *Ins Universum der Technischen Bilder* (1985), European Photography, Göttingen, 2000
- ❖ W = Flusser, Vilém. *Writings*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2002.
- ❖ WC1 = Bazin, A., *What is Cinema?* Vol. 1, University of California Press, California, 2005
- ❖ WF = Flusser, Vilém, *Does writing have future?* University of Minnesota Press, London 2011