



Natura Hominis: Escenarios (1997-2009), una propuesta de investigación y creación personal

Jesús Micó Palero

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

NATURA HOMINIS: ESCENARIOS (1997-2009),

UNA PROPUESTA DE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN PERSONAL

Tesis Doctoral
Jesús Micó Palero

Directora
Dra. Ma. Dolors Tapias Gil

Tutor
Dr. Carles Ameller Ferretjans

Programa de Doctorado
Arte y Tecnología de la Imagen
Bienio 1991-93. Departamento de Diseño e Imagen

Seguimiento: Comisión Académica del Programa de
Doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas
Línea de Investigación: Imagen y Diseño
Facultad de Bellas Artes. Universidad de Barcelona
Barcelona, 2013

*Cada foto es leída como la apariencia privada de su referente:
la era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción
de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un
nuevo valor social como es la publicidad de lo privado: lo
privado es consumido como tal, públicamente*

Roland Barthes¹

¹ Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) pag 41.

ÍNDICE

1ª Parte

(INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA DE ESTA INVESTIGACIÓN. FOTOGRAFÍA DE AUTOR DE LA EXPERIENCIA AUTOBIOGRÁFICA)

1. INTRODUCCIÓN. PLANTEAMIENTO GENERAL DE ESTA INVESTIGACIÓN 8

2. DESCRIPCIÓN ESTILÍSTICA Y METODOLÓGICA DE LA OBRA ARTÍSTICA QUE SUSTENTA ESTA INVESTIGACIÓN. INFLUENCIAS Y REFERENTES HISTÓRICOS 21

2.1 ANTECEDENTES DE *NATURA HOMINIS*: *ESCENARIOS* 22

2.1.1 *CÁDIZ, FIN DE MILENIO* 27

2.1.2 *NATURA HOMINIS: TAXONOMÍAS* 31

2.2 *NATURA HOMINIS: ESCENARIOS* 44

3. PANORAMA ESTILÍSTICO GENERAL SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE AUTOR DIRIGIDA AL DIARIO PERSONAL O A LA EXPERIENCIA AUTOBIOGRÁFICA 55

3.1 PRELIMINARES: FOTOGRAFÍA, REPORTAJE Y MEMORIA (MEMORIA DECISIVA/INTERSTICIAL) 57

3.2 FOTOGRAFÍA Y REALIDAD: LA CUALIDAD DOCUMENTAL DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA 61

3.3 FOTOGRAFÍA Y OPINIÓN: LA DECLARACIÓN Y LA SUGERENCIA 69

3.4 LA DECLARACIÓN *DECISIVA* 73

3.4.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DEL *INSTANTE DECISIVO* 73

3.4.2 ESTILO *DECISIVO* 87

3.5 LA *SUGERENCIA* 100

3.5.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA 100

3.5.2 ESTILO *SUGERIDO* 113

4. CONCLUSIÓN SOBRE EL PANORAMA GENERAL DE LA FOTOGRAFÍA DE AUTOR DIRIGIDA A LA EXPERIENCIA AUTOBIOGRÁFICA 131

2ª Parte

(INDICIALIDAD, ESPACIO Y TIEMPO EN *NATURA HOMINIS: ESCENARIOS*)

5. DESCRIPCIÓN DE LA FRAGMENTACIÓN COMO MÉTODO 144

5.1. PRODUCCIÓN DE LAS IMÁGENES DE *ESCENARIOS* 145

5.2. RECEPCIÓN Y LECTURA DE LAS IMÁGENES DE *ESCENARIOS* 153

6. LA CUESTIÓN TEÓRICA DEL ÍNDEX EN *ESCENARIOS* 158

6.1. ÍNDEX Y MEDIO FOTOGRÁFICO 160

6.1.1 ÍNDICE, ICONO, SÍMBOLO 162

6.1.2 LA FOTOGRAFÍA COMO SIGNO 167

6.1.3 TRIPLE CATEGORIZACIÓN SEMIÓTICA DE LA FOTOGRAFÍA 171

6.1.4 AUTOMATISMO DEL SIGNO FOTOGRÁFICO 175

6.1.5 LA FOTOGRAFÍA COMO MENSAJE SIN CÓDIGO 178

6.1.6 LA FOTOGRAFÍA COMO PRESENCIA REFERENCIAL 182

6.1.7 CUESTIONAMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA SIN CÓDIGO 185

6.1.8 REAFIRMACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA COMO NO CODIFICADA 191

6.1.9 LA FOTOGRAFÍA COMO IMAGEN-ACTO 196

6.1.10 FOTOGRAFÍA: DIMENSIONES PRAGMÁTICA (EXISTENCIA) Y SEMÁNTICA (SENTIDO) 201

6.1.10.1 Dimensión pragmática de la fotografía 204

6.1.10.2 Dimensión semántica de la fotografía 208

6.1.11 DESINDEXILIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL 209

6.2. EL ÍNDEX EN *NATURA HOMINIS: ESCENARIOS* 215

6.2.1 LA POÉTICA DEL EXCESO EN *NATURA HOMINIS: ESCENARIOS* 219

6.2.1.1. Exhuberancia indicial en *Escenarios* 221

6.2.1.2 La opacidad del detalle en *Escenarios* 223

6.2.2 EL EXCESO COMO *PROCESO*: LA IMAGEN-ACTO EN *ESCENARIOS* 232

6.2.3 ANÁLISIS GENERAL Y MACROSCÓPICO DE LA HUELLA EN *ESCENARIOS* 238

6.2.4 DENOTACIÓN/CONNOTACIÓN DE LA HUELLA EN *ESCENARIOS*: PRAGMÁTICA, SEMÁNTICA Y ESTILO 240

7. LA CUESTIÓN TEÓRICA DEL TIEMPO EN *ESCENARIOS* 245

7.1. TIEMPO Y MEDIO FOTOGRÁFICO 247

7.1.1 EL HIATO TEMPOROESPACIAL ENTRE ÍNDEX Y REFERENTE 250

7.1.1.1 La brecha espacial índice/referente 251

7.1.1.2 La brecha temporal índice/referente 257

7.1.1.3 Fotografía, presencia y ausencia del referente 260

- 7.1.2 EL *TEMPO* FOTOGRÁFICO, EL *TEMPO* PICTÓRICO 262
 - 7.1.2.1 La fotografía como sustracción de dos dimensiones infinitas 264
 - 7.1.2.2 El corte temporal de la fotografía 266
 - 7.1.2.3 Concepto autografístico de la fotografía: el mensaje sin código 271
- 7.1.3 EL TIEMPO –FOTOGRÁFICO- DETENIDO FRENTE AL TIEMPO EN MARCHA: FOTOGRAFÍA Y MUERTE 274
 - 7.1.3.1 Fotografía y confrontación de temporalidades 274
 - 7.1.3.2 La fotografía como preservación 279
 - 7.1.3.3 La fotografía como tanatografía 281
- 7.1.4 EL TIEMPO FOTOGRÁFICO, EL TIEMPO FÍLMICO 284
 - 7.1.4.1 Tiempo fotográfico y narratividad: el tiempo fílmico 284
 - 7.1.4.2 La *percepción del tiempo* y el *tiempo de la percepción* 289
- 7.1.5 HOCKNEY Y EL TIEMPO FOTOGRÁFICO 291
 - 7.1.5.1 Descubrimiento de la fragmentación y ensamblaje 291
 - 7.1.5.2 *Defecto* de la fotografía e inyección de tiempo 296

7.2. EL TIEMPO EN *NATURA HOMINIS*: *ESCENARIOS* 303

- 7.2.1 EL HIATO TEMPORO ESPACIAL ENTRE ÍNDICE/REFERENTE EN *ESCENARIOS* 303
 - 7.2.1.1 La distancia temporal y el espectador en *Escenarios* 308
 - 7.2.1.2 La distancia temporal y el operador en *Escenarios* 310
 - 7.2.1.3 La agonía dilatada del referente en *Escenarios* 314
 - 7.2.1.4 La confrontación de temporalidades en *Escenarios* 315
- 7.2.2 EL *TEMPO* PARTICULAR DE *ESCENARIOS* 319
 - 7.2.2.1 Fragmentación en mosaico y potencial narrativo en *Escenarios* 321
 - 7.2.2.2 Lectura prefilmica de *Escenarios* 326

8. LA CUESTIÓN TEÓRICA DEL ESPACIO EN *ESCENARIOS* 330

8.1. ESPACIO Y MEDIO FOTOGRÁFICO 331

- 8.1.1 INTERRELACIÓN ENTRE ESPACIO, TIEMPO E ÍNDEX 331
- 8.1.2 ESPACIO CONSTRUIDO (PICTÓRICO) VERSUS ESPACIO INSCRITO (FOTOGRÁFICO) 334
- 8.1.3 ESPACIO FOTOGRÁFICO Y FUERA DE CAMPO 337
- 8.1.4 FUERA DE CAMPO FOTOGRÁFICO, FUERA DE CAMPO FÍLMICO 341
- 8.1.5 DISTRIBUCIÓN ESPACIAL EXPOSITIVA: LA INSTALACIÓN 347
- 8.1.6 HOCKNEY Y EL ESPACIO FOTOGRÁFICO 351
 - 8.1.6.1 Protagonismo esencial del marco 351
 - 8.1.6.2 Transgresión de la perspectiva 355
 - 8.1.6.3 Cubismo y transgresión de la realidad 362
 - 8.1.6.4 Hockney y la cualidad indéxica de la fotografía 370

8.2. ESPACIO FOTOGRÁFICO EN *NATURA HOMINIS*:*ESCENARIOS* 372

- 8.2.1 INTERRELACIÓN ESPACIO/TIEMPO/ÍNDEX EN *ESCENARIOS* 372
- 8.2.2 GÉNESIS DEL ESPACIO EN *ESCENARIOS* 374
- 8.2.3 FUERA DE CAMPO EN *ESCENARIOS* 378
 - 8.2.3.1 Transgresión del fuera de campo en *Escenarios* 378
 - 8.2.3.2 Marcadores del fuera de campo en *Escenarios* 381
 - 8.2.3.2.1 Marcadores relativos a miradas de los personajes 382
 - 8.2.3.2.2 Marcadores relativos a atrezzo y decorado 388
- 8.2.4 LA IDEA DE INSTALACIÓN EN *ESCENARIOS* 393

9. A MANERA DE CONCLUSIÓN (REFLEXIONES FINALES) 397

9.1. ACLARACIONES PREVIAS 398

9.2. REFLEXIONES ÚLTIMAS 400

9.2.1 LA POÉTICA DE LA OBSESIÓN 401

9.2.2 EL RECORRIDO CÍCLICO DE LO UNIVERSAL A LO PARTICULAR EN EL PROYECTO *N.HOMINIS* 403

9.2.3 LA IDEA DE MEMORIA COMO CONSTRUCTO Y ARTIFICIO, LA MEMORIA SUPRARREAL Y EXCESIVA 404

9.2.4 LA IDEA DE ÍNDEX COMO VALOR VERTEBRAL DE UN DIARIO PERSONAL FOTOGRÁFICO 410

9.2.5 LECTURA/RECEPCIÓN DE LAS IMÁGENES DE *N.H.: ESCENARIOS* 413

9.2.6 GÉNESIS DE LAS IMÁGENES DE *N.H.: ESCENARIOS* 420

9.2.7 MIRADA, PRIVACIDAD Y VOYEURISMO EN LAS IMÁGENES DE *N.H.: ESCENARIOS* 423

9.2.8 *N.H.: ESCENARIOS* Y SU RELACIÓN CON LA OBRA FOTOGRÁFICA DE DAVID HOCKNEY 429

10. BIBLIOGRAFÍA 435

1ª Parte

(INTRODUCCIÓN, METODOLOGÍA DE ESTA INVESTIGACIÓN.
FOTOGRAFÍA DE AUTOR DE LA EXPERIENCIA AUTOBIOGRÁFICA)

1. INTRODUCCIÓN. PLANTEAMIENTO Y METODOLOGÍA GENERAL DE ESTA INVESTIGACIÓN.

Antes de comenzar a detallar el planteamiento y la metodología general que se van a utilizar en la estructura de esta tesis (y tal y como se adivina ya en el título que se le ha otorgado) quisiéramos comenzar subrayando la importancia de su clara compartimentación en forma de una doble propuesta. Nos referimos a que esta tesis consta de una parte de propuesta creativa –las imágenes en sí, pertenecientes a la obra *Natura Hominis: Escenarios*- y una propuesta paralela de investigación teórica y crítica -esta memoria escrita que la acompaña-. Ambas propuestas responden a un mismo autor.

En lo que respecta a la **propuesta creativa**, adelantamos sucintamente que *Natura Hominis: Escenarios* no es otra cosa que un diario autobiográfico -comenzado hace una década y media- sobre la vida personal de dicho autor, realizado con el medio fotográfico y acompañado de textos. En cualquier caso, remitimos al lector al visionado previo (y/o paralelo) de la obra que sustenta dicha propuesta creativa (y a la que se puede tener permanente acceso) en el DVD que se adjunta a este estudio teórico. En dicho DVD se puede comprobar la serie completa de imágenes que han sido tenidas en cuenta para la investigación de esta tesis, en concreto las que se realizaron desde 1997 hasta 2009², doce años de intensa producción de imágenes en mosaico y de tamaño monumental, como veremos, cuestiones nucleares en la articulación de la obra: para acceder a la citada monumentalidad, el DVD incluye una significativa selección de ellas en

² A partir de este momento, cada vez que en esta investigación teórica nos refiramos al proyecto *Natura Hominis: Escenarios* (o al proyecto *N.H.: Escenarios* o a *Escenarios –a secas-*), estamos haciéndolo al periodo de sus doce primeros años, el que, como decimos, se extiende de 1997 al 2009.

formato power point/pdf ofreciendo unos desplegables que se introducen a manera de zoom en cada imagen final para dar cuenta de su alta resolución y detalle -véanse en la carpeta MACRO del citado DVD³-.

En lo referente a la **propuesta teórica**, después de un breve capítulo de introducción y de descripción general de la obra fotográfica del autor, se realizará en primer lugar un estudio general sobre la fotografía de autor de la experiencia autobiográfica o del diario personal (estudio que ocupará casi toda la primera parte de esta tesis) y, a continuación, un extenso estudio específico sobre *Natura Hominis: Escenarios* (estudio que constituirá toda la segunda parte de esta tesis). La idea es que, una vez sea establecida en esa 1ª parte la manera *general* en que la fotografía de autor de la experiencia autobiográfica o del diario personal se concibe, produce y difunde, el resto de esta memoria de investigación teórica discorra (en su segunda parte) analizando de qué manera específica lo hace la propuesta de creación artística que la sostiene, el diario autobiográfico *Natura Hominis: Escenarios*. Es, pues, en esta segunda gran parte del estudio teórico donde reside la sección nuclear de esta investigación.

En cualquier caso, con todo ello conseguiremos trabajar al completo esta tesis que, obligadamente, al articularse a través de una doble propuesta, artística y teórica, de creación y de investigación, cada uno de sus dos apartados necesita ser respaldado suficientemente por el otro, encontrando así su sentido máximo.

³ Situada, a su vez, en la carpeta titulada «N.H.: Escenarios (1997-2009)».

Para desarrollar la primera gran parte, realizaremos un estudio sobre la cualidad documental de la imagen fotográfica y sobre la diferente capacidad de opinión que aquella puede conllevar. Lo realizaremos con un análisis de dos posibilidades estilísticas contrarias –y, con ello, bastante esquemáticas e ilustrativas de lo que se pretende distinguir- deteniéndonos a valorar especialmente la diferencia entre el uso fotográfico documental de intención *decisiva* y el de intención *intersticial* o *sugerida*. Posteriormente concluiremos con las características específicas del perfil estético que, de uno de esos dos usos fotográficos mencionados, seleccionan habitualmente los autores de la fotografía de autor de la experiencia autobiográfica.

Para desarrollar lo que será toda la segunda y extensa parte de análisis particular y específico de esta tesis (la que atiende al proyecto concreto de *N.H.: Escenarios*), en un principio se ha considerado pertinente revisitar de manera general tres importantes conceptos que históricamente han creado el principal cuerpo teórico asociado a la imagen fotográfica. Posteriormente, una vez analizados, serán aplicados concretamente a dicho proyecto.

Estos tres importantes conceptos teóricos son los que hacen referencia, en primer lugar, a la cuestión de la *indicialidad* (o del *índex* o la huella) en el medio fotográfico; en segundo lugar, a la cuestión del *tiempo* en la fotografía; en tercer lugar, a la cuestión del *espacio* en dicho medio. Como veremos, los tres son conceptos complejos que, abordados por importantes autores/as, han sido aplicados al estudio profundo del medio fotográfico en general y han establecido

un sólido corpus teórico en el que, a partir de la 2ª mitad del siglo XX, no podemos negarlo, la influencia de la semiología y el pensamiento postestructuralista ha estado presente de una forma especialmente protagonista⁴.

Deseamos señalar aquí que, para desarrollar la argumentación teórica de toda esa segunda parte específica de la investigación, se realizará siempre y en cada una de las tres categorías (índice, espacio, tiempo) una primera reflexión genérica y aplicable al medio fotográfico en general y una segunda que es la que se ajustará de forma particular a las imágenes de *Escenarios*. Siempre en ese orden.

De cualquier manera, los tres (índice, espacio, tiempo) serán, como decimos, conceptos con cierta complejidad y que se han aplicado a la particular manera de producir/presentar las imágenes de ese diario personal que es *Natura Hominis: Escenarios*. Abordaremos los tres citados conceptos por separado pero adelantamos ya que es indudable que los tres presentan un importante fenómeno

⁴ En este sentido, Victor Burguin señala que *hasta hace poco, lo más habitual era (y podemos reprochárselo a la inercia de nuestras instituciones educativas) analizar la fotografía a la luz del «arte», una fuente de iluminación que oscurece la mayor parte de nuestra experiencia diaria de ver fotografías. En general, lo que se describía es una vertiente particular de la «Historia del Arte», planteada por la invención de la cámara fotográfica, una historia forjada dentro de los conocidos límites de una sucesión de «maestros», «obras maestras», y «movimientos»; un relato parcial que apenas tiene en cuenta el hecho social de la fotografía. [] Sin embargo, aunque se ha hablado, de un modo bastante vago, del «lenguaje de la fotografía», hasta la década de los sesenta no se llevó a cabo ninguna investigación sistemática de las formas de comunicación ajenas al lenguaje natural desde el punto de vista de la lingüística; aquellos primeros estudios semiológicos y el proceso que originaron han reorientado radicalmente la teoría fotográfica.* [Victor BURGUIN. "Looking at Photographs". En: *Thinking Photography*. Londres: Macmillan, 1982 (hay traducción del ensayo en castellano: BURGUIN, Victor. "Mirar fotografías". En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 -compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria- págs 31 y 32)].

de interdependencia que, como veremos más detenidamente, imposibilita la perfecta separación teórica entre todos ellos.

El por qué se ha decidido profundizar especialmente en estos tres conceptos obedece a que la peculiar forma de fragmentar, rastrear y presentar la realidad en *N.H.: Escenarios*, como veremos, incide especialmente en los tres y plantea, por tanto, la posibilidad y la necesidad de hacer con ellos una propuesta teórica específica. Y si esa propuesta teórica específica, como decimos, nace del peculiar tratamiento que se ha realizado en esas tres categorías en *Escenarios*, no carece de cierta lógica que se intente profundizar en ellos realizando un estudio con una orientación fundamentalmente semiótica⁵ (estudio en el que las referencias a Barthes, Dubois, Rosalind Krauss, Schaeffer, etc estarán especialmente presentes⁶) ya que los tres son conceptos que –históricamente– quienes los han

⁵ La Semiótica (o la semiología) es el estudio de los signos y pretende identificar las regularidades sistemáticas a partir de las cuales se construyen los significados. La Semiótica realiza un estudio sistematizado de toda forma de comunicación (incluidas las ajenas al lenguaje natural) desde el punto de vista de la lingüística (es lo que ha adelantado Burguin en la nota anterior). Es una teoría general de los signos como elementos claves de toda forma de comunicación. Algunos autores anglosajones han utilizado *semiología* y *semiótica* como si fueran sinónimos. Sin embargo, hay que diferenciar el contenido cartesiano de la semiología (Saussure), que estudia la vida de los signos en el marco de la vida social, y la semiótica (Morris, Peirce), o estudio lógico de la significación de los signos, de contenido más empirista y pragmático, que contempla la existencia de una realidad objetiva detrás de los signos y supone una cooperación de tres sujetos, como por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante.

⁶ En el caso de Barthes, su enfoque semiótico está redirigido de una forma bastante peculiar hacia lo que él, finalmente, entiende como un ámbito afectivo intrínseco al medio fotográfico. En *La Cámara Lúcida* describe su propia exploración y experiencia de lo que denomina el poder de “afección” que funciona como la esencia o “momento estético” de la fotografía. *Para llegar a esta esencia o para experimentar el momento estético Barthes descubre que debe rechazar todos los modos de clasificación de la imagen (por ejemplo, estéticamente, como Realismo/Pictorialismo) así como todas las disciplinas teóricas, incluyendo la semiología que él mismo contribuyó de manera central a establecer. Barthes declara su “insatisfacción definitiva” con el lenguaje crítico, y por lo tanto decide “hacerme a mí mismo medida del «saber» fotográfico”. “¿qué es lo que mi cuerpo sabe sobre fotografía?. Barthes experimenta el poder de afección en su ser –más en su cuerpo que en su mente, y más en la emoción que en el pensamiento. La afección es en última instancia no verbal: “lo que no puedo nombrar no puede realmente afectarme”. El poder de la afección en la*

diseccionado más puntillosamente han sido los estudiosos/as con dicha orientación. Por tanto, también adelantamos ya que todo este análisis teórico del caso concreto de *Escenarios*, no será un análisis con un perfil de corte historicista, estético/formalista, sociológico, técnico, temático o de cualquier otro ámbito que no tenga la orientación antes mencionada, unos perfiles que, por otro lado, pese a que tradicionalmente se han asociado al medio fotográfico cada vez que se ha intentado vestirlo de un corpus teórico reglamentado⁷, no resultan tan pertinentes para evaluar ya de manera específica el caso que nos ocupa.

Esa es la razón que diferencia el tipo de análisis realizado en la primera y la segunda parte de esta tesis: teniendo en cuenta que en la primera se realiza un estudio del panorama general de la fotografía autobiográfica de autor y que, como podremos deducir de ese estudio, ésta –prácticamente- nunca se plantea con la metodología de fragmentación y ensamblaje que se observa en *Escenarios*, esas tres variables (espacio, tiempo e índice fotográficos) no están en dicha fotografía

fotografía parece derivarse –perversamente- de lo “Real”, que los lenguajes críticos pueden resolver con el razonamiento, pero que no pueden borrar definitivamente de la experiencia que tiene el sujeto ante la fotografía. [Sarah KEMBER. “Fotografía y Realismo”. En: *Revista PAPEL ALPHA* nº 2, Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 1996. (Traducción del original sito en *Textual Practice*, vol 10, nº 1. London: Routledge, 1996) pág 48].

⁷Estrella de Diego refiere que en los 70 se tambalearon los hasta entonces predominantes criterios formalistas que durante los años 50 y 60 centraban toda la teorización de la fotografía. Ella cita la famosa compilación de ensayos de Burguin que fue *Thinking Photography* y que eran contribuciones *en torno a* en vez de *sobre* la Fotografía dado que aún no existía una teoría fotográfica confrontada. *Se puede decir que diez años más tarde existe esa teoría fotográfica y a ella ha contribuido notablemente, entre otros muchos nombres esenciales, el mismo Burguin. Se trata, eso sí, de una teoría aún abierta, en evolución, una teoría que se ha desarrollado apoyando su análisis en una perspectiva interdisciplinar (semiótica, marxismo, psicoanálisis, feminismo, crítica literaria) pero que, igual que la historia y la crítica fotográfica, es un fenómeno autónomo académicamente aceptado en Francia y los países anglosajones y que se impone en España cada vez con mayor fuerza.* [Estrella DE DIEGO. Presentación al nº 127 de *Revista de Occidente*. En: *Revista de Occidente*, nº 127. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, diciembre 1991 (monográfico sobre Fotografía) pág 7].

especialmente transgredidas, razón por la cual se ha optado por realizar en esa primera parte un estudio más estilístico que semiótico. De cualquier manera, el análisis puramente semiótico de ese panorama general de la fotografía autobiográfica de autor no queda desatendido en esta investigación en la medida en que puede concluirse perfectamente de lo que se va a decir en la segunda⁸ parte de esta tesis. Debe quedar claro que, por razones de economía del ensayo y de obligada concreción, se ha evitado hacerlo de una forma específica en la primera.

En cualquier caso, tanto la profundización teórica general/ realizada en esa primera mitad de esta investigación –profundización, como decimos, fundamentalmente estilística o estético/formalista- como la que se realizará -ya, eso sí, desde el punto de vista semiótico- en partes de la segunda, no son un fin en sí mismas, por apretadas que se hayan pretendido hacer –lo cual es necesario para su correcto entendimiento-. Son más bien un instrumento conceptual, una metodología de estudio y análisis, útil en nuestro objetivo: su aplicación concreta a *Escenarios* elaborando así la propuesta de investigación (teórica) que acompaña a la parte creativa de esta tesis, a la obra fotográfica en sí.

Por tanto, se debe subrayar que, a la vista de lo mencionado en los párrafos precedentes, la base argumental de la segunda parte de esta tesis nace del análisis de la específica manera fragmentaria en que las imágenes finales son

⁸ Si se desea acceder a esa información concreta véanse los apartados genéricos del tiempo, espacio e index en los capítulos correspondientes de la 2ª parte de esta tesis.

captadas y presentadas al espectador. Creemos que resulta obvio que el sistema de fragmentación del espacio (y del tiempo) que se utiliza en *Natura Hominis: Escenarios (interludios de biografía)* no es inocente y, por tanto, es una de las cuestiones que de forma más nítida deben salir a colación en un análisis sobre dicho proyecto. Es evidente que el método sistemáticamente fragmentario que se utiliza en él tiene un peso específico considerable en la estructuración tanto espacial (formal) como conceptual de sus imágenes. De todo ello hablaremos cumplidamente en esa segunda parte.

Otro aspecto que quisiéramos destacar en estas reflexiones introductorias de la investigación reside en que, pese a la especificidad que se observará en gran parte de esa segunda mitad de la investigación –una especificidad lógica, dado el título e intenciones de esta tesis: nos referimos a lo particular que pueda ser el análisis teórico enfocado desde y para *Escenarios*-, es subrayable que el deseo que subyace en toda esta memoria de investigación es que este estudio que se presenta también pueda servir para revisar de una forma aclaradora los importantes conceptos de índice, espacio y tiempo. Revisándolos, podemos reforzarnos en ellos y encontrarles ricas posibilidades de matización.

Es decir, estaríamos especialmente satisfechos si se consigue acreditar que, reflexionando desde un proyecto particular (como *Escenarios*), podemos adentrarnos más profundamente en esos ámbitos teóricos generales.

También, dada su importancia nuclear, quisiéramos dejar especialmente señalado en este primer capítulo de introducción a nuestro estudio la peculiaridad de que esta tesis se fundamenta en el hecho de que es sólo *a partir de la obra artística* que se realiza una investigación teórica – y, en parte, histórica- de la fotografía. Es decir, no es un trabajo de investigación clásico sino que, en él, el proceso de estudio teórico ha estado sujeto al proceso de creación artística y, por tanto, ha seguido pautas metodológicas supeditadas al propio proceso y curso de esa creación. Digamos que el motor de esta tesis es la propuesta artística y, una vez puesta ésta en marcha, la gasolina que lo alimenta es la investigación teórica que se hallará en este estudio. En definitiva, ambos procesos se retroalimentan y son interdependientes. Ésta es, por tanto, una tesis cuya finalidad es la de crear el marco teórico de la propia obra artística, ofreciéndose toda la investigación que ha permitido generar y/o ampliar dicha obra. En ese sentido, no se debería considerar como un habitual trabajo de estudio que presenta la formulación común de hipótesis, desarrollo y las consabidas conclusiones sino que es una investigación que se genera de forma paralela al transcurso y la elaboración de la propia obra de creación que le da origen. Por tanto, los límites y el recorrido de la investigación están condicionados y sometidos a la elaboración y orientación teórica e ideológica que pueda tomar la propia obra artística. Es por ello que adelantamos que las conclusiones de esta investigación estarán implícitas en el propio desarrollo o curso de la totalidad de la misma. No habrá así –explícitamente- *conclusiones* en este estudio sino que habrá caminos y orientaciones de la investigación que podrían valorarse en algún momento como dichas conclusiones (aunque en realidad no lo sean). Encontraremos, no obstante, algo que podría ser

“equivalente” a las conclusiones. Nos referimos al proceso continuo de toma de decisiones en relación a la orientación de la investigación y a la creación de un corpus teórico que sustente la propuesta creativa. Además, en aras de la claridad argumental de este extenso estudio, esta investigación finalizará con un recopilatorio de reflexiones finales que podrían entenderse *a manera de conclusión* y en las que el lector, como si de un selecto recordatorio se tratase, podrá encontrar una síntesis que se pretende eficaz de todo lo escrito en ella.

También se desea señalar en este primer capítulo de introducción que dado que el autor de las imágenes (es decir, de la propuesta artística) de esta tesis es el mismo que el que está realizando este estudio teórico, en el capítulo 5.1 se permitirá exponer los hechos de una forma más personal, utilizando excepcionalmente un lenguaje en 1ª persona (en lugar del estilo en 3ª persona que se ha considerado como más apropiado académicamente en el resto de la redacción). Le mueve a ello la mayor eficacia que se pueda conseguir al relatar en el citado capítulo 5.1 aspectos descriptivos casi de orden emocional que subyacen en su actitud y metodología de trabajo y que se verán mejor reflejados con dicho lenguaje. Así mismo quisiéramos indicar que las traducciones realizadas en esta investigación han sido realizadas por el propio autor de la misma.

Para ir finalizando con esta introducción sólo queda decir que, ante esta particular manera de disponer ante el lector la realidad fotografiada, caben hacerse, de partida, un gran número de cuestiones: ¿por qué se ha planteado la fragmentación en *Escenarios?*, ¿es un argumento que, como parece ser obvio,

pretende alterar la captación y la representación directa de la realidad?. Y esa alteración ¿a qué obedece?, ¿a razones meramente estéticas o a razones -más literarias- que remiten a una muy peculiar idea de memoria?. ¿De qué manera está, por tanto, relacionada la fragmentación que se utiliza en *Escenarios* con dicha idea de memoria -una idea que, por definición, debe ser el centro nuclear de todo trabajo de corte autobiográfico, de todo diario personal?. Y ¿qué peculiar idea de memoria es la que se plantea en *Escenarios*?, ¿será una idea que, como se sostendrá más adelante, permite entenderla (a la memoria) fundamentalmente como pensamiento elaborado, artificioso, escenificado, montado, con artefactos?. ¿Supondrá dicha artificiosidad un problema para la certificación de los recuerdos? Es decir, ¿en dicha artificiosidad encontraremos mayor o menor poder de grabación y registro de los hechos?. ¿Un mayor poder de grabación de los hechos garantiza una memoria más certera?, etc.

Por último, también cabría hacerse la pregunta de si la muy meticulosa y minuciosa fragmentación de la realidad en *Escenarios* obedece a un deseo deliberado de su autor de continuar todo su proyecto fotográfico vital basado en lo que podríamos considerar como una *poética de la obsesión* (de la que hablaremos en breve en esta primera parte de la tesis), una poética –como veremos- presente en sus tres grandes proyectos fotográficos: «*Cádiz, fin de milenio*», «*N.H.: Taxonomías*» y «*N.H.: Escenarios*». Así, como veremos, en el caso del último de ellos, dicha poética se evidencia en esa especie de detallado y exhaustivo escaneado de la realidad trozo a trozo para generar esos monumentales mosaicos de biografía que configuran las imágenes finales de *Escenarios*. En ellos queda

definitivamente claro que la fragmentación es un recurso para realizar un registro compulsivo de los hechos y que es una fórmula de grabación de la memoria que genera una sobreabundancia de datos tal que, en cada imagen final, se crea una especie de superhábit indicial que conduce a la obtención de una escrupulosa huella final ampliamente dilatada en el tiempo y en el espacio. Como veremos, ésta es la base poética de *Escenarios*.

Pues bien, una vez planteados los presupuestos teóricos de esta tesis, adentrémonos sin más demora en toda esta argumentación que acabamos de anticipar.

2. DESCRIPCIÓN ESTILÍSTICA Y METODOLÓGICA DE LA OBRA ARTÍSTICA QUE SUSTENTA ESTA INVESTIGACIÓN. INFLUENCIAS Y REFERENTES HISTÓRICOS.

2.1 ANTECEDENTES DE *NATURA HOMINIS*: ESCENARIOS

Debido al hecho de que la *propuesta de investigación* de esta tesis (y, con ello, su argumentación y estructuración) se basará de forma vertebral en tomar como referencia de estudio la propia obra como fotógrafo⁹ de este doctorando, quisiéramos inicialmente describir sus dos grandes proyectos: ***Cádiz, fin de milenio*** y ***Natura Hominis***. Este último, como se explicará a continuación, consta a su vez de dos divisiones: la primera (*Natura Hominis: Taxonomías*) realizada entre 1990-1995 y la segunda (*Natura Hominis: Escenarios*) que desde 1997 está en proceso de producción y constituye la obra principal actual de este investigador (y la *propuesta de creación* de esta tesis¹⁰).

Estos dos grandes proyectos tienen parte de sus planteamientos estilísticos y metodológicos muy similares pero difieren enormemente en lo que respecta a su área temática y conceptual. En cualquier caso, en el presente capítulo se describirán brevemente los dos por el aporte clarificador que puede ofrecer a esta investigación la conexión estilística y metodológica que mantienen entre sí.

⁹ Aunque *Escenarios* tiene una incipiente pero importante componente videográfica –aún sin desarrollar y que se ha decidido exponer en un futuro como complemento a la obra fotográfica-. Dada su reciente incorporación al proyecto, de ella sólo se informará de forma sucinta.

¹⁰ En concreto, volvemos a recordar que el periodo tenido en cuenta en esta investigación es el que se extiende a sus doce primeros años (97-09). Desde el primer momento en que se planteó inicialmente esta tesis se tuvo en cuenta que *Escenarios* es una obra que, debido a su componente biográfico, adquiere completo sentido sólo después de un buen número de años de desarrollo. Un mínimo de una década se estableció como límite necesario de extensión en el tiempo (finalmente se ha hecho extensivo el estudio a doce años porque es a partir de ese momento que el proyeco vira hacia un formato diferente en el que los mosaicos son reducidos a panorámicas). Por la misma razón hacemos notar que hasta que no cumplió una década no se decidió exhibirla de manera individual y sólo se realizaron presentaciones parciales al público en el seno de exposiciones colectivas.

Por tanto, quede claro que *Cádiz, fin de milenio* y *Natura Hominis* son dos trabajos completamente diferentes y ni siquiera interdependientes. En cualquier caso (y antes de que pasemos a su descripción más detallada) lo que interesa mencionar es que ambos tienen en común el hecho de concebirse como extensos proyectos de realización en el tiempo y formados por un grueso más que importante de imágenes. Constatan el gusto de su autor por plantearse empresas que se extiendan durante años y que le permitan re-estudiarlas, reflexionarlas, volverlas a analizar, cambiarlas, matizarlas.

Tienen también en común el hecho de ser obras que requieren una lectura colectiva. Nos referimos al dato de que las imágenes no tienen especial entidad individual o, mejor dicho, en realidad la adquieren de forma plena al ser leídas integradas en el seno del conjunto de todas las que conforman el proyecto final, constatando su pertenencia a una extensa colección. De hecho, podríamos considerar que los dos proyectos se exhiben al público en forma de instalación, un concepto (el de *instalación*) que será tratado de forma más intensa en próximos capítulos de esta tesis pero que entendemos como el dispositivo *especial* de presentación de las imágenes de cada uno de los dos trabajos al público. En ambos proyectos la instalación presenta un singular ensamblaje y montaje, con una más que evidente serialización formal de un extenso conjunto fotográfico. La idea es no sólo presentar al espectador un gran número de imágenes (ya que, lógicamente, los dos proyectos lo exigen al estar constituidos por una vasta

extensión de las mismas) sino organizarlas espacialmente (y temporalmente¹¹) de tal manera que puedan producir en el espectador efectos más o menos evidentes de puesta en relación entre ellas alcanzando así un nivel de interpretación de los trabajos mucho más elaborado.

Otro importante aspecto que tienen en común es el concepto de *archivo* (o de *procedimiento de archivo*). La idea de archivo entronca con las de clasificación, preservación, inventario, conocimiento, catalogación, colección y memoria. También con las de rigor, método y sistematización. En esos dos grandes proyectos, por tanto, subyacen de alguna manera éstas y otras ideas relacionadas con dicho concepto: preservar, inventariar, nombrar, catalogar y valorar. Hacer acopio de imágenes, acopio de información, acopio de memoria.

El procedimiento de archivo está íntimamente ligado a la fotografía desde el mismo momento en que ésta nació. Tanto por la cantidad de información que transmite como por su aparente “ingenuidad”, la fotografía se comportó siempre como un instrumento sumamente idóneo para tal fin. La fragmentación que se efectúa a través de ella convierte necesariamente la realidad, o su duplicado, en algo clasificable. La fotografía, como el museo, fija en el tiempo, conserva, almacena. Los objetos, como las personas, pueden alcanzar la eternidad a través de ella. La fotografía se ha convertido en el moderno templo de la memoria. Por ello podemos afirmar con Allan Sekula que tan esencial es la fotografía en el

¹¹ Este factor de secuenciación temporal de la obra exhibida se refiere fundamentalmente a la proyección audiovisual que acompaña a *Cádiz, fin de milenio*, proyecto que el lector verá descrito posteriormente en este mismo capítulo.

procedimiento archivístico como el modelo del archivo en el discurso fotográfico¹². Posteriormente reflexionaremos más sobre este concepto, como decimos, tan presente en los proyectos del autor de *Escenarios*.

Estas tres coincidencias suponemos no son gratuitas y adelantan ya, de alguna manera, la forma permanente de fotografiar¹³ de dicho autor. Esa forma es sistemática y metodológicamente incisiva, tenaz y morosamente reiterativa, obstinada. Es una forma que indaga, observa y escudriña la realidad de forma insistente y contumaz, es decir, con ganas de sumergirse con bastante intensidad en el área temática que se esté tratando (ya sea esta realidad, como veremos, la vida cotidiana de la gente que convivía en su ciudad –Cádiz, fin de milenio-, ya sea la naturaleza humana en abstracto –*Natura Hominis: Taxonomías*- o ya sea su propia vida personal –*Natura Hominis: Escenarios*-). Es un autor al que le interesa realizar obras en las que la inmersión en el tema que intenta desvelar (no hace falta incidir en que todo proyecto es básicamente eso, desvelar poéticamente una idea) sea especialmente exhaustiva y densa. Es de suponer que cierto carácter personal obsesivo y detallista¹⁴ le conducen siempre a ello. Es esa *Poética de la*

¹²Esta relación entre fotografía y procedimiento de archivo es estudiada en profundidad en Allan SEKULA: "Reading an archive". En: Brian Wallis (ed.). *Blasted Allegories*. New York: The New Museum, 1987.

¹³Y no sólo su forma de fotografiar. Como se podrá comprobar, el apartado literario de *N.H. Escenarios* manifiesta este gusto por la descripción detallada e incluso retórica de sus emociones o de las situaciones o personas registradas en las imágenes que componen dicho proyecto.

¹⁴Teniendo en cuenta la naturaleza personal y autobiográfica que define el proyecto que se presenta como propuesta creativa en esta tesis nos parece oportuno y nos permitimos indicar que dicha actitud podría considerarse como un influjo, como una clara herencia del padre del autor de *Escenarios*. Tal y como relata en algún texto de alguna de sus imágenes sobre él en *Escenarios*, su padre es particularmente meticuloso y detallista. Es un trabajador incansable que disfruta con el conocimiento y se mantiene al día en todos los aspectos del mundo contemporáneo. Por suerte, su

Obsesión que hemos mencionado en el texto de introducción a este estudio, que discurre a través de toda la obra de este artista y que se patentan en el hecho de que sus proyectos son muy detallistas, muy extensos, realizados callada y morosamente en el tiempo (de hecho, siempre es de interés del autor que sean presentados públicamente sólo cuando ya están muy desarrollados), con una metodología de investigación y trabajo muy diluida en el curso de los años.

En el caso concreto de *Natura Hominis: Escenarios*, como comprobarán, este tono exhaustivo y detallista pretende hacerse extensivo al tono ético de toda la obra viéndose así acompañado de un intenso rigor moral del autor (con respecto a la propia percepción existencial de sí mismo), de una especie de obsesión por descarnarse, que le genere una cierta catarsis reveladora y le emocione lo suficiente como para adentrarse e implicarse de forma particularmente sincera, severa y honesta en un tema tan personal como es el de su propia vida.

excelente estado físico y mental se lo permite. Hace nueve años que se inició en el mundo de la informática básica y de forma autodidacta. Baste saber que, a sus 94 años y por puro placer creativo, ha realizado sin ayuda de nadie dos minuciosos álbumes en formato de *Power Point*, llenos de dinamismo visual y con cientos de fotografías acompañadas de rigurosos textos informativos (con un muy cuidado estilo retórico). Ha empleado todo un año en realizarlos. Uno de ellos recoge un completo archivo de todos los monumentos y edificios históricos de la ciudad de Cádiz (con su pertinente información histórica). El otro, no tan extenso, es un hermoso documento sobre la casa familiar que permitirá guardarla en la memoria de sus descendientes. Ni qué decir tiene que todas las imágenes las ha tomado él con su cámara digital y las ha tratado convenientemente con el programa *Photoshop*. Así mismo ha creado meticulosas bases de datos con el programa *Excel* para su enorme biblioteca, su muy extensa colección filatélica, su colección de películas en vídeo, etc. Por supuesto consulta y disfruta la red con regularidad y se mantiene en contacto sin dificultad alguna con sus hijos, nietos y bisnietos a través de correo electrónico. Recientemente ha comenzado a crear sus propias películas familiares con un programa básico de edición que incluía la cámara de vídeo digital que acaba de adquirir. Por último, en diciembre de 2012 comenzó a escanear todo su amplio archivo de negativos (tomados y revelados por él mismo en los años 40 y 50 en el antiguo Sahara Español) para pasarlos a formato digital y ofrecerlos a toda la familia (hijos, nietos y bisnietos).

También se podrían identificar en gran parte de sus trabajos (y, sobre todo, en la forma de presentarlos) ciertas referencias formales relacionadas con el minimalismo en la medida en que presentan una repetición seriada de unidades esenciales gráficas –de imágenes-¹⁵ o una fragmentación secuencial que dispone espacialmente las mismas en limpias formas geométricas cuadradas o rectangulares constituyendo mosaicos y/o instalaciones que nos recuerdan a las cuadrículas y matrices lineales de origen casi matemático realizadas a menudo en serie y que tanto acompañaron a las obras escultóricas del arte minimal de las décadas de los 60 y 70¹⁶.

2.1.1 CÁDIZ, FIN DE MILENIO¹⁷

La finalidad del trabajo *Cádiz, fin de milenio* era la de realizar un exhaustivo archivo contemporáneo de la vida cotidiana de la que era la ciudad del autor. Éste

¹⁵Véase en el DVD adjunto la carpeta titulada *Natura Hominis: Taxonomías*. En ella se incluyen imágenes del montaje del proyecto *Natura Hominis: Taxonomías* en algunas de las múltiples salas en las que se presentó durante su itinerancia por diversas ciudades españolas y latinoamericanas. En concreto se pueden ver las realizadas en el Museo del Mar en la ciudad de Cádiz (1999), en el MUSAC de León (2005) y en el Centro Cultural de España en Santo Domingo (República Dominicana, 2010).

¹⁶Ver imágenes A y B en la carpeta titulada «Anexo final» en el DVD adjunto. Son obras que se presentaron en diferentes convocatorias colectivas en las que se pedía una sola pieza a cada artista participante. Son obras que no pertenecen a ninguno de los dos grandes proyectos de este autor pero ejemplifican a la perfección su muy frecuente interés por la reducción formal minimalista y su presentación secuencial. Ambas pertenecen a los fondos de arte contemporáneo del Museo Cruz Herrera de La Línea (La Línea de la Concepción, Cádiz) donde fueron presentadas en sendas convocatorias colectivas. También pueden ser ejemplo de dichas formas de presentación secuencial cualquiera de las instalaciones de *Natura Hominis: Taxonomías* o cualquiera de las imágenes seriadas en mosaico de *Natura Hominis: Escenarios*. Incluso puede considerarse ejemplo de la misma actitud la presentación audiovisual que describimos a continuación en este apartado y que acompañaba a *Cádiz, fin de milenio*.

¹⁷ Véase en el DVD adjunto la carpeta titulada «Cádiz, fin de milenio» que contiene una breve selección de imágenes extraídas del archivo de 15000 de las que consta finalmente este proyecto.

era un proyecto que pretendía desarrollar desde el año 90 y hasta el año 2000. Su producción dependía de una beca que le había sido concedida por el Ayuntamiento y la Universidad de Cádiz (UCA).

Que esta decena de años coincidiera con el final del siglo XX lo hacía, a priori, especialmente nostálgico y le condujo a titularlo con ese sentido de cierre y final de un periodo de su historia. Máxime en una ciudad que permanentemente se vanagloria –legítimamente- de que es trimilenaria y fenicia, de que es la más antigua de Occidente.

En cualquier caso, por razones laborales, en Noviembre del 95 su autor se trasladó a vivir a Barcelona y el proyecto tuvo inevitablemente que detenerse. No obstante llegó a tener una extensión de hasta 15.000 imágenes (disparos), todas en blanco y negro. Se han publicado dos libros con 100 imágenes cada uno producidos por la UCA. En varias ocasiones se han presentado tres o cuatro centenares de nuevas fotografías de ese archivo (tanto en la propia ciudad de Cádiz como en otras: p. ej. se presentó en Barcelona en la Primavera Fotográfica de 1996, en una producción conjunta entre el Ayuntamiento de Barcelona y la UCA). En todas las ocasiones la manera de mostrar el trabajo consistía en una exposición de una cincuentena de imágenes de tamaño 30X40 cms. exhibidas en la forma más habitual para la fotografía documental de reportaje (es decir, positivadas en papel fotográfico baritado con acabados puristas e insertas en simple marco de aluminio con su correspondiente *paspartús* blanco) y, por supuesto, una instalación audiovisual formada por múltiples proyectores de

diapositivas dispuestos en la sala de exposiciones y habilitados cada uno de ellos en una especie de cabinas independientes y estancas a la luz ambiente a cuyo interior el público podía acceder. Una vez dentro, asistía al visionado de varios centenares -de reproducciones- de restantes fotografías del proyecto que se exhibían de forma permanente acompañados de una banda sonora formada por piezas de flamenco de tono profundo y serio. Este formato audiovisual de proyección permanente de centenares de fotografías era absolutamente necesario para que el público asistente interiorizase la idea de archivo –extenso y exhaustivo- que caracterizaba vertebralmente el proyecto. Pese a ser un trabajo ya cerrado, debido a su enorme extensión, poco a poco se van exhibiendo y publicando nuevas entregas de él.

La motivación inicial de este proyecto surgió del hecho de que su autor siempre ha admirado a los maestros -especialmente norteamericanos- del reportaje de calle (Winogrand, Friedlander, Callahan, Erwitt, Bruce Davidson, Danny Lyon, Arbus, etc.) y sentía que deseaba también hacer trabajos equivalentes a los suyos en su contexto geográfico¹⁸.

¹⁸En este sentido, Manuel Falcés, durante décadas, director del Centro Andaluz de la Fotografía y crítico de fotografía del suplemento de cultura *Babelia* del periódico *El País*, señaló lo siguiente: *Algunas de las fotos de Micó nos evocan aquel acertado pensamiento de Garry Winogrand: "fotografio una cosa para ver cómo queda después de haber sido fotografiada". Micó fotografía la ciudad de Cádiz para que se parezca a la ciudad de Cádiz una vez fotografiada. Winogrand fue el arquetipo del movimiento estético llamado social landscape que influyó en toda la fotografía de los 70 y que todavía pervive hoy con toda vigencia [] Si, por aquel entonces, Friedlander, otro de los míticos operarios de la cámara por esas fechas y en la misma línea, se apoyó en la confusión del espectáculo para la fabricación de sus fotos, ahora lo hace Micó, quien bien pudiera ser el referente de una generación que mucho tiene que ver con ellos. La primera cualidad de estas fotos es que están repletas de una multiplicidad de objetos y planos y que sólo en un segundo momento se reconoce que allí no hay anarquía sino riqueza estructural.* Manuel FALCÉS: *El bello desorden de un paisaje urbano* en «Cádiz, fin de milenio», edición conjunta de la UCA y la Fundación Municipal de Cultura del ayto de Cádiz, 1999, pag 11).

Desde el principio su planteamiento fue hacer un trabajo reflexivo dirigido estrictamente a registrar la vida cotidiana de su ciudad. Su interés se decantaría únicamente en la riquísima oferta de datos que presenta el fluir continuo y regular de la actividad de una población. No se centraría por tanto en los acontecimientos extra-normales que suceden en la ciudad y que a buen seguro son documentados con regularidad por los fotógrafos de prensa (que, por definición, registran lo extraordinario, lo que constituye una "noticia").

O sea, lo que le interesó en estos años de trabajo fue producir un extenso archivo fotográfico de la vida ordinaria y común de esta población y obtener así un enorme almacén gráfico que guardara, mantuviera e incluso reforzara la memoria histórica de la que era su comunidad. Si el permanente registro que realizan los fotógrafos de prensa de la ciudad indudablemente configura un magnífico archivo de la vida de los gaditanos en este fin de siglo, el incesante trabajo de este investigador sería un perfecto contrapunto a aquél y haría que esta población andaluza quedara documentada en todos sus aspectos.

En definitiva, cualquier persona podría ver en un futuro cómo eran los gaditanos de los 90, cómo era su vida, su aspecto, cómo vestían, cómo estaba la ciudad, qué relación tenían con su entorno, cómo vivían sus fiestas (Carnaval, Velada de los Ángeles, Juanillos, Tosantos, etc.), cómo participaban de sus manifestaciones religiosas (Semana Santa, Corpus Christi, procesiones marineras, etc.) o también -¿por qué no?- cómo compraban en sus mercados, cómo y qué comían, a qué se dedicaban en sus ratos de ocio, cuáles eran sus servicios

públicos (transportes, estaciones, etc.), cómo era su relación con el mar (el puerto, las playas en verano, etc.), cómo y por dónde paseaban, etc., etc., y todo ello a través de los verdaderos protagonistas: los anónimos gaditanos de a pie.

En resumen se pretendió registrar el pulso latente de una sociedad, de una comunidad, de esa amalgama de sensaciones, personas y espacios que constituyen esa histórica ciudad. Se intentó hacer un reportaje revelador, reflexivo, personal, un verdadero acecho fotográfico a su entorno urbano queriendo mostrar la enorme fuerza descriptiva de aquel presente con sencillas escenas cotidianas y anónimas.

Su autor sostiene que todo esto, incluso con toda la parcialidad que implicaba su particular visión, permitiría no obstante extraer historia y documentar. De eso se trataba.

2.1.2 *NATURA HOMINIS: TAXONOMÍAS*

En *Natura Hominis* (y sin que hubiera relación alguna con *Cádiz, fin de milenio*) su autor se centraría en realizar un ambicioso proyecto en torno a la idea del cuerpo. Tendría dos partes, una general (*Taxonomías*) a la que le seguiría una específica (*Escenarios*).

Este extenso proyecto comenzó, por tanto, con la serie Natura Hominis: Taxonomías¹⁹ en la que también estuvo unos 5 años implicado hasta mediados de los 90. Aquel trabajo sobrio, clínico, severo, casi policial, pretendía hacer una vasta desmitificación estética y moral del cuerpo. Desde luego era una reflexión sobre el cuerpo pero atendiendo principalmente a conceptos abstractos relacionados con él. Nos referimos a que el cuerpo, al ser el soporte de la identidad personal y la biografía, puede dar lugar a obras relacionadas con estos dos aspectos concretos y, por tanto, producir trabajos con connotaciones más particulares y específicas que estas *Taxonomías*.

Pero ese no era el planteamiento de partida. *Natura Hominis* no comenzaría con una reflexión sobre el cuerpo privado, particular y específico ni con una reflexión sobre el cuerpo y la identidad personal e individual. Este abordaje mucho más concreto vendría años más tarde, de la mano de un trabajo sobre el cuerpo (o cuerpos) pero relacionado fundamentalmente con la vida personal de su autor, con su historia privada, siendo esta componente autobiográfica y de registro –de fidelidad- de la memoria las que vertebraran su razón de ser (dando lugar a *Natura Hominis: Escenarios*, del que hablaremos mucho más a lo largo de todo nuestro estudio al constituir la *propuesta creativa* de esta tesis).

Pero, como decimos, para comenzar, nuestro autor necesitaba sumergirse en un proceso de reflexión sobre ámbitos mucho más generales y abstractos relativos al cuerpo. Así, el proceso supondría –como luego señalaremos- un

¹⁹ Véase, de nuevo, la carpeta «Natura Hominis: Taxonomías» del DVD adjunto.

recorrido desde lo universal (lo abstracto: *Taxonomías*) a lo particular (lo concreto, específico, privado, personal: *Escenarios*). Este desplazamiento le resultaba metodológicamente pertinente y necesario para adentrarse con rigor en los conceptos de cuerpo, identidad y memoria.

Antes ya de comenzar ese gran proyecto el autor tenía claro que no existe ningún proceso de representación del cuerpo que sea inocente. Todos sabemos que cada contexto histórico, social y cultural ha condicionado una visión ideológica determinada del cuerpo. Especialmente en el mundo contemporáneo, con la presión ideológica de los fenómenos de la moda y la publicidad, el cuerpo está sometido a unos ideales estéticos y a unos cánones de belleza que, difundidos por los mass media (en los que la fotografía ha jugado un papel especialmente protagonista), no son políticamente ingenuos. Los textos de Michel Foucault²⁰ han incidido en las profundas relaciones entre poder y sexualidad, entre poder y cuerpo, y el modo en que dichas relaciones han ido evolucionando históricamente hasta llegar a una “sublevación del cuerpo”, sublevación a la que el poder responde por medio de una explotación económica (y quizás ideológica) de la erotización, desde los productos de bronceado hasta las películas porno. La fórmula control-represión ha sido sustituida por la de control-estimulación: *ponte desnudo, pero sé delgado, hermoso, bronceado*. Ello conduce a la tiranía y sometimiento de nuestros cuerpos comunes a los patrones de las imágenes de la publicidad con sus cuerpos armónicos, delgados, eternamente jóvenes y

²⁰ Entre ellos (y referente a este tema) destaca: FOUCAULT, Michel. “Poder-Cuerpo”. En: *Microfísica del Poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1979.

perfectos, pulidos, tersos, saludables, etéreos, y, en definitiva, moldeados para establecer normas de comportamiento dirigidas al consumo de determinados productos.

Así, en *Natura Hominis: Taxonomías* se intentó –desapasionada pero decididamente- aportar otro punto de vista de la situación. Básicamente se trabajó la idea de la democratización y desmitificación del cuerpo, lo que llevaba implícitas de alguna manera las ideas de pluralidad, de inclusión, de la admisión de la diversidad y de la diferencia. En definitiva, de alguna manera se trabajó sobre la libertad. Se fotografiaron extensamente los cuerpos de medio centenar de personas cercanas al entorno personal del autor. Nos referimos a que eran *de carne y hueso*, normales, con todo tipo de aspectos físicos. Con aquellas taxonomías se deseaba otorgar dignidad estética –el resto de dignidades se les suponía, claro está- a todo tipo de anatomías y, por supuesto, a partes de la anatomía a las que, en principio, no les correspondería tal “distinción” ni elevación artística. Fotografiándoles sistemática y metodológicamente como si de detenidos en una comisaría se tratase, se pretendía, fundamentalmente, reducir a todos a lo mínimo y así desmitificarlos por igual. Se deseaba contener al máximo la puesta en escena -la actitud de pose de los modelos- evitando toda justificación escénica que, para muchos, debe ser todavía obligada compañera del desnudo en la fotografía.

Con la idea de que la cámara no fuera finalmente un elemento de análisis sino de síntesis se desprotegió a los cuerpos de su entorno, de su contexto,

incluso de su biografía: no es casual que el cuerpo fuera fragmentado en trozos y que se le separara del rostro, reducto fundamental de la biografía y la identidad personal (incluso las imágenes de los rostros eran tratadas con el mismo talante neutralizador y objetual que los restantes fragmentos corporales).

Por tanto, el hecho de que no aparecieran los rostros en la mayoría de estas imágenes o que los registros faciales fueran tan *gélidos* (estética y moralmente) como los de las restantes "piezas" corporales (las cabezas eran presentadas de una forma tan objetual y desmitificadora como los genitales, los glúteos, los torsos, etc) las dotaba de un indudable y deliberado componente conceptual y abstracto -es decir, les restaba una gran posibilidad de "ficción" a la hora de observarlas, les eliminaba la posibilidad de incorporarles "biografía"-. Y es que se deseaba hacer hincapié en una "objetualización" democratizadora del cuerpo masculino y femenino que subvirtiera las habituales objetualizaciones que, por desgracia, en la sociedad actual se les continúan haciendo (especialmente al de la mujer). Así nadie podría hacer una lectura de estos desnudos como objeto de simple delectación visual (ni siquiera, en el caso del cuerpo femenino, como objeto de la tan frecuente delectación visual masculina, tan connotada sexual e ideológicamente).

Por eso debe ser también entendido que de ninguna manera era casual el hecho de que la presencia del cuerpo en *Taxonomías* no se viera acompañada de las habituales -y nada inocentes- justificaciones escénicas y teatrales que suelen

ser obligatorias compañeras del desnudo²¹, especialmente –como decimos- del femenino. Estos desnudos eran rigurosamente francos, directos, contemplativos, reducidos todos por igual a lo mínimo (evitando así jerarquizaciones de valor) y ausentes de toda connotación estilizadora (lo que conduciría a su valoración o bien mitificadora o bien peyorativa).

Por la misma razón se cuidó muy mucho de hacer incluso discriminaciones positivas, tan peligrosas a medio plazo como las de signo contrario. En ese sentido, y atendiendo de nuevo al caso femenino, no se glorificó la cuestión de la maternidad: en la lectura de la obra se puede observar cómo no había el más mínimo matiz de mitificación y heroización del cuerpo de la mujer embarazada -el tratamiento que se le dio era exactamente igual de sobrio, austero y políticamente correcto que el de la mujer no gestante- subrayando así que la opción de la maternidad es simplemente eso, una opción que debe ser tan libre y legítima, tan positiva, como la de su voluntaria negación.

En cualquier caso, el autor, con esa contención escénica tan reductora, neutralizadora y desdramatizadora, era consciente de que lo que realizaba era una nueva puesta en escena pero también entendía que esas atmósferas severas, sobrias, clínicas, casi policiales, conseguían crear la escenografía moral claramente desmitificadora que iba buscando. La idea era, por tanto, contener al máximo el desnudo con la idea de imbuirle y dotarle de la más completa, absoluta y serena normalidad estética y moral. De hecho, la selección realizada de todos

²¹ Entendido este concepto como género artístico.

aquellos desnudos evidenciaba y no obedecía a ningún criterio que no fuera el de la admisión (inclusiva, nada excluyente) de una "democrática" diversidad de cuerpos que podían pertenecer a cualquier hombre o mujer de nuestro entorno. Esta admisión no pretendía enfatizar nada extraordinario en ninguno de ellos y, por tanto, discurría toda en el campo de la más reposada pluralidad (de nuevo, estética y moral).

Además, los cuerpos presentes en *Taxonomías* no eran etéreos ni perfectos ni perpetuamente jóvenes. Se presentaban ante el espectador con las marcas y señales que inscribe el tiempo en la piel, naturales, a buen seguro que empáticos con la experiencia vital personal de la mayoría de los/las espectadores/as.

Por supuesto que esas *Taxonomías* no pretendían ser absolutas, finales, *científicas*. Los sujetos fotografiados no constituían una muestra representativa científica y estadísticamente hablando. Basta observar que de la casi cincuentena de individuos fotografiados, casi el 100% ofrecía lo que podríamos considerar como un mismo *perfil antropológico*: todos los participantes en aquel proyecto pertenecían al círculo de amistades del autor y –amablemente- decidieron atender su demanda a ser fotografiados para su proyecto. Es por ello que prácticamente todos coinciden en una franja de edad, la que el autor tenía entonces (en torno a la treintena) y con una apariencia física que podríamos entender como bastante homogénea o habitual en nuestro contexto cultural y geográfico. No hay ancianos, no hay niños, no hay rostros ni cuerpos que sugieran diferentes etnias ni orígenes

geográficos o culturales diversos. También, curiosamente, la presencia de mujeres embarazadas era especialmente alta debido a que es la franja de edad en la que mayoritariamente deciden tener hijos en nuestro concreto contexto cultural actual. Pero es que el proyecto no tenía una pretensión científica²². Era una reflexión de orden estrictamente poética o artística sobre la democratización del cuerpo. Haber intentado hacerlo con una intención realmente científica hubiera requerido de una sistematización metodológica mucho más exhaustiva y pretenciosa, lo que no era ni necesario ni del interés del autor. Su muestra ya generaba un archivo de referencias más que suficiente para proyectar en el espectador la idea que él pretendía.

En este sentido se debería mencionar también que en *Taxonomías* subyacía un pequeño tributo, un sencillo homenaje al movimiento de la *Nueva Objetividad* alemana. La razón que movía a ello al autor de *Taxonomías* no era otra que la de la fascinación que siempre ejercieron sobre él autores como August Sander (que, aunque desde el punto de vista cronológico fuera ligeramente anterior a la proclamación oficial de dicha tendencia, su obra siempre fue ideológica y estéticamente afín a ella), Renger Patzsch, Blossfeldt, etc. Las pretensiones cuasi científicas y sociológicas (podríamos decir que, incluso, antropológicas) de la obra del primero de esos históricos autores no estaban presentes en *N.H.: Taxonomías* con la misma intensidad pero qué duda cabe que

²² Algo que, debido a la formación universitaria como licenciado en medicina del autor de *Taxonomías*, tuvo que argumentar en multitud de ocasiones ante la prensa a lo largo de la itinerancia de la exposición por múltiples ciudades españolas: siempre se daba por supuesto este aspecto científico en la obra, lo cual era falso.

sí lo estaban el gusto por la reducción formal, por la contención y la descripción limpia y objetiva de todos ellos así como el interés por la catalogación, la sistematización y el archivo del primero y el último de los tres. La voluntad clasificatoria de Sander siempre pareció tremendamente poética a este autor de *Taxonomías* y, como tal, perfectamente pertinente para ser –humildemente– homenajeadas. Seducido por su mirada limpia y su metodología morosa de documentación²³ la práctica fotográfica a través de *Taxonomías* se alejaba de las habituales actitudes estetizantes al uso en torno al desnudo en el arte y se adentraba casi en el rigor de las imágenes médicas. La tarea metódica de registro de esa casi cincuentena de modelos desnudos manifestaba una clara voluntad de establecer esa fría y aséptica tipología del cuerpo, esa especie de atlas anatómico del cuerpo contemporáneo sin concesiones que es *N.H.: Taxonomías*.

Así mismo *Taxonomías* ya manifiesta la predilección de este doctorando –y, por tanto, un claro influjo– por la obra de Bernd & Hilla Becher con su hermoso y hierático método de documentación sistemática de la arquitectura/arqueología industrial, un mundo en permanente estado de transformación o en vías de desaparición. Los Becher comenzaron su archivo en 1957 haciendo de la representación tipológica un aspecto central de la obra. Desarrollaron una metodología fotográfica basada en la tradición enciclopédico-documental de su

²³ Lo que de alguna manera también se podía encontrar en el silencioso trabajo de Atget, otro fotógrafo cuya obra le impactara de forma considerable.

país²⁴. Si bien las ideas de fragilidad y temporalidad de las “arquitecturas nómadas” del paisaje industrial han estado siempre presentes en su obra, es fundamentalmente la idea de catalogación como norma metodológica artístico-científica la que ha seducido especialmente al autor de *Taxonomías*. El método de los Becher, además de plantear la seriación formal cuasi repetitiva y minimalista de estructuras arquitectónicas industriales similares en su aspecto y funciones, entronca también con la idea de memoria. Su empresa es de corte histórico: cada objeto está abstraído de su contexto pero reunido en familias de objetos con una misma función (depósitos de agua, altos hornos, silos, etc) en una tipología de la arquitectura presentada en serie y constituyendo una historia, una arqueología de las transformaciones de las formas y evoluciones de las funciones y necesidades culturales.

También existía una relación formal entre *Taxonomías* y la fotografía etnográfica y criminológica de los primeros 50 años de la historia del medio fotográfico. Gran parte de la fotografía decimonónica estaba tocada de la voluntad de archivar el conocimiento y el saber en general y se aplicó por tanto al escrutinio de las diferentes *razas* según los criterios de la, por entonces, recién nacida disciplina de la Antropología (recordemos los trabajos de Huxley, director de la Sociedad Etnográfica de Gran Bretaña, quien en 1869 establecería unas normas para realizar el encargo de la Oficina Colonial de crear una serie sistemática de

²⁴ La llamada *Escuela de Dusseldorf*, de la que ellos son un eslabón de trascendencia para sus discípulos. Sobre la escuela de Dusseldorf uno de los que más ha incidido ha sido Bouqueret. (Christian BOUQUERET. *Surgence: La Creation Phtoographique contemporaine en Allemagne*. Paris: Poitiers, 1991).

fotografías de las distintas razas del Imperio Británico²⁵) y a la identificación de delincuentes y asociales por parte de la policía o a los primeros registros tipificados de la identidad en el mundo occidental (recordemos los trabajos de Galton y el método Bertillon, por ejemplo).

De todas formas, si bien esta fotografía clasificatoria del siglo XIX ofrecía una metodología de registro formal similar a la que se empleó en *Taxonomías* (retratos y fotografías del cuerpo de frente, de perfil, de espaldas, sobre fondo neutro, etc), es obvio que ideológicamente era de un orden bien distinto, claro está²⁶.

²⁵ Un trabajo nacido con pretensión científica pese a que bastantes interpretaciones contemporáneas ven en él sin embargo un claro signo de agresión colonialista, imperialista, eurocentrista y capitalista: véanse por ejemplo los trabajos de John Pultz (PULTZ, John: *Photography and the Body*, The Everyman Art Library, Calmann and King Ltd, London, 1995, cap.1 «The Nineteenth Century: Realism and Social Control: Colonialism, Race, and The Other»; Versión española de Ediciones Akal, S.A 2003, Madrid).

²⁶ En este sentido, subrayamos lo que Cristina Zélich (estudiosa y crítica de la fotografía, comisaria de múltiples exposiciones, miembro del equipo fundador de la Primavera Fotográfica de Catalunya y responsable del *Llibre Blanc del Patrimoni Fotogràfic a Catalunya*) escribió sobre la diferencia que existe en *Natura Hominis: Taxonomías* con respecto al proceso de representación –ideológica– del cuerpo que se realizaba en aquella fotografía antropológica y criminológica del XIX: *En el trabajo de Micó lo fundamental es la subversión de dicho proceso de representación. Si en un principio fue ideado como medio para la creación de estereotipos –en el caso de la etnografía– o como instrumento de control –en el caso de la criminología–, aquí es utilizado para proclamar y defender la liberación del cuerpo. No son sólo cuerpos desnudos, sino que son también cuerpos desnudados sobre los que se aprecian las huellas de las ropas que les cubrían y de las que han sido despojados para el acto fotográfico. Acto fotográfico que, en este caso, puede leerse metafóricamente como un acto de liberación. Su trabajo lleva a una afirmación de los cuerpos, asumiendo y valorizando las arrugas y pliegues de la piel, el vello, las manchas, etc, como marcas que atesoran las vivencias del cuerpo y que personalizan la apariencia física de cada individuo [] Hay una clara reivindicación de los cuerpos, de su sensualidad, de su sexualidad, de su fisicidad, contrapuesta a la ocultación del cuerpo que impulsa la religión en beneficio de una espiritualidad “integrista” o, a esa otra negación del cuerpo que supone concebirlo como una máquina a la que constantemente hay que hacerle la puesta a punto –los “cuerpos Danone”, por ejemplo. [] Justamente lo que sorprende en las imágenes de Micó es la riqueza de formas y texturas del cuerpo humano. Existe una clara voluntad por parte del autor de no privilegiar unos sobre otros. Todos los cuerpos están tratados fotográficamente del mismo modo en un intento –plenamente conseguido– de democratización del cuerpo.* (Cristina ZELICH. Ensayo introductorio de *Natura Hominis: Taxonomías*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, pag. 9).

De hecho, las taxonomías de *Natura Hominis* están en las antípodas de las síntesis ideales que sir Francis Galton realizara en el siglo XIX en su deseo de definir tipologías humanas comunes dentro de la infinita diversidad de la raza humana por medio de un método fotográfico que pretendía representar “científicamente” los tipos fisonómicos idealizados del hombre. Galton, utilizando una cámara especial tomaba fotografías de una serie de personas agrupadas según un criterio establecido -científicos, bandidos, hombres de ley, etc- y sobreimprimía en un mismo negativo cada uno de los retratos pertenecientes a un mismo grupo. La fotografía resultante ofrecía un rostro borroso sin detalles particulares apenas. En esa imagen quedaban representados, a manera de curiosa síntesis platónica, los rasgos esenciales de una tipología humana completa.

Sin embargo, es evidente que en *Natura Hominis: Taxonomías* se hace justamente lo contrario: una loa a la singularidad que se obtiene recorriendo la más democratizada y desmitificada -descategorizada- pluralidad²⁷.

²⁷ Enric Mira, investigador, teórico y crítico de la fotografía escribió lo siguiente sobre *Taxonomías: Las taxonomías de Jesús Micó, en las antípodas de las síntesis ideales de Francis Galton, enlazan de lleno con esta estrategia crítica del arte posmoderno. La reflexión que hace sobre la naturaleza humana no pretende hurgar que hay detrás de la piel ni elucidar ninguna otra condición que la que arranca de su inmanente condición carnal. Nuestro cuerpo es eso que nos individualiza y, en el trabajo *Natura Hominis*, la representación sistemática de fragmentos de rostros, torsos, nalgas y genitales sugiere una identificación de todas estas perspectivas como legítimas aproximaciones a nuestra singularidad. Singularidad que se nos ofrece descontextualizada, indefensa y, a la vez, dignificada, celebrada en la transparencia de su representación mínima, en su obviedad sin equívocos. Este uso de una imagen fotográfica pura genera una sensación de asepsia propia de la mirada científica, mientras que el recurso a la repetición seriada de tomas equivalentes recrea la forma del inventario. Todo queda, sin embargo, en un tipo de juego irónico: este particular catálogo taxonómico no fija ni delimita, sino que paradójicamente divaga –la reiteración icónica traduce el discurso de la diferencia-, y las imágenes fotográficas bajo la cualidad de su precisión óptica, son tan sinceras que contemplarlas incomoda o inquieta [] Jesús Micó hace de su obra un embite a la moral puritana que sataniza la representación del cuerpo desnudo porque es indecorosa y atenta a*

Por último, quisiéramos señalar que *Natura Hominis: Taxonomías*, un trabajo actualmente cerrado y concluido, se presentó en múltiples salas y galerías españolas dedicadas a la fotografía. El Centro de Fotografía de la Universidad de Salamanca –dirigido por Alberto Martín- produjo la exposición inaugural y junto con la Universidad de Valencia, publicó (en su célebre colección *Campo de Agramante*) en Octubre de 1995 el libro monográfico con todo el proyecto -acompañado de un ensayo teórico de Cristina Zélich, del que se ha obtenido el extracto referenciado antes-. *Taxonomías* se volvió a publicar en el libro «El cuerpo y la memoria» con un ensayo de Rafael Doctor²⁸, quien había seleccionado el trabajo para presentarlo en la Sala Canal de Isabel II de Madrid en una

las buenas costumbres [] Frente a la sutil manera en que el poder impone una concepción de sujeto físicamente estereotipado y moralmente indolente, Micó responde con una estrategia que hace aflorar la problematicidad y las contradicciones de aceptar asentada la subjetividad sobre el ámbito de nuestro cuerpo, efímero y decididamente carnal. (Enric MIRA. Jesús Micó, el cuerpo como respuesta, texto para el díptico de la presentación de N.H.: Taxonomías en la sala de exposiciones de la Universidad de Valencia, año 2006).

²⁸ Rafael Doctor, durante años comisario de exposiciones de la sala Canal de Isabel II de Madrid, responsable del Espacio 1 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y primer director hasta 2009 del MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León), escribiría sobre *N.H.:Taxonomías* lo siguiente: *La nitidez, la rigidez, el hieratismo, la ausencia de todo tipo de gesto, tanto en los modelos como en la forma de representarlos, destacan en esta obra que habla de lo absoluto humano. Mirada limpia que se posa sobre cuerpos que se presentan siempre sobre fondo neutro. Son imágenes escultóricas en las dos dimensiones del papel. No existe poetización alguna en estos cuerpos. Sólo hay una mirada firme que hacen que el espectador se encuentre ante un pulido espejo. No es posible escapar de lo absoluto de estos cuerpos y rostros que se instalan ante nosotros desde un absoluto presente.[] La obra, dividida en 7 taxonomías, proyecciones sobre siete partes concretas del cuerpo, sitúa al que mira ante un gran retrato humano a través de cuarenta personas diferentes. Una gran conjunción de imágenes de secciones de cuerpos, presentadas de una forma lineal. La asepsia de estos retazos de cuerpos construyen un cuerpo universal visible en sus fragmentos; un cuerpo uniforme formado a través de la conjunción de las disformidades individuales. Inicialmente el objetivo de este trabajo supone un alegato contra todo tipo de discriminación que se sufre a causa del propio cuerpo individual. Cada uno de los modelos ocupa un mismo espacio en el papel fotográfico; cada uno es una parte de un todo común. El espacio de la imagen fotográfica es un espacio neutral y formalmente ajeno a los criterios que rigen las clasificaciones humanas en las que nos desenvolvemos. Un espacio común para un cuerpo sin atributos porque los tiene todos. (Rafael DOCTOR. *El Cuerpo y la Memoria*, Ediciones de la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid para la sala Canal de Isabel II, Madrid, Dic 95, págs 12 y 13).*

exposición con el citado título. Además de exhibirse en Salamanca –donde se expuso íntegramente en el Patio de Escuelas de la Universidad, un hermoso edificio del plateresco salmantino- se presentó en Valencia, Madrid, Huesca, Cádiz, Palma de Mallorca, Pamplona, Valladolid, Santander y Murcia. Desde Septiembre a Diciembre de 2005 se exhibió en el MUSAC de León. En septiembre de 2010 se exhibió en una importante muestra producida por el Ministerio de Asuntos Exteriores que se presentó en el Centro Cultural de España en Santo Domingo (República Dominicana). En 2011 se publicó en un monográfico sobre Fotografía del Cuerpo en el número 42 de la revista EXIT dirigido por Rosa Olivares y bajo el título «El cuerpo como objeto» (con autores como Mathieu Pernot, Denis Darzacq, Arno Rafael Minkkinen, John Coplans y Kertesz).

2.2 NATURA HOMINIS: ESCENARIOS

En invierno del 97 comenzó la serie Natura Hominis: Escenarios (interludios fotografiados y filmados de biografía²⁹), una obra que continúa a *N.H. Taxonomías* y que, desde entonces, está en curso –por tanto, es de muy grande extensión-. Es la obra que, como se ha adelantado ya, se presenta como propuesta creativa de esta tesis. Y, pese a que lógicamente remitimos al lector a la 2ª gran parte de esta última para adentrarse en su análisis teórico profundo, no obstante, en esta primera, quisiéramos describir algunos aspectos básicos de dicha obra para que

²⁹ Éste es el verdadero y completo título del proyecto. Desearíamos aclarar que utilizaremos habitualmente el más abreviado de *Natura Hominis: Escenarios* (o, incluso, para simplificar, en el texto de esta investigación se empleará en ocasiones simplemente el de *N.H. Escenarios* o el de *Escenarios*).

pueda ser entendida dentro de esa importante y significativa conexión estilística y metodológica que mantiene con los trabajos anteriores de su autor, una conexión que, como se ha indicado ya, ofrece un aporte clarificador considerable a esta propuesta de investigación.

Se ha señalado con anterioridad que *Natura Hominis: Escenarios* trata también el tema del cuerpo y, como ocurría en *Taxonomías*, este tratamiento intenta ser de nuevo algo más que una mera indagación estética del mismo. En este nuevo proyecto se abandonarán los aspectos genéricos tratados –a nuestro juicio- suficientemente en *Taxonomías* (como lo eran “democratización”, “desmitificación”, “pluralidad”, “diferencia”, “inclusión”, “tolerancia”, etc) y se perfilarán ahora nuevos planteamientos mucho menos absolutos y abstractos. Por tanto, con este nuevo trabajo se ha querido seguir tratando el tema del *cuerpo* (concepto más amplio e interesante que el del género tradicional del *desnudo*) pero pasando ahora de lo abstracto y universal (*Taxonomías*) a lo concreto y particular (*Escenarios*). De todas formas, como veremos, *N.H.Escenarios* pretende ser un obsesivo y poético ejercicio de memoria y archivo personal que, aunque se dirige a lo personal y puntual (a lo autobiográfico), intenta proyectar emociones y sentimientos que son de orden universal y que cualquiera puede experimentar como empáticos y reconocerlos de alguna manera (como son la nostalgia, la amistad, el amor, el deseo, el sexo, el miedo, los afectos, las ilusiones, las frustraciones, etc...). Y este encuentro de nuevo con lo universal cierra el viaje emprendido al comienzo del proyecto. Es decir, con *Natura Hominis* al completo

se ha querido realizar un amplio recorrido -estético y moral- que va desde lo general (lo abstracto: *Taxonomías*) a lo particular (lo concreto, específico, privado y personal: *Escenarios*) para terminar hallando en este último una nueva huida hacia lo universal.

Pero, como decíamos, a diferencia de lo ocurrido en *Taxonomías*, en el proyecto actual se ha querido trabajar un ámbito mucho más específico, el de la propia vida del autor y sus acontecimientos a través de la conceptualización del cuerpo, la biografía personal, la memoria, el diario privado, etc. Es decir, el cuerpo inserto en los conceptos de biografía y memoria. Y, por supuesto, al autor le interesan especialmente los escenarios donde éstas tienen lugar y se desarrollan: de ahí la importancia omnipresente del cuerpo y de su representación en un contexto (y es que es obvio que el escenario biográfico por excelencia está fundamentalmente protagonizado por el cuerpo).

El cuerpo es el soporte de la identidad personal y de la biografía. Los tres son elementos fundamentales de la memoria personal. Y esta idea de memoria personal y autobiográfica es la que se ha convertido en el eje central de *Escenarios*. De hecho, en *Escenarios* el cuerpo será la excusa de partida pero será su derivación hacia la biografía personal y la memoria los que se conviertan en la parte nuclear del proyecto.

Escenarios es un diario personal autobiográfico con más de dos centenares de imágenes fotográficas que tienen una extensión de varios metros cuadrados

cada una (algunas alcanzan los 10 metros por uno de sus lados). Cada una de estas de imágenes están compuestas de decenas (o centenas) de disparos ensamblados a manera de mosaico³⁰. *Natura Hominis: Escenarios* tiene también un apartado videográfico (que está en una fase inicial) y presenta también -de manera importante- textos que acompañan tanto a las fotografías como a los vídeos.

Escenarios no es un diario al uso (tipo un álbum personal de autor). Lo que lo hace diferente es su monumentalidad. Y es que este proyecto pretende ser un registro poéticamente obsesivo de la memoria personal del autor en el que las escenas han sido grabadas con un poder resolutivo -es decir, con un poder indicial, de registro o de huella- de una media de 1000 MB cada una y en el que, de forma paralela, las emociones son descritas con equivalente minuciosidad (en un intento de ofrecer un testimonio sentimental tan intenso y riguroso como el visual). Además, también podría considerarse como inusual el hecho de que el registro de la memoria -autobiográfica- que se hace en él no es cazado ni capturado. Es, en gran parte, construido, artificial. Nos referimos a que este diario no está concebido a base de las habituales instantáneas sino que se puede decir que es una obra que se mueve entre la realidad y el artificio, entre la biografía y un cierto tono leve de construcción (y, con ello, de sutil ficción). Una *Construcción*

³⁰ Cada imagen está compuesta de múltiples disparos/fotogramas completos cuyo ensamblaje/sumatorio construye el mosaico final. Ya hemos mencionado que, a partir de 2009, las imágenes finales tienen en un gran número de casos un menor número de disparos pero un tamaño final similar (en torno a varios metros cuadrados cada una). Muchas de estas imágenes han pasado a tener formato panorámico. En cualquier caso, aunque se salen de los límites temporales que se han establecido para esta investigación, son siempre monumentales y generan un índice de muy elevada resolución y de gran poder de grabación de datos.

(*Ficción*) que se constata en estas artificiales y controladas (dramatizadas, re-presentadas) escenas suprafotografiadas con un exceso de información y que constituyen cada una de las imágenes del proyecto. Una *Biografía* que se consigue porque se dramatizan escenas que, sin embargo, lo son de la propia vida real de su autor (son su familia, sus amantes, sus amigos, sus alumnos, su gente, su vida, su mundo...).

Por otro lado, también insistiremos especialmente en que se pueden realizar dos lecturas de las imágenes de *Escenarios*. La primera de ellas remite al lector a una visión de la imagen como si de una simple instantánea se tratase -como las que pueblan los álbumes fotográficos de cualquier persona-. La segunda es fruto de la observación de una imagen construida con un especial exceso, con esa sobreabundancia de información, constatándose en ello una evidente dosis de artificio y el uso obvio de una forma exagerada de representación, de una más que evidente dilatación/distorsión de la realidad. La técnica de toma de las imágenes finales (que más adelante describiremos detalladamente) exige que éstas estén artificialmente construidas, escenificadas y detenidas para su captación y en sí provoca ya una ficción formal (como veremos, generando una transgresión de tiempo y una transgresión de espacio). Pero estas imágenes son, repetimos y concluimos, por otro lado, acontecimientos comunes, reales y corrientes de la propia vida del autor.

Natura Hominis: Escenarios es, por tanto, un proyecto que, debido a ese componente biográfico, adquiere completo sentido sólo después de un buen

número de años de desarrollo. Es, por la misma razón, un proyecto en marcha, una obra en proceso (de hecho, el principal planteamiento de su autor es no detenerlo nunca, independientemente de que inicie nuevos trabajos de orden diferente).

Su forma de presentación incluye diversos formatos e incluso diferentes medios (fotografía en soporte físico, fotografía proyectada a manera de un audiovisual, texto, vídeo y libro). Por un lado, se ofrece al espectador una selección de algunas de las imágenes de la totalidad del proyecto expuestas en pared. Esta selección es obligatoria si tenemos en cuenta el número de imágenes finales y el tamaño de cada una de éstas (recordemos que es de varios metros cuadrados). Lógicamente son las limitaciones espaciales³¹ de la sala/galería de exposiciones los que permiten una mayor o menor cantidad de imágenes finales exhibidas ante el espectador.

Por otro lado, teniendo en cuenta la necesaria transmisión al espectador de la idea de *archivo* o inventario que subyace y vertebra *Escenarios* (la idea de que es un diario personal iniciado en 1997 y que, como tal, consta de muchísimas imágenes como las que ve expuestas en la pared), es necesario que se presente en la sala una proyección permanente en la que se exhiben la totalidad de las imágenes (en torno a los tres centenares) en orden estrictamente cronológico. Ésta es la razón que mueve a su autor a presentar el trabajo también en forma de

³¹ Y las –también lógicamente– relativas a la capacidad económica de su autor para afrontar personalmente la producción física de un mayor o menor número de imágenes finales.

libro (siempre que encuentre una entidad que asuma su producción, edición y tirada pública).

Cada imagen final –ya sea de las físicamente expuestas en pared o de las proyectadas de forma permanente- se ve acompañada, como mínimo, de un texto breve que, casi a manera de pie de foto, ofrece los pertinentes datos de información cronológica y geográfica –cada una de ellas está convenientemente datada con su fecha de captura y con los datos de la localidad en la que fue realizada-. Muchas de esas imágenes finales llevan además un texto bastante más elaborado (ya no nos referimos al pie de foto), textos que constituyen el apartado literario de *Escenarios*.

Los textos que pueden acompañar a muchas de las fotos forman parte indisoluble de la obra. Como decimos constituyen la parte literaria del diario. Generalmente los textos hacen referencia al personaje retratado o a la situación que se estaba produciendo en el momento de la foto. Pese a tener una muy elaborada y extensa producción³², son escritos *de un tirón*, es decir, como si fueran una especie de eyaculación mental y emocional de su autor, como verdaderas reflexiones nostálgicas siempre provocadas –a posteriori- por la imagen y sin saber -a priori- qué derroteros van a coger. Nos referimos a que cuando se acaba de montar una imagen de *Escenarios*, lo habitual es que el autor no escriba su texto en ese mismo momento sino que espere un tiempo –que

³² Los textos presentan en muchos casos un evidente estilo retórico que no preocupa a su autor porque constata esa actitud obsesivamente detallista que, como se ha mencionado con anterioridad, le define como fotógrafo, además de como narrador.

puede variar de semanas a meses-. Pasado ese tiempo retoma la imagen para escribirlo. En ese exacto momento en que el autor se enfrenta de nuevo a la imagen no tiene preconcebido lo que escribirá sobre ella, no imagina sobre qué irá su texto exactamente. Y es que lo que más interesa al autor es que sus imágenes para *N.H.: Escenarios* le funcionen siempre como un repentino catalizador de recuerdos y emociones. Es un reto sentarse delante de ellas con la página -la pantalla- en blanco. Le conducen a realizar una especie de ejercicio mental, afectivo y anímico de la memoria que le interesa decididamente experimentar y alimentar.

Hay textos sobre situaciones intrascendentes de la vida del autor. Pero también hay fotos en las que tanto el tema como su declaración de los hechos son bastante más comprometidos, personales, privados³³ (es su vida, son sus amigos, sus amantes, su familia, sus estudiantes, etc). *Natura Hominis: Escenarios* es un diario y, como tal, su autor sostiene que debe ser descarnado y sincero. Si no, no tiene sentido. Este trabajo, en el que el autor lleva ya más de una década, por un lado debe suponer una especie de permanente catarsis emocional para él (que le obligue a bucear en sus sensaciones y recuerdos) y, por otro, debe situar al lector en un plano voyeur que le permita adentrarse en una realidad a la que en principio no le debería ser permitido o no le correspondería el acceso. Y quizás guste porque, como ya se ha señalado, pese a que se dirige a lo personal -a lo autobiográfico- presenta ámbitos (emociones, sentimientos, etc) de orden

³³ Véanse como ejemplo ilustrativo de lo que se comenta las imágenes (archivos power point) nº 5 y nº 6 de la carpeta MACRO del DVD. Las dos obedecen al mismo rigor moral del autor para consigo mismo y sus recuerdos.

universal que todos reconocemos de alguna manera (como son la amistad, el amor, el deseo, las ilusiones, las frustraciones, los miedos, etc). Si se hacen con suficiente sinceridad, pese a su intimidad –y quizás, gracias a ella-, estas obras autobiográficas funcionan al proyectar un cierto grado de empatía emocional, moral y existencial en el lector.

NH: Escenarios, además de esta componente literaria que presenta desde sus inicios, tiene también un reciente apartado videográfico. Es la primera vez que el autor utiliza dicho medio y, desde luego, pretende incluirlo en el proyecto de una forma colateral –pero no por ello menos importante-. Es un apartado de su trabajo que está en fase de comienzo (aunque desde hace bastantes años ha estado realizando frecuentemente tomas y tiene un archivo enorme de ellas, hasta hace muy poco que no se decidió a utilizarlas y no tiene apenas montajes definitivos). Su manera de introducirlo difiere de su sección principal, la fotográfica, ya que usa recursos bastante distintos (y no nos referimos a los lógicos derivados de un cambio de medio). Los recursos a los que nos referimos son relativos al tono narrativo y a la manera de registrar la realidad de su vida y su mundo. Queremos decir que en el caso del vídeo el autor utiliza un lenguaje nada artificioso ni compulsivamente detallista sino mucho más suelto y que encuentra sentido en la grabación subjetiva, menor, intersticial, pobre, naïf de la realidad, con un tono equivalente al de la fotografía instantánea habitual en los álbumes de familia³⁴ y al

³⁴ Como se comprobará en próximos capítulos, la fotografía de autor de la experiencia autobiográfica tendrá muchos puntos en común con la fotografía personal del álbum de familia de los usuarios amateurs. Es por ello que no es contradictorio que se haya afirmado que la sección videográfica en *Escenarios* se asemeja a ambas.

de la fotografía de autor de la experiencia autobiográfica, un lenguaje que estudiaremos a fondo en toda la 1ª parte de esta tesis.

Por tanto, a diferencia del apartado fotográfico de *Escenarios* en este caso no se rechaza la documentación directa de la realidad. No se realiza una alteración evidente de la representación de lo real. Es más, el autor se ha decidido a usar ese lenguaje naíf y pobre, casi popular, porque ello genera en la obra una impronta –poética- de veracidad y autenticidad que le interesa. De alguna manera se ha imitado el cine familiar realizado en súper-8 pero con una cámara digital -por cierto, una cámara de muy baja calidad, casi de juguete, infantil³⁵-. La presencia de artefactos y de una estética banal en los vídeos es bien recibida y genera una sensación de realismo cotidiano que interesa mucho al autor. Son, por tanto, unos vídeos con escenas intrascendentes y de aspecto *menor*, que tienen un formato pequeño, de bajo acabado, que compensa así la fuerte artificiosidad monumental de los grandes mosaicos finales de *Escenarios*.

Curiosamente, por tanto, en el apartado videográfico de *NH Escenarios* (y no en el apartado fotográfico del mismo), como veremos, el autor se acercará mucho más al uso y concepción habitual que se tiene de la imagen en la fotografía de autor contemporánea que se dedica al registro de la memoria autobiográfica y el diario personal y que, como decimos, se analizará en el primer gran apartado de esta propuesta de investigación. Estos vídeos está pensado sean presentados en la sala de exposiciones de una manera intimista y acorde con su tono narrativo

³⁵ Véase imagen G de la cámara *spypen* en el anexo final.

naïf y no profesional. El autor está interesado en presentarlos de manera que el espectador pueda acceder a ellos en una modesta proyección –presentada por ejemplo en una pequeña cabina de visionado habilitada para pocos espectadores- que constate ese tono menor pero poéticamente descarnado que los caracteriza. Los montajes definitivos serán múltiples piezas de una media de 5-10 minutos de duración formadas por la conexión de cientos de momentos intersticiales e intrascendentes que están unidos siguiendo un criterio –nada rígido- de recuperación humildemente nostálgica de la situación o personaje grabados³⁶.

Concluyendo ya esta introducción, es evidente que *NH: Escenarios* es un trabajo mucho más abierto que *NH: Taxonomías -y*, cuya evolución, suponemos, es reacción al mismo- pero que pretende intentar lo mismo que aquél: reflexionar sobre pequeños –pero importantes- aspectos de la siempre sugerente naturaleza humana.

³⁶ Véanse un par de ejemplos en el DVD que se adjunta a esta memoria. Repetimos que son trabajos iniciales ya que este apartado videográfico, a estas alturas de la investigación, está en una incipiente fase de comienzo. Pese a todo se han incluido porque son suficientemente significativos y reflejan de forma explícita lo que se pretenderá en un futuro con ellos y el estilo naïf que acabamos de describirles.

3. PANORAMA ESTILÍSTICO GENERAL SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE LA EXPERIENCIA AUTOBIOGRÁFICA O DEL DIARIO PERSONAL.

*Existimos tres veces: una cuando vivimos, otra cuando nos
representamos y una tercera cuando miramos esa
representaciones³⁷*

Jana Leo

³⁷ Jana LEO. "Cuerpo al cuerpo". En: *El cuerpo y la memoria* (catálogo de la exposición del mismo nombre comisariada por Rafael Doctor para el Canal de Isabel II, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Oct-Dic 1995) pag 29.

3.1 PRELIMINARES: FOTOGRAFÍA, REPORTAJE Y MEMORIA (MEMORIA DECISIVA/INTERSTICIAL)

Una vez realizados la introducción y el planteamiento inicial de esta tesis quisiéramos comenzar lo que constituirá toda su primera gran parte haciendo un estudio de la manera general y habitual en que la fotografía ha sido utilizada tradicionalmente para la documentación de la memoria personal y el álbum de recuerdos. Antes que nada también quisiéramos señalar que, por paradójico que nos resulte, dicha manera estará bastante alejada (en lo relativo a concepción y utilización del medio fotográfico) de la que se desarrolla en *Natura Hominis: Escenarios*, la obra artística que se presenta en esta tesis como propuesta creativa y que, como sabemos, constituye un diario personal.

A la vista de esta declaración que acabamos de hacer podría entenderse como no demasiado pertinente que a continuación se realice un estudio que no coincide con la manera de entender y usar el medio fotográfico en el proyecto artístico que constituye la propuesta creativa de esta tesis. Pero si lo hacemos es, precisamente, por la sencilla razón de que entendemos que, en una investigación suficientemente esclarecedora (como pretende ser toda tesis), debe ser de recibo que si la forma de concebir la fotografía (para un fin autobiográfico) en la obra que se ofrece como propuesta creativa de la misma no es la más extendida³⁸, esto exige desarrollar con relativa precisión un correcto panorama de la manera en que

³⁸ Lo que a priori no necesariamente le otorga un mayor valor, por supuesto.

sí se suele hacer. Con ello³⁹ el lector podrá adquirir una perspectiva más exacta de la posición habitual que toma la fotografía autobiográfica y se encontrará mejor situado en el tema que nos ocupa pudiendo concluir de forma más experta con las razones de la propuesta *Natura Hominis: Escenarios* y, lo que es más importante, pudiendo evaluar así más certeramente el alcance del planteamiento creativo de dicho proyecto específico.

En principio habría que realizar una importante observación delimitadora del estudio teórico a realizar pues este tipo de fotografía (la del álbum de recuerdos) se ha visto históricamente desarrollada por una doble vía: la amateur (o banal o naïf o popular, la del usuario común del medio fotográfico que no tiene la más mínima formación sobre fotografía) y la *de autor* (la publicada y/o expuesta en galerías y museos). Es de sobra conocido que la democratización del medio fotográfico que se originó a finales del siglo XIX generó el nacimiento (y la proliferación exponencial que le ha seguido desde entonces) de un tipo de fotografía popular, el de las *snapshots* que se ha dirigido fundamentalmente al ámbito de la fotografía del álbum familiar. Y, como íbamos diciendo, necesitamos realizar esta aclaración delimitadora porque -adelantamos ya- de este ámbito popular no vamos a hacer ningún análisis. Nos interesa sólo la segunda vía (pese a las indudables relaciones que, como señalaremos, se darán entre ambas) porque es la que se centra en un uso del medio fotográfico para el diario personal

³⁹ y con el pertinente análisis posterior en el que, ya en la 2ª parte de esta tesis y de forma detallada, nos sumergimos en el estudio profundo de la manera de trabajar en *Escenarios*.

con una clara voluntad creativa y una decidida intención artística⁴⁰. En nuestro estudio tampoco tendrá cabida la fotografía realizada para fotoblogs y bitácoras en la red dada su enorme extensión y uso social y, como al resto de la fotografía popular, dada también la ausencia de un *filtro* que garantice en ellas un valor artístico intencionado. Es, por tanto, la fotografía autobiográfica de autor la que nos interesará definitivamente –pese a que, como no nos cansaremos de señalar, ésta imite formalmente a aquélla en muchos casos-. A este tipo de fotografía de autor, como tal, ya se le presupone un sistema de *filtraje* que testimonia a priori su valor. El *filtro* es el que se consigue con la publicación de estas imágenes en libros, catálogos, revistas impresas y, sobre todo, con su exposición en galerías y museos.

Una vez aclarada esta premisa comencemos con nuestro estudio. Partamos de una idea general a manera de introducción. Esta idea de partida viene a ser que la fotografía de autor de la experiencia autobiográfica usa generalmente el lenguaje documental de la fotografía instantánea porque es el que otorga el pedigrí más necesario al medio, su papel más conocido, el *testimonial*. Es un lenguaje que cualquier lector interiorizará como el más adecuado para aplicar al registro de la memoria y el diario personal (de entre todos los posibles de la fotografía). Además, como ya hemos adelantado, esta fotografía de autor de la experiencia autobiográfica (o del diario o la memoria personal, como queramos llamarla) paradójicamente reproducirá en muchos casos de manera voluntaria

⁴⁰ Esta fotografía con intención artística a la que nos referimos es la que denominamos más comúnmente con el nombre de *fotografía de autor*.

esquemas estéticos de esa otra fotografía banal (o naïf o amateur o popular) que hemos dicho que abandonamos en este estudio (abandono que, por supuesto, no afectará a esos aspectos estilísticos que la fotografía popular tiene de intersección con la fotografía autobiográfica de autor). Y es que este recurso naïf veremos que funciona como una especie de impronta poética que imprime una sensación de decidido verismo –biográfico- al resultado.

En el análisis que vamos a realizar hemos decidido incluir algunas imágenes de autores/as emblemáticos (clásicos o contemporáneos) que ilustren de forma eficaz los planteamientos que estemos sosteniendo en cada momento. La elección de las mismas obedece, por tanto, a criterios de ejemplificación y de claridad argumental para el lector (con idea incluso de hacerle más grata la inmersión en el texto) pero bien pudieran haber sido seleccionadas muchísimas otras fotografías o autores/as que a buen seguro se ajustan tanto o más a los estilos estudiados en cada momento del análisis. No pretenden ser, por tanto, imágenes emblema final de cada uno de los aspectos estilísticos que se estén analizando en el momento de sus respectivas inserciones en el texto. Eso sí, pretenden ejercer de ilustraciones argumentales suficientemente eficaces en cada caso.

Pero antes de entrar en más detalles veamos aspectos estilísticos (e ideológicos) que nos indican la relación que puede existir entre lo real y la manera en que (éste) ha sido fotografiado. Nos referimos a que una diferente concepción (estética) del acto fotográfico por parte del operador implica un compromiso (ético)

diferente a la hora de documentar lo real. Y si este planteamiento que acabamos de hacer es realmente relevante nuestra tarea inmediata será –lógicamente- que intentemos establecer de qué manera lo desarrollan habitualmente los autores/as de la fotografía del diario personal.

Pues bien, arranquemos diciendo que la fotografía de reportaje tiene una doble manera de registrar la realidad: la que se declara *decisiva* y la que se dirige voluntariamente a los resquicios *intersticiales* de lo real.

3.2 FOTOGRAFÍA Y REALIDAD: LA CUALIDAD DOCUMENTAL DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA.

Desde su nacimiento y durante prácticamente toda su existencia la fotografía ha sido fundamentalmente entendida como un sinónimo de realidad, de verdad. Básicamente se la ha concebido como una prueba veraz de algo, como un testigo fiel de un suceso, como una perfecta herramienta documental para el registro de lo que acontece en el mundo y la vida. Y ello ha sido debido a su poder de grabación exacta de los hechos, objetos y sujetos de la Naturaleza: siempre ha parecido indudable que la fotografía, al proporcionar perfectos registros fisicoquímicos -es decir, *científicos*- de lo real, los proporciona también *incuestionables*.

Y es que el hecho de que hasta la irrupción de la fotografía en la Historia la producción de imágenes sólo hubiera podido ser manual y artesana había provocado desde tiempos remotos una cierta *insatisfacción* en el ser humano.

Esta *insatisfacción histórica* era debida a la imposibilidad que tenía éste de alcanzar (hasta entonces) el ancestral deseo de representar y registrar, con el máximo de fidelidad a "la verdad" y a "la realidad", la naturaleza y el mundo físico que le acompañan en la vida. Es, por tanto, que desde el mismo nacimiento de la fotografía ésta se convertirá sorprendente y admirablemente en el epítome de la evidencia, de la testimonialidad. La excepcional y literal delineación -casi autoritaria y completa- que suministra la fotografía sobre los objetos y sucesos del mundo terrenal la convirtió definitivamente en el perfecto sustituto de la realidad. Su poder de confirmación de los hechos hizo que históricamente se aceptara que la representación que ofrece de lo real fuera entendida como *la realidad misma*. El intenso poder denotativo -documental- de la fotografía, su función mimética, no sólo superaba con creces su capacidad connotativa -evocadora-: directamente, y para la mayoría, aquél anulaba a ésta. La fotografía era el paladín de la verdad y la reproducción y, por tanto, se confundía sin problemas con el objeto real materia prima fotografiado. El hecho de cuestionarse quién había realizado la imagen, cómo lo había hecho y por qué razón, quedaba completamente eclipsado por la implacable presencia documental del objeto fotografiado.

No es de extrañar, pues, que la historia de la fotografía⁴¹ presente períodos en los que esta fidelidad de registro se llegara a identificar, incluso con

⁴¹ En este sentido, de todas las "posibles historias clásicas de la fotografía", seguimos especialmente la versión defendida por LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Historia de la Fotografía*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988 [es una versión del original francés *Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas S.A., 1986]. En él, como es de sobra conocido, dirigen una compilación de ensayos (además de los suyos personales) en los que diferentes autores/as dan una versión de un segmento geográfico y cronológico de la historia del medio en el que son especialistas. Aquí no referenciamos a ninguno en particular pero

expectación y de manera protagonista y casi excluyente, como su principal cualidad inherente, como su atributo dominante. Baste para ello recordar las aplicaciones documentales e informativas de la fotografía a las ciencias y pseudociencias del siglo XIX (ciencias físicas, óptica, astronomía, cronometría, medicina, frenología, antropología, criminología, etc.) así como al arte, la historia, la arqueología, la geografía... Y es que, básicamente, durante sus primeros 50 años, el invento, que progresaba y se desarrollaba técnicamente, causaba todavía sorpresa y admiración y, por encima de todo, fue valorado por su testimonialidad, su objetividad y su cualidad documental de lo real. Todo esto hizo que los propósitos utilitarios y de representación del medio fueran los predominantes en este período (y no tanto los artísticos⁴²), aplicándose la fotografía a todas esas diferentes ramas del saber y de la ciencia.

En otros momentos de su historia, su documentalidad fue, o bien el principal caballo de batalla para aquellos que deseaban utilizarla como medio de expresión artística (Pictorialismo Internacional de Fin de Siglo XIX), o bien, y muy por el

señalamos que seguimos la visión historiográfica general del citado volumen. Con ello (y sin entrar en más detalles que dilatarían en exceso esta nota) aclaramos que deliberadamente no se han utilizado otras visiones clásicas como pudieran ser las de Newhall o la de Michel Frizot, por ejemplo. Si se ha priorizado la de Lemagny es porque compartimos su idea de no hacer una historia-a-través-de-la-fotografía sino una Historia de la Fotografía y porque ha defendido como ninguno el hecho diferencial de una «fotografía creativa».

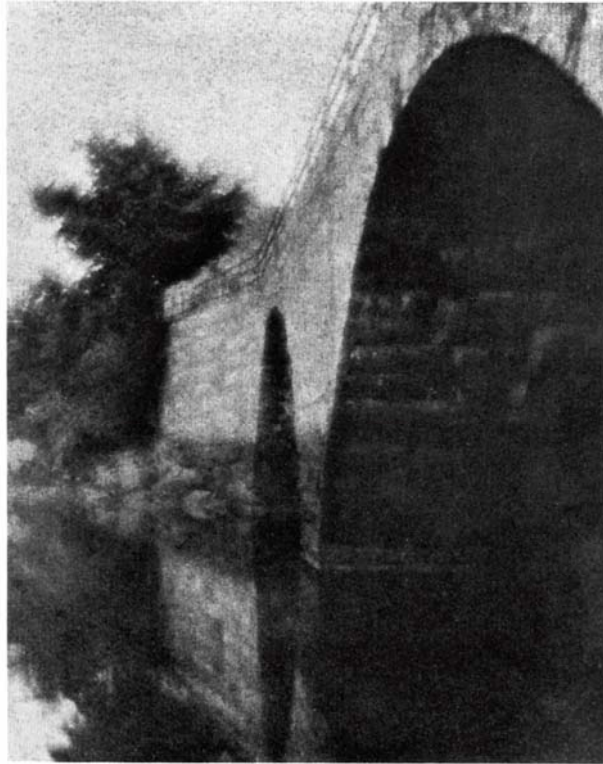
⁴² El lector observará que, unos renglones antes, cuando hemos mencionado las aplicaciones documentales e informativas de la fotografía a las diferentes ramas del saber y de la ciencia, se ha incluido también el arte. Quisieramos dejar claro que esta *aplicación al arte* sigue concibiendo a la fotografía como una herramienta, como un útil para la documentación del arte (por ejemplo para el registro fotográfico de las piezas de un museo) y que dicha aplicación debe ser entendida como un propósito *utilitario* y no como un propósito artístico en sí. No hay en ella intención artística estrictamente hablando.

contrario, una nueva -y *moderna*- manera de creación estética (Fotografía Moderna Documental del período de Entreguerras).

Y así, podemos recordar que en la última década del siglo XIX y primeras del XX⁴³, se consideró a la fotografía como *demasiado real* para ser artística. Hasta que no llegó la modernización estética del medio –modernización que tuvo lugar fundamentalmente a partir de la década de los 20 y que vio la documentalidad y la mecanicidad de la fotografía no sólo *legítimas* para la creación artística sino *deseables*- sólo si una fotografía se *distanciaba de lo real* podía considerarse como artística.

Para conseguirlo, los fotógrafos manipularon el uso "normal" del medio fotográfico ante la cámara, en la cámara y/o tras la cámara. Si con los dos últimos recursos se conseguían efectos formales equivalentes a los de una pintura o grabado (manipulaciones en la exposición de la película, filtrajes, manipulaciones de negativos y copias: rayados, pintados, coloreados, virados, bromóleos, técnicas al carbón, gomas bicromatadas, pigmentos, etc), con el primero se conseguía recrear directamente una imagería -una escenografía- cuyos resultados se asemejaban más a los de una pintura que a los de una fotografía documental.

⁴³ Momento en el que se desarrollará de forma especialmente protagonista el Pictorialismo Internacional.



A.L. Coburn, *The Bridge*, 1904

Y esta actitud pictorialista -la de hacer que la imagen fotográfica se ajustara a los patrones de la pintura y que fuera valorada según los criterios de ésta- residía tanto en los tres momentos por separado como en su uso conjunto.

En cualquier caso, y resumiendo, fotografía y realidad han sido, por tanto, dos conceptos que han caminado de forma conjunta e inseparable desde el mismo momento del nacimiento de aquella: como se ha señalado, unas veces en perfecta simbiosis y otras de forma revuelta.

Si a su documentalidad -a su poder de grabación literal de los acontecimientos del mundo físico- le añadimos su instantaneidad, podemos

entender que, para la mayoría, el medio fotográfico ha sido perfecto para testificar y fijar en el tiempo cualquier fragmento (cualquier instante) del flujo de la vida.

Pero de sobra es sabido también -aunque quizás no por toda esa inmensa mayoría de personas que la utiliza- que esta concepción que entiende a la fotografía como un testimonio veraz y suficiente de una realidad que ha sucedido ante la cámara está desfasada: la fotografía es un medio de re-presentación y, como tal, está "tocada" –codificada- por los mecanismos que necesita y utiliza para *volver a presentarnos* esa determinada realidad que ha registrado⁴⁴. Esos mecanismos son, siguiendo el muy didáctico análisis fenomenológico de la fotografía como lenguaje realizado por Joan Costa⁴⁵, por un lado, dependientes del autor (caracteres psicológico-interpretativos o estilísticos), por otro, del medio en sí (caracteres tecnológico-productivos) y, en tercer lugar, de la propia realidad (caracteres analógico-reproductivos). En cualquier caso son inherentes al acto fotográfico en sí y es en la constatación más o menos voluntaria e intensa de cada uno de ellos por parte del fotógrafo donde reside la capacidad de opinión de la fotografía. Por tanto, así como encontramos elementos en la imagen fotográfica que pueden considerarse signos de una realidad exterior (analógicos -o miméticos

⁴⁴ Por no mencionar aquí el también más que conocido argumento –que será analizado con más detalle en la 2ª parte de esta tesis- de que la fotografía es un medio que nace ya codificado culturalmente al ser un artilugio cuya base de construcción y funcionamiento está determinada por los principios de representación óptica (y, con ello, ideológica) nacidos en el Renacimiento europeo y su concepción de la perspectiva espacial en la pintura y el dibujo. Por tanto, como veremos más adelante, la más analógica de las representaciones fotográficas, su realismo más mecánico, están ya codificados y sometidos a una concepción cultural e ideológica determinadas.

⁴⁵ Joan COSTA. *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, S.A., 1977. (Coeditado con Centro de Investigación y Aplicaciones de la Comunicación (CIAC), Barcelona, 1977).

o reproductivos-) o signos de una realidad interior (estilísticos)⁴⁶, existen también signos *genuinamente fotográficos*. O sea, existen en la imagen signos que no se hallaban en el objeto ni en el sujeto, sino que los ha introducido el propio medio. Es lo que se simplifica con el siguiente esquema nemotécnico: ojo, objeto y objetivo (fotógrafo, objeto real y medio técnico). La génesis tecnológica de la imagen fotográfica hace obligatoriamente emerger determinados "artefactos" o "ruidos" (en el sentido cibernético de que "entorpecen" la comunicación, de que la "transforman" y la hacen diferente a la directa comunicación visual que establecería nuestro ojo y serían, p. ej., los efectos de granulación, de contraste, de desenfoque, de mayor o menor amplitud tonal, fotomontaje y sobreimpresión, descomposición del movimiento, flou, deformaciones ópticas de los objetos producidas por objetivos diferentes al 50 mm, congelación del movimiento, detención del tiempo, *píxelización*, etc.) que participarían de forma importante -junto con los signos de la realidad exterior y los de la realidad interior antes mencionados- en la expresión creativa del medio fotográfico.

Lo importante es que estos "artefactos" -que Joan Costa, en su análisis denomina "parásitos"- son signos inherentes a la propia configuración gráfica de la imagen fotográfica y, como decimos, se constituyen en valiosos elementos del lenguaje de la fotografía. Con mayor o menor magnitud están siempre presentes: ya sea de una forma consciente (en el caso de la fotografía de autor) o inconsciente (en el caso de la fotografía "naïf", amateur o ingenua). Cuando

⁴⁶ Temática elegida, tipo de encuadre, composición y ángulo de visión elegidos, tipo de película, de formato, de iluminación, uso de B/N o color, tipo de objetivo, tipo de presentación al público, etc.

decimos "presentes", nos referimos a que tan importante es su evidencia como su pretendida ausencia. Así, cuando el operador se esfuerza en disimularlos⁴⁷ para acercarse a una representación que parezca "natural", decanta su trabajo hacia una fotografía de corte documental. Pero puede suceder lo contrario: que el fotógrafo haga énfasis en esos elementos lingüísticos para supeditarlos a un discurso personal (informativo, interpretativo o poético) o incluso para erigirlos en sujeto protagonista del acto fotográfico (discursos experimentales, conceptualistas, metalingüísticos, etc.). En estos casos, dice Costa, «sólo una mínima parte de la imagen es puramente denotativa o analógica, mientras que en la mayor parte del espacio ocupado no hay referencia alguna a la realidad visual tal como ésta es percibida por el ojo desnudo⁴⁸». Por tanto, hemos de aceptar que estos elementos visuales que en principio hemos definido como "artefactos" de la imagen literal, adquieren siempre (tanto en su decidida presencia como en su voluntaria ausencia) valores connotativos. Y debemos subrayar aquí que, debido a ese potencial expresivo que poseen, han de entenderse siempre, al menos en la fotografía "de autor", como voluntarios y en absoluto inocentes (independientemente de que su origen haya sido fortuito o previsualizado: su autor es responsable de ellos simplemente por el hecho de que los está exhibiendo al lector). Una lectura madura de una obra fotográfica no debe obviarlos.

⁴⁷ Pero no obviarlos completamente porque son inherentes al proceso de génesis de la imagen.

⁴⁸ Joan COSTA. *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, S.A., 1977 (Coeditado con Centro de Investigación y Aplicaciones de la Comunicación (CIAC), Barcelona, 1977) pág 73.

Queda así definitiva y muy sintéticamente señalado que el medio fotográfico posee una capacidad connotativa en absoluto anulada por su posible riqueza denotativa: incluso a la muy exacta "literalidad" del medio fotográfico, es decir, incluso a la fotografía más extremadamente documental, debemos suponerle una mínima capacidad expresiva en la presencia de sus "artefactos". Toda fotografía está imbuida en mayor o menor medida de estos signos genuinamente fotográficos que "transforman" lo real. Toda fotografía, pues, como hemos señalado, nos habla del fotógrafo, nos habla de la realidad fotografiada y nos habla de sí misma⁴⁹. Incluso en la fotografía más pretendidamente documental, objetiva y "neutra" es indudable que existe una considerable diferencia con su referente real.

Una fotografía no es nunca un sinónimo de realidad, de "objeto materia-prima" real fotografiado. Una fotografía es, por tanto, muy susceptible de ser una opinión (gráfica) de algo.

3.3 FOTOGRAFÍA Y OPINIÓN: LA DECLARACIÓN Y LA SUGERENCIA

Si cualquier fotografía es una acotación en tiempo y espacio de la realidad ya que atomiza, parcela y selecciona el universo fotografiado (siendo en esta atomización de la realidad donde reside su capacidad de opinión, su potencial de expresión), podemos entender también que la fotografía es como un *dedo índice*

⁴⁹ Son ese *ojo, objeto y objetivo* en que estructura Joan Costa su tesis sobre los signos lingüísticos fotográficos.

señalador que se orienta hacia nuestros deseos y nuestros miedos, hacia nuestra felicidad y nuestros temores, hacia nuestras alegrías y nuestras frustraciones. En definitiva, la fotografía es un perfecto *indicador de nosotros mismos* ante la realidad y el mundo.

Y es en el ámbito de la fotografía documental y de reportaje donde podemos encontrar -básica y esquemáticamente- dos grandes maneras de parcelar el universo fotografiable, dos diferentes actitudes de trabajo, dos modos diferentes de dirigir ese dedo índice señalador al mundo. En la primera de ellas el autor "señala" con bastante claridad determinados momentos que considera "decisivos" para su declaración de los hechos, para su opinión de la vida. En la otra actitud el autor se orienta hacia momentos y situaciones -aparentemente- intrascendentes (o, al menos, no claramente subrayables y merecedores de distinción y elevación/celebración⁵⁰) con la idea de transmitir al lector no una clara y decisiva constatación de la realidad sino más bien una sugerencia, una insinuación de lo que ésta pueda ser. Son dos concepciones del acto fotográfico que reflejan claramente también dos actitudes distintas de opinión de sus autores ante la experiencia del mundo y de la vida: la de quienes proclaman sus argumentos y la de quienes los sugieren. Dos polos que pueden llegar a separarse tanto como lo hacen el ruido y el silencio.

⁵⁰ Esta matización es especialmente aplicable a trabajos "moralmente sucios" como los de Larry Clark o Nan Goldin cuyas escenas, en muchos casos, debido a su transgresora contundencia visual podrían ser consideradas por el lector como no intrascendentes. En este sentido es obvio que el calificativo "intersticial" aplicado a estos casos se emplea, como veremos en seguida, como antónimo de "decisivo" entendiendo a éste como "digno de elevación y celebración visual, como subrayable y remarcable".

Antes de nada hemos de señalar que son dos opciones tan legítimas como las que puedan obtenerse de su posible intersección y encuentro, de su mixtificación (y con esto indicamos ya que estas dos vías de expresión de la fotografía de reportaje no han de ser entendidas como compartimentos estancos y absolutos: la razón que nos mueve a esquematizar, incluso asumiendo el peligro que toda reducción amalgamadora conlleva, es la de la claridad de los argumentos y la concisión).

Básicamente –y esquematizando nuestra visión de los hechos para ser más didáctico- podemos adelantar que la fotografía de reportaje tiene una doble manera de registrar la realidad: la que se declara *decisiva* (basada fundamentalmente en una denotación metonímica de la imagen fotográfica documental) y la que se dirige voluntariamente a los resquicios *intersticiales*⁵¹ de lo real (basada en una connotación mucho más metafórica de la imagen fotográfica documental).

La diferencia vertebral entre ellas reside fundamentalmente en la elección de una actitud introspectiva o "*extrospectiva*"⁵² por parte del autor para adentrarse (fotográfica y existencialmente) en la experiencia de la vida. Este mayor o menor

⁵¹ El líquido intersticial o líquido tisular es el líquido contenido en el intersticio o espacio entre las células. Alrededor de una sexta parte de los tejidos corporales corresponden al intersticio y, en promedio, una persona adulta tiene cerca de 11 litros de líquido intersticial proveyendo a las células del cuerpo nutrientes y eliminando sus desechos. El líquido intersticial baña las células de los tejidos. Esto les proporciona un medio de reparto de materiales y un sistema de comunicación intercelular tan necesario como su otra función de remoción de desechos metabólicos.

⁵² Término no existente en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Se ha permitido la licencia de incluirlo confiando en que el lector le otorgue un significado antónimo al de *introspectivo*.

grado de interés por intentar constatar lo propio o lo ajeno -aunque es obvio que toda fotografía es una constatación de lo propio- puede servirnos como punto de referencia para situar las obras de diversos autores/as representativos en una perspectiva de análisis suficientemente clara al "enfrentarla" a la obra de otros/as que desarrollan la actitud contraria.

Cuando nos hemos referido a esa mayor o menor cualidad de introspección de un trabajo, cuando se ha señalado la diferencia entre constatar lo ajeno o lo propio, nos referíamos al hecho de que el autor sea, o bien un espectador exógeno de lo que sucede en *el mundo*, o bien un espectador implicado en el propio mundo personal -un espectador de lo que sucede en *su mundo*-. Esta implicación en el mundo que se fotografía y de la que estamos hablando no se refiere, por supuesto, al tema del compromiso político, social o moral del reportero de prensa y del fotógrafo de denuncia⁵³. La implicación a la que nos referimos es de otro orden: el fotógrafo introspectivo documenta la vida desde "dentro". Su posición es la de alguien que no pretende demostrar que tiene una *decisiva* perspectiva de análisis del mundo. Él no hace "excursiones de visita y regreso" a otras realidades: generalmente fotografía la única que tiene a mano, la de su propio entorno, la que discurre paralela a su propia vida. Y, por ello, generalmente es su propia biografía y el contexto que la rodea la materia prima de sus imágenes.

⁵³ Cuyos loables y necesarios fines no les eximen, por otro lado, de ser unos privilegiados superturistas de la adversidad ajena a la que acuden de visita y regreso para sus denuncias.

Pero pasemos a analizar todo esto más detenidamente y por separado. Una vez que lo hayamos hecho, llegará el momento de retomar este planteamiento de partida con una argumentación más desarrollada que nos permita diferenciar ambas actitudes (vías) de trabajo de una forma más esclarecedora y concluyente.

3.4 LA DECLARACIÓN «DECISIVA»

3.4.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DEL *INSTANTE DECISIVO*

Antes de entrar en el estudio pormenorizado de la primera de estas dos vías de concepción del acto fotográfico (que, como hemos mencionado, reflejan bastante más que una mera opción estilística por parte de sus autores/as) y después de un obligado perfil biográfico sobre su célebre fundador (en el que no nos extenderemos apenas por ser de sobra conocido su historial), será bastante recomendable desarrollar una breve descripción de la concepción internacional que se tenía del reportaje fotográfico en los años en que se comenzó a aplicar su teoría del *instante decisivo* de una forma casi exclusiva en la práctica totalidad de los trabajos de fotoperiodismo.

Henry Cartier-Bresson, nacido el 22 de agosto de 1908 en la localidad francesa de Chanteloupe (en las afueras de París) en el seno de una acomodada familia de industriales, manifestó desde muy pequeño interés por el arte (así como cierto desdén por sus obligatorios estudios de secundaria, en los que no llegó a

graduarse). Ese interés estaba dirigido en concreto al dibujo y a la pintura y sería el que le llevaría muy pronto a conocer las teorías de los surrealistas y a formarse en el taller del pintor cubista André Lhote, del que guardaría siempre un elaborado y riguroso sentido de la composición. A los 22 años realizaría un viaje a Costa de Marfil para satisfacer sus ansias de aventura (trabajando como cazador) y, lo que sería más importante para su carrera, tomaría sus primeras fotografías (con una cámara rudimentaria) comenzando una transición desde la pintura a la fotografía que, como contaría más tarde, tuvo que ver con su pasión por la vida, la realidad y el instante en que ésta sucede. Pese a ese sentido inicial aventurero de su viaje, el joven Cartier-Bresson conectaría con la realidad social a la que asistía casi como invitado y descubriría los rasgos más duros del colonialismo. De vuelta a Francia para curarse de unas fiebres, se compraría en Marsella una "Leica", la cámara que ha quedado asociada a su imagen y a la de cualquier foto-periodista. En el París en ebullición artística de la época de entreguerras entraría en contacto directo con la élite del surrealismo y trabajaría como asistente del director de cine Jean Renoir.

En 1934, después de haber expuesto sus fotos en Nueva York y Madrid, viajaría a México y allí trabajaría junto a Álvarez Bravo. En el 35 vuelve a Nueva York durante casi un año y aunque apenas hace fotos contacta con Paul Strand quien le transmitiría su interés por el cine. Simpatizante de la izquierda, viajaría a España para filmar documentales durante la guerra civil sobre el funcionamiento de los hospitales republicanos. De hecho, su contacto con Renoir en París y con

Paul Strand en Nueva York le habían conducido a aprender las leyes del montaje y del manejo de la cámara de cine.

Poco después se ve implicado personalmente en otra guerra, la Mundial, en la que es movilizadado por el ejército francés. Es capturado por los nazis en 1940 y logra escaparse tres años más tarde y unirse a la resistencia, lo que le permite ser uno de los que inmortalizarían con su cámara la liberación de París, en Agosto de 1944.

Con la llegada del fin de la contienda, y tras asistir en el MOMA en 1946 a una exposición “póstuma” sobre su figura (ya que le habían dado por muerto), en 1947, y junto a Robert Capa, David Chym Seymour y George Rodger funda la agencia Magnum Photos, una cooperativa que buscaba dar a los fotógrafos la independencia suficiente para trabajar con libertad (con respecto a los editores y responsables de los encargos) y continuar como testigos de primera línea de la historia. La proliferación posterior de canales televisivos cuando llegase el *boom* de la televisión décadas más tarde supondría una considerable herida a la utopía de Magnum. De hecho, en los 70 las grandes revistas gráficas cerraron y gracias al nuevo impulso que dio Cornell Capa (hermano de Robert) a Magnum revisando la filosofía y el método de trabajo, la agencia sobreviviría.

La actividad profesional de Cartier-Bresson se iría encaminando al fotorreportaje lo que unido a su impenitente carácter de trotamundos y viajero le llevó a cubrir guerras y grandes acontecimientos históricos durante tres décadas

-fue el primer fotógrafo occidental que pudo entrar en la Unión Soviética en 1954, tras la muerte de Stalin-. En 1974 decidió dejar profesionalmente la fotografía para consagrarse a la que había sido su pasión de infancia, la pintura. Aunque en 2000 había creado con su mujer, la también fotógrafa Martine Frank, la fundación que lleva su nombre para reunir su obra, siempre quitó importancia a su trabajo, que se negó a considerar un arte. En este sentido, Cartier-Bresson decía:

«"La foto es para mí el impulso espontáneo de una atención visual perpetua, que capta el instante y su eternidad. El dibujo, por su grafología, elabora lo que nuestra conciencia ha captado de ese instante. La foto es una acción inmediata, el dibujo una meditación⁵⁴».

Muere el 2 de agosto de 2004.

En lo que respecta al contexto histórico en que su célebre teoría es aplicada con absoluto protagonismo por parte de la mayoría de los autores dedicados a la fotografía de reportaje, comencemos señalando que durante las décadas de los 40 y 50 del siglo pasado, sin la presencia todavía de la T.V. como rey de los mass media, las revistas ilustradas semanales, algunas de las cuales ya habían nacido años antes (*Vu* en París en 1928, *Life* y *Look* en EEUU en 1936 y 1937 respectivamente, *Match* en París en 1938), experimentaron un auge espectacular en sus tiradas ampliando el espacio que dedicaban en sus páginas a la imagen fotográfica y creando una nueva relación entre el lector y la página

⁵⁴ Recogido en el periódico *El Mundo* en el ejemplar del viernes 6 de Agosto de 2004 con motivo de la muerte del autor.

impresa (provocando una atención cada vez más creciente hacia el reportaje fotográfico y un énfasis superior en lo visual con respecto al texto). Todas estas revistas incrementaron sus plantillas con un mayor número de fotógrafos (*Life* llegó a tener 30 en su nómina). Se contrataban además fotógrafos *free-lance*, sobre todo los especialistas en la que vendría a denominarse como fotografía “live”. En este sentido, John Szarkowski (en el texto que escribe para una de las exposiciones que realiza para el MOMA, en concreto una panorámica de la fotografía americana de los 60 y 70) lo dice bien claro:

«For a quarter century the magazines gave promise of providing a structure that might acomodate an important part of the best of photography, that part directed toward issues of broad concern [] at the 1950s most young photographers of high ambition still considered the magazine a potencial vehicle for their serious work⁵⁵».

Con unas modernas técnicas de impresión, diseño y maquetación, así como con unos fotógrafos capaces de hacer reportajes con todo tipo de dinamismo y ante todo tipo de adversidades (puesto que los avances tecnológicos del medio ya lo permitían), aparecieron en esas revistas innumerables reportajes de actualidad (lo noticiable del momento) y de temas cotidianos. Con el giro hacia la ilustración que se dio en ellas (debido a ese cambio de equilibrio entre palabra e imagen que, como hemos dicho, había variado sensiblemente hacia esta última)

⁵⁵ «Durante un cuarto de siglo las revistas prometían proporcionar una estructura que podría acomodar una parte importante de la mejor fotografía, la dirigida hacia todo tipo de temas de interés. En los 50, la mayoría de los jóvenes fotógrafos con grandes ambiciones todavía consideraban las revistas como un vehículo potencial para sus trabajos serios». SZARKOWSKI, John: *Mirrors and Windows (American Photography since 1960)*, MOMA, Nueva York, 1978, pág 11-12.

las revistas ofrecían en sus amplias páginas un gran número de fotografías que ganaban terreno de manera evidente y satisfacían la necesidad rápida de información que demandaba el pueblo americano en aquel momento. La fotografía de reportaje se encontraba, por tanto, en un histórico momento de plenitud.

Como ya hemos adelantado, la fotografía que interesaba y se presentaba en ellas era la fotografía "live" o de "human interest"⁵⁶, una fotografía acorde al contexto ideológico que se daba en aquel momento en el mundo occidental. Pensemos que en la inmediata posguerra la gente quería gozar, como es lógico, de la paz recuperada. La nueva sensación de vida y alivio se manifestaba, entre otras cosas, por una oleada universal de altruismo y un extendido deseo de jovialidad y contacto con otras personas (especialmente en Europa, territorio físicamente agredido por la contienda). En concreto, en Francia (caso especialmente subrayable) muchos de estos autores incluyeron un nuevo y doble elemento subjetivo en sus trabajos que les hizo adquirir tremenda popularidad: enfatizaron su deseo por constatar, por un lado, el resurgir de esa fraternidad y bondad humanas universales que hemos mencionado y, por otro, restituyeron la dignidad nacional francesa, triturada y pisoteada por los horrores de la invasión alemana y la guerra. En realidad, además de un registro de la nueva -y deseadamente amable- realidad de la vida de postguerra, estos fotógrafos franceses (de entre los que destaca Doisneau) apelaban a la memoria de un tiempo anterior en el que el carácter peculiar francés no se veía sometido a ningún

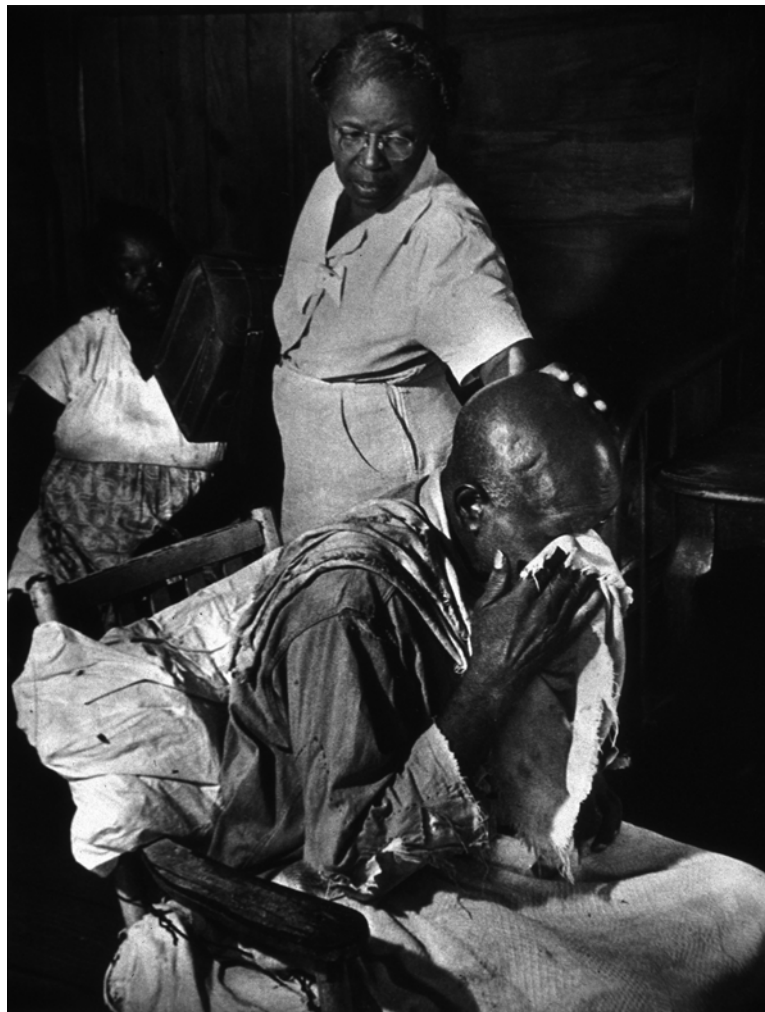
⁵⁶ Destacando, entre otros, los célebres trabajos morales de Eugene Smith (de los que, de alguna manera, podríamos considerar heredero a Sebastiao Salgado).

tipo de injerencia o castración. La autenticidad de las imágenes de estos autores reside en su evidente simpatía por el estilo de vida francés y en su interés por reflejar la peculiar e idiosincrática vida callejera del París recuperado.



R.Doisneau, Paris 1950

En cualquier caso (y ya no sólo ciñéndonos al caso francés), la fotografía de "human interest" se dirigía hacia este enfoque de altruismo, de jovialidad, aunque, también, de drama -pero drama *esperanzador*-. En definitiva, la fotografía sólo debía contar "bellas historias". Todo lo que se registraba era humanamente positivo (por ello la denuncia era también esperanzadora) y sólo podía ser motivo fotográfico lo épico, lo que trascendiera moralmente, lo ejemplarizante, lo misericorde, lo que nos provocara conmiseración y afecto.



E. Smith, revista Life, *Enfermera Comadrona*, 1951

Los reportajes eran, o bien joviales, vitalistas y tiernos -con puntos de humor dulce y sencillo- o bien homenajeados, conmovedores y moralizantes -que suscitaban emoción-.



Anna Riwkin-Brick, Israel, 1952

Tal y como señala Colin Osman en uno de sus importantes ensayos sobre la fotografía en torno a la 2ª Guerra Mundial,

«los éxitos del periodismo gráfico parecieron infundir al fotógrafo un prestigio no sólo como testigo sino también como moralista. La misión del fotógrafo consistía en expresar las grandes verdades humanas. Es decir, la fotografía era eminentemente humana⁵⁷».

⁵⁷ Colin OSMAN. "La Fotografía segura de sí misma (1930-1950)". En: LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Historia de la Fotografía*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca,



Elliot Erwit, (Magnum) 1951

Es decir al iniciarse los 50 (y durante toda la década), tal y como sostiene Carlos Cánovas,

«la fotografía parecía haber alcanzado el cielo en el papel que la sociedad le había asignado. Testigo de todo acontecimiento, había ido un paso más allá de su supuesto rol neutral. Al servicio de poderosos medios de comunicación, había conseguido impregnarse de una parte de ese poder alejándola de cualquier imparcialidad. La visión que la fotografía ofrecía del mundo era la que corresponde a quien, de hecho, establece las normas y sitúa los límites. Su misión de testigo había sido rebasada: la fotografía era también juez. Un enfoque divulgador y paternalista, inevitable además desde posiciones colonialistas, había llevado a la fotografía a un círculo cerrado saturado de humanismo sentimental⁵⁸».

1988 [es una versión del original francés LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas S.A., 1986] pag 183.

⁵⁸ Carlos CANOVAS. "La intensa búsqueda de la identidad". En: *De la rebelión a la utopía (fotografía dels anys 60-70)*. 1ª edición. Barcelona: Fundació La Caixa, 1995 (Catálogo de la exposición organizada por la Fundació la Caixa en Barcelona –Oct/Dic 1995- con los fondos de la colección de la Fundación Select) pag 27.

El tratamiento formal de estos trabajos discurría acorde a estos presupuestos "positivos": un acabado impecable, correcto, directo heredero de la Fotografía Pura y con composiciones perfectamente equilibradas. No se aceptaba ninguna transgresión formal, ningún artefacto o "ruido" visual que entorpeciera una lectura directa y obvia de la imagen (no se aceptaba el grano, el desenfoque, el encuadre fortuito, etc). Este tipo de fotografía giraba en torno, pues, al concepto de «momento decisivo» que había proclamado Cartier Bresson al principio de la década (y que analizaremos detalladamente en el próximo punto 3.4.2).

La fotografía –sigue diciendo C.Cánovas–:

«parecía ser una disciplina para la que no hacía falta nada salvo unas dosis de entrenamiento eficaz. Más se trataba de una habilidad de danza o de artes marciales que de talento. El arquero zen que debía convertirse en el blanco para alcanzarlo con su flecha era el paradigma del fotógrafo capacitado para extraer del curso de los acontecimientos el mejor de los momentos. La fotografía, pues, sufría una reducción de dudosa validez. La tesis de que debía haber siempre un singular momento que fuese la cúspide, que significase el mejor resumen de una situación, reducía el don del arte a la destreza del cazador⁵⁹».

En el seno de ese contexto histórico, hacia la mitad de la década de los 50, en los EEUU, se realizaría el que se puede considerar como el más célebre proyecto expositivo de fotografía jamás realizado: "The Family of Man".

⁵⁹ *idem* (pag 27).

Hacia 1955, Edward Steichen, conservador de fotografía del MOMA en Nueva York, después de haber realizado en dicho museo varias exposiciones sobre la guerra, considera fallida su misión de concienciación *positiva* del público y decide organizar la ambiciosa exposición «The Family of Man». Su punto de vista de partida era claramente humanista, positivo y moralista. Él declararía:

“Although I had presented war in all its grimness in three exhibitions, I had failed to accomplish my mission. I had not incited people into taking open and united action against war itself. What was wrong? I came to the conclusion that I had been working from a negative approach, that what was needed was a positive statement on what a wonderful thing life was, how marvelous people were, and, above all, how alike people were in all parts of the world”⁶⁰.

«The Family of Man» se convertiría en el apogeo de la gran corriente humanista e idealista de posguerra. La exposición sería todo un triunfo: unos 10 millones de personas la visitarían en 69 países. Se necesitaron 6 ediciones de la exposición para responder a la demanda. En su introducción, Steichen reafirmaba la visión humanista positiva de la muestra cuando manifestaba:

⁶⁰ «aunque yo había presentado la guerra en toda su crudeza en tres exposiciones, había fallado en el cumplimiento de mi misión. No había incitado a la gente a tomar una postura abierta y unida contra la guerra en sí. ¿Qué estaba mal? Llegué a la conclusión de que había estado trabajando desde un punto de vista negativo y que lo que era necesario era una declaración positiva sobre lo maravillosa que era la vida, lo maravillosa que era la gente y, sobre todo, que la gente era la misma en todo el mundo». Edward STEICHEN, *. A life in Photography*. London: W, H. Allen, 1963 (cap.13).

“It was conceived as a mirror of the universal elements and emotions in the everydayness of life –as a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world”⁶¹.

La exposición había comenzado a gestarse en 1953 y había incluido un largo viaje de Steichen y su ayudante Wayne Miller por el mundo repasando más de 2 millones de imágenes, realizando una primera selección de 10000 y una segunda y última de 503 de 68 países distintos. Se inauguró en el MOMA en Junio de 1955 acompañada de catálogo (del que, en 1978, se habían llegado a vender 4 millones de copias). Las fotografías se agruparon temáticamente; por ej.: «nacimiento», «amor», «trabajo», «fiesta», «muerte». El tema general era que todo el mundo en la tierra forma parte de una gran familia común. Los valores de la familia tradicional, el matrimonio, la religión, la mujer relegada a lo doméstico y la procreación, la fe en un Dios todopoderoso, en la Naturaleza como una perfecta y perpetua madre nutriente del ser humano, la belleza convencional, etc., etc., serían los conceptos que se destilaron de la famosa exposición. Baste señalar la conclusión del encendido prologo del catálogo, de Carl Sandburg, para intuir de forma más que evidente este tono moralista y humanista conservador:

“A camera testament, a drama of the grand canyon of humanity, an epic woven of fun, mystery and holiness –here is the Family of Man!”⁶².

⁶¹ «estaba concebida como un espejo de las emociones y elementos universales de la vida cotidiana, como un espejo de la unidad esencial del género humano a través del mundo». [Edward STEICHEN. *The Family of Man*, Introducción al catálogo de la muestra, publicado originariamente por el MOMA en 1955 y distribuido por Simon and Schuster, New York, edición con motivo del 30 aniversario (1986), 5ª impresión, pág 3].

Así, millones de personas pudieron ver hermosísimas imágenes/símbolo de gran tono épico sobre la creencia de que la condición humana es inherentemente solidaria y positiva, la apuesta por la formación de una gran familia común y universal en la que las diferencias no serían conflictivas, etc., etc.

El éxito fue apoteósico. Jamás hubo una exposición tan notable. Exposición y libro sensibilizaron al público sobre las capacidades expresivas (expresionismo) y humanas de la fotografía. Fue en París, en 1956, donde la prensa se mostró más elogiosa⁶³.

En cualquier caso, «The Family of Man» resultó ser la cúspide de una concepción de la fotografía, la humanista positiva, y, como tal, resultó ser un límite, el principio de un fin:

«¿era lógico esperar una repetición perpetua de este esquema? ¿un instalarse para siempre en los peldaños de la piedad? ¿una aceptación adormecedora de que el mundo estaba bien hecho? ¿una asunción de que

⁶² «un testamento de la cámara, un drama del gran cañón de la humanidad, una épica trama de diversión, misterio y santidad: ésta es la Familia del Hombre». [Carl SANDBURG: *The Family of Man*, Introducción al catálogo de la muestra, publicado originariamente por el MOMA en 1955 y distribuido por Simon and Schuster, New York, edición con motivo del 30 aniversario (1986), 5ª impresión, pág 5].

⁶³ Pero, sin embargo, algunos fotógrafos y críticos no se sintieron satisfechos con «The Family of Man» y con su visión populista y conmovedora, colonialista y dando a entender que los códigos morales del poderoso servían en todos los lugares, como si no existiera la pobreza, el retraso cultural, las desigualdades y la injusticia social en múltiples puntos del planeta. Barthes en su colección de ensayos titulada «Mythologies» cuestiona la conservadora ideología que subyace en la exposición y se declara contrario a esa idea abstracta y falsa de la unidad esencial del ser humano. También analiza el hecho de que las fotografías demasiado bien captadas y demasiado hábilmente cargadas de significación nos decepcionen, al detener en seco nuestra imaginación.

la pobreza o el retraso cultural no eran más que contingencias incapaces de disimular que los códigos morales del poderoso servían en cualquier lugar?⁶⁴ ».

El *momento decisivo* quedaría para siempre en la idea social de lo que es una buena fotografía pero los límites de su academicismo y rigor formal comenzarían a ser un lastre para la verdadera evolución renovadora del medio. Y aunque se aplicaría de forma eficaz a ciertos ámbitos como los del fotoperiodismo (todos los ámbitos derivados de la agencia Magnum), la transformación histórica del documento vendría dada por autores mucho menos formalistas y sin deseos de realizar proclamaciones gráficas tan perfectamente acabadas y cerradas (tan *decisivas*) como las que exigían los cánones de la época. Puede decirse que, «con la rápida y brutal reacción contra «The Family of Man», empieza la historia de la fotografía contemporánea propiamente dicha⁶⁵».

3.4.2 ESTILO *DECISIVO*

Pues bien, una vez comentado el contexto histórico en el que se plantea y alcanza un importante zénit la teoría del *Instante Decisivo* de Cartier Bresson, es subrayable que, desde entonces, su aplicación práctica se instauraría en el hacer

⁶⁴ Carlos CANOVAS. "La intensa búsqueda de la identidad". En: *De la rebelión a la utopía (fotografía dels anys 60-70)*. 1ª edición. Barcelona: Fundació La Caixa, 1995 (Catálogo de la exposición organizada por la Fundació la Caixa en Barcelona –Oct/Dic 1995- con los fondos de la colección de la Fundación Select) pag 27.

⁶⁵ Colin OSMAN. "La Fotografía segura de sí misma (1930-1950)". En: LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Historia de la Fotografía*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988 [es una versión del original francés LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas S.A., 1986] pag 184.

de muchos autores/as que mantendrían sus postulados perfectamente vigentes hasta el tiempo actual. Es evidente que desde hace muchas décadas no vivimos el mismo contexto ideológico que acompañó aquellos primeros años de puesta en práctica de la célebre teoría del maestro francés (y, por ello, también desde hace mucho, sus aplicaciones dejaron de teñirse de ese moralismo ramplón que pudo acompañarle en sus inicios) pero ello no le ha restado un ápice de vigencia en el uso y concepción que de él hacen muchos fotógrafos/as contemporáneos. Precisamente es este estilo perenne y bastante universal el que deseamos analizar a continuación.

Por tanto, si comentamos la obra de Cartier-Bresson como paradigma del fotógrafo de instantes "decisivos" (aunque bien pudieran también servirnos infinidad de autores personalísimos -clásicos o contemporáneos- en los que este *estilo* se orienta por ejemplo hacia la denuncia épica y solemne como es el caso de Salgado, o hacia la bondad y la jovialidad como ha hecho Doisneau, o hacia la ironía y la comicidad como consigue Erwit, o hacia el ensayo antropológico como desarrolla García Rodero, etc) es conocido ya que la tesis sobre la actuación de este "tipo" de fotógrafos ante la realidad mantiene que éstos han de estar -permanentemente en guardia- rastreándola y acechándola con la cámara preparada para poder dispararla en el momento "oportuno".



Cartier-Bresson (Sifnos, Grecia, 1961)

Antes de ampliar más qué es esto del momento oportuno conviene subrayar esta cualidad de *atención permanente* ante los hechos que deben poseer estos fotógrafos, esta actitud de cierta expectación y tensión ante la aparición del mejor momento a registrar de una situación, esta actitud de acecho y rastreo.

El mismo Cartier-Bresson, en su célebre texto de 1952 en el que postula su teoría del *Instante Decisivo*, declaraba lo siguiente:

«En 1931, con 22 años, acababa de descubrir la Leica, que se convirtió en una extensión de mi propio ojo. Por ese entonces rastreaba las calles el día entero, sintiéndome poseído de un nerviosismo tenso, en un estado de sobreexaltación, decidido a “atrapar” la vida, a preservarla en el acto de vivir. Pero sobre todo anhelaba capturar la esencia total dentro de

una sola fotografía, de capturar alguna situación que estuviera en trance de desenvolverse frente a mis ojos»⁶⁶.



Cartier-Bresson, (Derrière la gare Saint Lazare, Paris 1932)

Sigue diciendo:

«Algunas veces un solo acontecimiento puede ser tan rico en sí mismo y en sus facetas, que es necesario dar vueltas, girar a su alrededor en busca de una solución a los problemas que plantea, puesto que el mundo entraña movimiento y no podemos tener una actitud estática frente a algo que está moviéndose [] Hay que estar alerta con el cerebro, el ojo y el corazón y tener flexibilidad en el cuerpo [] Es esencial extraer la materia

⁶⁶ Henri CARTIER BRESSION. "El Instante decisivo". En: FONTCUBERTA, Joan (comp.). *Estética Fotográfica (Selección de Textos)*. 1ª edición. Barcelona: Editorial Blume, 1984 (El artículo original se encuentra en la Introducción de CARTIER BRESSION, Henri. *The Decisive Moment*. Nueva York: Simon and Shuster, 1952) pag 189.

prima de la vida, extraer y extraer, pero extraer con discriminación [] De todos los medios de expresión, la fotografía es el único que fija para siempre el instante preciso y fugitivo. Nosotros, los fotógrafos, tenemos que enfrentarnos a cosas que están en continuo trance de esfumarse y cuando ya se han esfumado no hay nada en este mundo que las haga volver»⁶⁷.



E.Erwitt, 1968

«La fotografía es una sucesión de maravillosas coincidencias que hay que saber atrapar» declara Cartier-Bresson a Michel Guerrin en una serie de entrevistas para el periódico francés *Le Monde*⁶⁸. Es decir, gran parte de la dificultad del ejercicio de este tipo de fotógrafos reside en la rapidez y la precisión que desarrollen en la elección del momento a registrar: como la vida fluye y los acontecimientos son, en teoría, imprevisibles, hay que estar preparado siempre. Se consigue una buena imagen cuando el fotógrafo ha estado en el sitio y el

⁶⁷ *idem* (págs. 190-192).

⁶⁸ Diario El País, «Revista de Agosto», viernes 6 de agosto de 2004, pág 29.

momento acertados. Por tanto una cualidad fundamental que debe poseer el autor de las imágenes es la de desarrollar una rápida, privilegiada y especial intuición ante lo espontáneo, ante el azar, ante -como dice Cartier-Bresson- la realidad fugitiva.



E.Ervitt, (Magnum) 1968



E.Ervitt, (Magnum) 1977

«Nuestra tarea es percibir la realidad y casi simultáneamente registrarla en el cuaderno de apuntes que es nuestra cámara [] Es esencial acercarse al sujeto de puntillas, aun si el sujeto es una naturaleza muerta. Una mano de seda y un ojo de lince es lo que deberíamos tener todos. No es bueno llegar a codazos y empujones, ni tampoco las fotografías deben tomarse con la ayuda de la luz de flash»⁶⁹.

⁶⁹ CARTIER BRESSON, Henri. "El Instante decisivo". En: FONTCUBERTA, Joan (comp.). *Estética Fotográfica (Selección de Textos)*. 1ª edición. Barcelona: Editorial Blume, 1984 (El artículo original



E.Ervitt, Magnum, 1949

En cualquier caso, lo principal es que estos fotógrafos buscan registrar momentos representativos y cargados de significación (lograr fotografiar la «médula» y el «fulgor» del sujeto o situación, dice Cartier-Bresson), instantes de máxima intensidad que supongan la mejor síntesis de una historia, la esencia de una situación, momentos supremos, singulares y culminantes –y recordemos: rápidamente captados- en los que la imagen obtenida sea un excepcional instante álgido perfectamente congelado y disecado del flujo de la vida –flujo que es caótico y desordenado-. La fotografía obtenida ha de ser un perfecto y significativo

se encuentra en la Introducción de CARTIER BRESSON, Henri. *The Decisive Moment*. Nueva York: Simon and Shuster, 1952) (págs. 190-192).

(«decisivo») extracto-resumen de una situación, de un hecho (ya sea éste de naturaleza dramática, o tierna, o divertida, o cómica, etc).



C.García Rodero, *España Oculta*, 1975



C.García Rodero, *España Oculta*, 1985

Y para que esa acción detenida que constituye toda fotografía sea perfecta, sea «decisiva», tiene que ser un fragmento singular de los hechos que presente una perfecta y armoniosa estructura formal, una composición impecable y

equilibrada en la que todos los elementos acotados en la imagen casen perfectamente entre sí. En este sentido, Cartier-Bresson, hace suya la máxima de Victor Hugo en la que manifiesta que la forma es la esencia llevada a la superficie. «Si la fotografía debe comunicar su sujeto en toda su intensidad, la relación con la forma debe ser establecida de modo riguroso»⁷⁰.

En realidad, es como si Cartier-Bresson sólo creyera en la geometría, en el cálculo. Apenas un año antes de su muerte declaraba «para mí Dios no existe, sólo existe el número pi, que representa la armonía, el equilibrio, el ying y el yang del budismo⁷¹»



S.Salgado, 1984-1985

⁷⁰ *ídem* (pag. 195).

⁷¹ Diario El País, «Revista de Agosto», viernes 6 de agosto de 2004, pág 29.

Además, esa rigurosidad y perfección formal la debe conseguir con esa actitud de caza y acecho rápidos que hemos mencionado al principio y que obligan por tanto al autor de la imagen a integrar esa doble cualidad (*rapidez y destreza formal*) en el mismo gesto de la toma:

«El ojo del fotógrafo está en perpetua evaluación. Un fotógrafo puede lograr una coincidencia de líneas con tan sólo mover su cabeza una fracción de milímetro. Puede modificar perspectivas mediante una ligera flexión de sus rodillas. Desplazando la cámara a mayor o menor distancia del sujeto logra un detalle y éste puede ser subordinado al resto o puede subyugar al fotógrafo. Pero compone una fotografía en casi al mismo tiempo que le toma disparar el obturador, o sea a la velocidad de un acto reflejo [] Si el obturador fue disparado en el momento preciso, habremos fijado un diseño geométrico sin el cual la fotografía no hubiese tenido vida ni forma [] En el momento de fotografiar sólo podemos hacer brotar la composición intuitivamente, pues hemos salido a la captura del instante fugaz y todas las interrelaciones involucradas están en movimiento»⁷².

⁷² Henri CARTIER BRESSON. "El Instante decisivo". En: FONTCUBERTA, Joan (comp.). *Estética Fotográfica (Selección de Textos)*. 1ª edición. Barcelona: Editorial Blume, 1984 (El artículo original se encuentra en la Introducción de CARTIER BRESSON, Henri. *The Decisive Moment*. Nueva York: Simon and Shuster, 1952) (págs. 195-196)



G.Rodero, España Oculta 1975

«Para mí, la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho con la organización precisa de las formas que dan a ese hecho su expresión propia [] Y por forma me refiero a la organización rigurosa de las combinaciones de superficies, líneas y valores. Es tan sólo en esta organización donde nuestras ideas y sentimientos cristalizan y pueden comunicarse»⁷³.

Es decir, en Cartier-Bresson se hermanan la paciencia del cazador y el rigor del científico.

Además, para que la imagen captada con la cámara sea perfecta, sea *decisiva*, debe ser una fotografía de lectura limpia, precisa y de gran agudeza

⁷³ idem (pág. 201).

óptica. Esto último les lleva a preferir el uso de un lenguaje sin artefactos -sin desenfoces, sin excesos de grano, sin imágenes movidas, sin descentramientos ni basculamientos de campo... - con gran riqueza de detalles y una buena delineación. Son fotografías definidas, nítidas, claras, y con una gradación tonal amplia -que logre unas texturas tales que hagan que la imagen se asemeje lo más posible a la realidad-.



S.Salgado, 1984-1985

Son fotógrafos, los del «instante decisivo», a los que, a la hora del positivado, generalmente, no les gusta reencuadrar y recortar parcialmente los fotogramas capturados. Suele ser habitual en ellos que positiven (o impriman) la captura completa e interiorizan como norma que la completa equivalencia entre captura y copia final es un signo de identidad de su disciplina para con la fotografía. El reencuadre que mejorara una toma puede vivirse incluso como un fracaso. Cartier Bresson de nuevo:

«Muy raramente sucede que una fotografía que fue débilmente compuesta pueda ser salvada reconstruyendo su composición en la ampliadora del laboratorio [] Durante el procedimiento de ampliación es esencial recrear los valores y el clima del momento en que la fotografía fue tomada; o incluso modificar [tonalmente] la copia con el fin de adecuarla a las intenciones que el fotógrafo tenía cuando la tomó. Es necesario restablecer el equilibrio que continuamente el ojo establece entre luz y sombra. Y es por estas razones que en la fotografía el acto de creación final tiene lugar en el cuarto oscuro»⁷⁴.

A la vista de todo esto, lo que finalmente podríamos decir es que lo que hacen estos autores al opinar -fotográficamente- sobre la vida no es otra cosa que manifestar su fe en el orden, declararlo gráficamente: «Para Cartier-Bresson, tomar fotografías es hallar la estructura del mundo, regodearse en el placer de la forma, revelar que en todo caos hay un orden»⁷⁵.

Si el caos que constituye el flujo de la vida es fragmentado en singulares momentos de equilibrio y armonía, más o menos subliminalmente se está declarando que la estructura del mundo, en el fondo, está organizada (lo que es lo mismo que decir que se rige por el orden)⁷⁶. En este sentido, su concepción del

⁷⁴ *idem* (págs.196-199).

⁷⁵ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pag 110.

⁷⁶De hecho, tal es la ortodoxia de Cartier Bresson, que parece percibirse en él una lectura peyorativa ya no sólo de estilos y autores (como fueron los históricos Pictorialistas) que usaron la fotografía con intención artística tergiversando su naturaleza más esencial «*aquellos autores que solían dotar a todas sus anécdotas fotográficas con una falta de precisión intencional que se consideraba "artística"*» sino incluso de aquellos autores que, incluso usando el medio de forma no manipulada (intuimos que Rodchenko, Moholy-Nagy), unas décadas antes habían intentado desfamiliarizar la visión fotográfica con encuadres y puntos de vista renovadores y cargados de

mismo podría definirse de alguna manera como más *conservadora* que la que ofrecerán los autores del capítulo que sigue a continuación.



S. Salgado, 1984-1985

3.5 LA SUGERENCIA

3.5.1 CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA

De nuevo, tal y como se ha realizado en el caso anterior con la línea *decisiva*, antes de entrar en el desarrollo de esta segunda opción estilística que

una tremenda energía visual, una energía visual tan rompedora que descoloca la visión decisiva pero “ordenada” que postula Cartier Bresson: *Se habla mucho de los ángulos de la cámara, pero los únicos ángulos válidos son los de la geometría de la composición, no aquellos fabricados por el fotógrafo que se tira de barriga o ejecuta otras antiguallas por el estilo para procurarse efectos insólitos* [CARTIER BRESSON, Henri: “El Instante decisivo”, en FONTCUBERTA, Joan: *Estética Fotográfica (Selección de Textos)*, Barcelona, Editorial Blume, 1984, 1ª edición, pág. 196]. A la luz de esta declaración podemos concluir que componer la escena saliéndose demasiado del orden visual equivalente al que proporciona el ojo humano (que, con la cámara, es el ofrecido por el objetivo de 50 mm utilizado generalmente a la altura de la visión que ofrece la bipedestación) es algo que parece rechazar sin paliativos Cartier Bresson.

hemos denominado como de la *sugerencia*⁷⁷ (y que resultó ser contraria en gran medida a aquélla), consideramos necesario recordar al lector el alcance histórico que tuvo el excepcional proyecto del joven fotógrafo suizo Robert Frank (realizado a mediados de los 50 en los EEUU y concretado en forma de libro), un proyecto que, bajo el título de «Los Americanos», supuso un importante punto histórico de inflexión en el discurrir de toda la fotografía de la segunda mitad del siglo XX⁷⁸.

En 1956, año en que «The Family of Man» se está presentando en París, Robert Frank, un fotógrafo todavía poco conocido (y que, es importante matizar, pese a haber ayudado a Steichen y haber expuesto algunas de sus primeras obras en dicha exposición, muestra su desacuerdo con el resultado final de la muestra⁷⁹), recorre con su coche los EEUU realizando un proyecto para el que ha

⁷⁷ opción que, como veremos, además de estilística también podría considerarse como ideológica y existencial.

⁷⁸ *The three most important events in American photography during the fifties were the founding of "Aperture" magazine (1952), the organization of "The Family of Man" exhibition (1955) and the publication of Robert Frank's "The Americans" (1959).* «Los tres hechos más importantes de la fotografía americana durante los 50 fueron la fundación de la revista Aperture (1952), la organización de la exposición "THE FAMILY OF MAN" (1955) y la publicación de Los Americanos de Robert Frank (1959)». [John SZARKOWSKI. *Mirrors and Windows (American Photography since 1960)*, MOMA, Nueva York, 1978, pág 16].

⁷⁹ *Although delighted to see photography so demonstratively appreciated, many photographers were distressed that the individual carácter of their own work had been sacrificed to the requirements of a consistent texture for the huge tapestry of the exhibition [] The exhibition thus ran counter to the ambitions of the period's most original younger photographers.* (Aunque encantados al ver la fotografía tan evidentemente apreciada, muchos fotógrafos estaban insatisfechos porque el carácter individual de sus propias obras había sido sacrificado para dar una textura más consistente al entramado general de la exposición. Así, la exposición discurrió en contra de las ambiciones de los jóvenes fotógrafos más originales de aquel periodo). [John SZARKOWSKI. *Mirrors and Windows (American Photography since 1960)*, MOMA, Nueva York, 1978, pág 16-17]. *But some photographers and critics were not pleased. They believed that the contributions of individual artists were overwhelmed by the theme of the show. The exhibition was something to react against. One such rebellious photographer was Robert Frank, who had several of his early pictures in the show.* (Sin embargo, algunos fotógrafos y críticos no se sintieron satisfechos con The Family of Man porque pensaban que las contribuciones individuales quedaban aplastadas bajo el tema de la muestra. De hecho, la exposición era algo para reaccionar en contra. Uno de los fotógrafos rebeldes fue Robert Frank, que tenía algunas de sus primeras obras exhibiéndose en ella). [Stuart

obtenido la prestigiosa beca Guggenheim (animado por su amigo Walker Evans y siendo el primer fotógrafo no norteamericano en recibirla). El proyecto en cuestión pretende ser una panorámica muy personal de la nación norteamericana realizada a través de los ojos de un fotógrafo cuya visión va a ir más allá de los convencionalismos éticos y estéticos que se presuponían a cualquier usuario (incluso avanzado o profesional) del medio fotográfico al llegar aquella 2ª mitad del siglo XX. Pensemos que en un momento histórico como aquél, el de la inmediata posguerra, la nación norteamericana se encontraba satisfactoriamente entregada al orden colectivo que había conformado el fuerte gobierno de Eisenhower, quien, por un lado, había llevado al país a superar holgadamente la gran depresión económica de los 30 con el rearme físico y moral de los 40⁸⁰ y, por otro –lo más importante-, había ganado la 2ª G.M., lo que le había permitido poder imponer sus esquemas políticos y morales a la gran vieja Europa destruida, una Europa a la que se había rescatado del horror y que, debilitada, necesitaba de su ayuda. En este contexto histórico es fácil entender que los norteamericanos manifestaban una fe casi absoluta en las directrices políticas, sociales y morales que de dicho gobierno emanaban (plegándose, sumisos y convencidos, a lo que, para ellos, se habían convertido en valores casi incuestionables). En ese contexto, cualquier atisbo de crítica contra ese incuestionable orden moral, político o social era aplastado ferozmente (cómo no mencionar aquí, pese a ser de sobra conocido, el

ALEXANDER: *Creative Photography in America from the Second World War to the Vietnam War* en «FOTOGRAFIA AMERICANA DEL SIGLO XX», catálogo de la exposición organizada conjuntamente por la Fundació la Caixa y el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona (Tucson), Edición Fundació la Caixa, Barcelona, 1991, pag 206]

⁸⁰ A finales de los 30 el país había entrado en una economía de producción para la guerra que mantuvo -reorientándola hacia la multiproducción de bienes de consumo- una vez finalizada ésta.

asunto de la *caza de brujas* del *macarthismo* en el mundo del cine estadounidense). El pueblo norteamericano estaba, como nunca antes, especialmente autosatisfecho de sí mismo y de sus valores colectivos. Era, por tanto, el momento idóneo para una concepción de la fotografía como la que planteaba "The Family of Man". Y es, precisamente, en ese periodo cuando Frank contacta con los círculos de vanguardia neoyorquinos (Walker Evans, Herber Matter, Willem de Kooning, Franz Kline, etc) e inicia su proyecto. En lo que respecta a su histórica relación con los representantes de la Beat Generation, es remarcable que, en un principio, prácticamente no contacte con ellos. Esto ocurrirá una vez publicada la edición francesa de su libro, momento en que conozca a Jack Kerouac y le pida el prólogo a la edición norteamericana.

En cualquier caso, las afinidades entre su obra y la de Ginsberg, Burroughs o, el mismo Kerouac, serán incuestionables. Todos se descubren mutuamente. Frank declararía sobre su encuentro con ellos: «*I don't think that I traveled on the Beat's path, but it seems we've heard each other*⁸¹». Y, como señala Jonathan Green, autor que ha realizado una importante revisión crítica de la fotografía norteamericana de la 2ª mitad del siglo XX, desde luego, las similitudes eran evidentes y mostraban una empatía singular con la manera de observar la realidad que les rodeaba:

⁸¹ *No pienso que yo llevara el mismo rumbo que la generación Beat pero es como si hubiéramos tenido noticias los unos de los otros.* [Citado en GREEN, Jonathan: *American Photography (A critical history, from 1945 to the present)*, Harry N. Abrams Incorporated, New York, 1984, pág. 84].

«Frank's versión of America was precisely the same America that haunted the desperate insiders, the strangers in America's midst, the men who were travelers and outsiders in their own country [] Frank's America was that visual environment known, loved, and despised by these men who took the term "beat", which originally meant "poor, down and out, dead beat, on the bum, sad and sleeping in subways" [] Theirs was the invisible America of the fifties. It was the hidden country. It had neither the pathos of the dust bowl, the glamour of Hollywood or the scientific determinism demanded by Cold War politics⁸²».

En su proyecto, Robert Frank desarrolla un estilo personalísimo en el que su voluntaria visión subjetiva, parcial y sesgada, en lugar de constituirse en un problema (recordemos que estamos en un contexto histórico, el del humanismo positivo, en el que se debe fotografiar lo ejemplarizante, lo *moralmente correcto*, lo hermoso, lo tierno o lo que nos suscite conmiseración y afecto) se convierte en una deliberada impronta de opinión nada amable ni acomodaticia a la sociedad y pensamiento norteamericanos de aquel momento. En ese contexto de autosatisfacción nacional positiva y conservadora, Frank saca a la luz una nación racialmente dividida y en bancarrota espiritual. Registra cosas como la desolación y la melancolía de la vida en las grandes urbes, un intenso individualismo, una América desencantada, inhóspita, alienada y moralmente estéril arropada por los implacables valores del capitalismo. Y lo más importante: lo hace con una

⁸²La versión que tenía Frank de América era precisamente la misma que rondaba a los autóctonos desesperados, a los forasteros en mitad de América, a los hombres que eran viajeros y extraños en su propio país [] La América de Frank consistió en ese ambiente visual conocido, amado y odiado por estos hombres que se autodenominaron "beat", término que originalmente significaba pobre, vencido y acabado, abatido, quemado, triste y que duerme en subterráneos [] La América invisible de los 50 era la suya. Era el país oculto. No presentaba ni el patetismo de lo desértico, ni el glamour de Hollywood, ni el determinismo científico exigido por las políticas de la Guerra Fría. [GREEN, Jonathan: *American Photography (A critical history, from 1945 to the present)*, Harry N. Abrams Incorporated, New York, 1984, pág. 84].

inquietante serenidad, con una contemplación distanciada y escéptica, con un desasosegante silencio, sin presentar catástrofes, sangre, violencia, hambre, marginados, miseria material... Utiliza la cámara como un arma silenciada con la que *dispara al sueño americano* y –desapasionada y morosamente- lo desintegra con un poético escepticismo. Y consigue desintegrarlo al cuestionar muy sutilmente con sus grises e imperfectas imágenes los valores sociales en los que éste se fundamentaba y que a todas luces habían comenzado a hacer aguas.

Frank parecía ser un observador privilegiado de una realidad que le era ajena y en la que descubría fallas y fracturas invisibles a la mayoría del pueblo americano, un pueblo inmerso en un optimismo cegador que le impedía descubrir gran parte de sus realidades menos halagüeñas.



R. Frank, *Los Americanos* 1958

Su principal transgresión residiría en el uso completamente renovador que impone a la fotografía de reportaje. Subvertiría su (hasta entonces) histórica

función nuclear, la de dar una opinión *objetiva* del mundo, la de contar una verdad cuasi absoluta de algo. La subjetividad de Frank suscitó el asombro de muchos. Además no se trataba de juzgar una situación, una realidad vista desde fuera. «De cada imagen se diría que él estaba dentro y que ha salido para captarla⁸³». Como comentaremos un poco más adelante cuando recordemos su histórica contestación al *Instante Decisivo* de Cartier Bresson⁸⁴, sus fotografías no se detenían en aspectos y momentos cargados de significación sino en objetos y situaciones triviales o en lugares nunca antes considerados dignos de atención y, por tanto, a buen seguro que desechados por la mayoría de los fotógrafos de su tiempo.

No había momentos *decisivos* en la medida en que cualquier momento podía serlo. Formalmente sus imágenes eran también innovadoras: fotografías cargadas de grano, desenfocadas o sin excesiva nitidez, movidas, con encuadres desencajados y casuales, manifestando un crudo y ágil manejo del medio, con presencia de artefactos visuales, realizadas con una aparente falta de dominio profesional, etc.

⁸³ Denis ROCHE: Cahiers de la Photographie nº 11-12, 1983, pag 21. Citado por LEMAGNY, Jean Claude en "Los años cincuenta: los fundadores de la modernidad" en LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.): *Historia de la Fotografía*, 1988, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, pág 193 [es una versión del original francés «Histoire de la Photographie», Bordas S.A., Paris 1986].

⁸⁴ Contestación en la que básicamente indicaba que la disección y extracción de instantes y acontecimientos que hace Cartier Bresson no es significativa salvo formalmente.



R.Frank, *Los Americanos* 1958

Szarkowski analiza muy certeramente el acerado estilo de Frank cuando subraya :

«The subject of Frank's later pictures seemed tentative, ambivalent, relative, centrifugal; the photographer's viewpoint and the disposition of the frame seemed consistently precarious and careless –lacking in care. It was in other words not the nominal subject matter of Frank's work that shocked the photography audience but the pictures themselves, the true content of which cannot be described in terms of iconography, since it also concerns a new method of photographic description, designed to respond to experience that is kaleidoscopic, fragmentary, intuitive and elliptical⁸⁵».

⁸⁵ *El tema de las últimas imágenes de Frank parecía provisional, ambivalente, relativo, centrífugo; el punto de vista del fotógrafo y la disposición del marco parecían decididamente precarios y faltos de cuidado. En otras palabras, no fue el sujeto material del trabajo de Frank lo que sorprendió a la audiencia de la fotografía sino que fueron las imágenes en sí mismas, cuyo contenido exacto no puede ser descrito en términos iconográficos al depender también de un nuevo método de descripción fotográfica diseñado para responder a una experiencia que es caleidoscópica, fragmentaria, intuitiva y elíptica. [SZARKOWSKI, John: *Mirrors and Windows (American Photography since 1960)*, MOMA, Nueva York, 1978, pág 20].*

En cualquier caso, su histórico descubrimiento de que en esas escenas *intrascendentes, triviales, anodinas, comunes, intersticiales*⁸⁶ (tanto por su forma como por su contenido) se encerraban enormes potenciales de significación al ser interpretadas de una forma mucho más elíptica, metafórica y subjetiva que las *decisivas* abrió toda una nueva vía de exploración narrativa de la imagen fotográfica. Las imágenes fotográficas no debían ser entendidas como elementos connotativos certeros, definitivos, finales y cerrados (elementos que, en definitiva, eran las instancias a las que aspiraban las fotografías *decisivas*, que en su deseo de perfección y significado cuasi absoluto, castraban y cerraban en gran medida la posibilidad de imaginar e interpretar libremente por parte del lector).

Las fotografías de Frank eran todo lo contrario, una ventana abierta a la interpretación, un punto de partida ampliamente sugerente para la imaginación. Eran imágenes en las que podía experimentarse la sensación de que algo había sucedido o iba a suceder, o incluso tal vez nunca sucediera. Los detalles menores, los acontecimientos simples, lo leve, lo minúsculo, lo móvil, los aspectos ínfimos y fortuitos de cualquier escena o situación se revelaban como los –complejos– signos mismos de lo que en realidad estaba ocurriendo en la imagen (como, por ejemplo, una televisión encendida perpetuamente y sin espectador alguno atendiéndola, o una perdida y solitaria máquina musical en un bar, desatendida pese a proyectar luminosas señales de atractivo reclamo). En este sentido resulta revelador el análisis que hace Régis Durand, crítico de arte y autor de numerosos

⁸⁶ Imágenes *In between* porque se movían en ese segmento que se da entre dos acontecimientos significativos, un segmento a priori vacío de contenido *decisivo*, momentos en los que nada ocurre.

ensayos sobre fotografía, acerca de la complejidad connotativa de las imágenes de Frank. Señala Durand que con Frank descubriría que una fotografía es portadora de temporalidades y de relaciones múltiples (descubrimiento cuya trivialidad misma sólo puede compararse con el valor de ejemplo que da). Durand se refiere a temporalidades y experiencias distintas a las del momento de la toma o a las del momento en que el espectador toma consciencia de ellas:

«con Frank, una fotografía se me aparecía como el testimonio de un estado de cosas extremadamente denso y fluido a la vez; pero también, el testimonio de un estado mental y afectivo del que las había fotografiado. Era lo contrario a todos los realismos o todos los formalismos, en los que la complejidad de la experiencia artística está tamizada por la estrechez de las obligaciones. Percibía algo de esa extracción de la que hablan Deleuze y Guattari, ese paso de la percepción al precepto, de la afección al afecto, ese nacimiento de la sensación a través de un material que sin embargo (pero justamente) no tenía nada de “noble”, nada de espectacular. Entonces, volví a ver las fotografías de Cartier-Bresson, las mejores de las cuales resultan abrumadoras por tanta condensación, y en las cuales la perfección de la coincidencia entre la composición y el acontecimiento es tal que, por lo menos para mí, se anula cualquier experiencia temporal y cualquier sensación, transformándose lo infinitamente breve en algo que posee la eternidad del cuadro⁸⁷».

⁸⁷ DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen (Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, diciembre de 1998 (traducción del original en francés DURAND, Régis. *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, basado en una doble serie de conferencias dadas por el autor en el CAPC, Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos entre 1992 y 1993) pag 60.

El trabajo, tal y como hemos mencionado antes, se terminaría publicando en forma de libro con el título «Los Americanos» haciéndolo 1º en Francia en 1958 y luego, superado el inicial rechazo editorial, en 1959, en los EEUU, con el célebre prólogo de Jack Kerouac, pasando en poco tiempo de ser un libro denostado a constituirse en un objeto de culto. Szarkowski escribiría al respecto:

«It is significant that the angriest responses to “The Americans” came from photographers and photography specialists, many of them people of considerable sophistication in the field. It was they who recognized how profound a challenge Frank’s work was to the standards of photographic style –photographic rhetoric- that were in large part shared even by photographers of very different philosophical postures. These standards called for a precise and unambiguous description of surface, volume, and space, and for a clearly resolved graphic structure; it was in these qualities that the seductiveness, the physical beauty, of photography lay⁸⁸».

Frank no presentaría la fotografía como un corpus de prácticas y doctrinas que se han de juzgar desde el exterior sino como una vivencia directa, mezclada inextricablemente con la existencia de cada autor. Realizaría una interpretación muy personal y subjetiva del entorno y se alejaría de la pretensión de documentar objetivamente el mundo. Tampoco se consideraría un reportero ni su obra estuvo

⁸⁸ *Es significativo que las respuestas más agrias a Los Americanos vinieron de los fotógrafos y de los especialistas en fotografía, muchos de ellos con una considerable sofisticación en la materia. Fueron ellos quienes reconocieron lo profundo del cambio del trabajo de Frank para los estándares del estilo fotográfico –de la retórica fotográfica-; estándares que eran compartidos en gran parte por fotógrafos de muy diferentes posturas filosóficas y que reclamaban una descripción precisa y sin ambigüedades de la superficie, del volumen y del espacio y una resolución clara de la estructura gráfica; era en estas cualidades donde la seducción y la belleza física de la fotografía se hallaba. [John SZARKOWSKI: Mirrors and Windows (American Photography since 1960), MOMA, Nueva York, 1978, pág 20].*

ligada a la prensa o a las agencias fotográficas. Desde el principio la concibió para legitimarse y vehicularse en forma de libro.

Su evolución fue rápidamente hacia una fotografía de corte todavía mucho más personal y de claro carácter autobiográfico en la que incorporó textos y grafías manuscritos que ampliaron la capacidad narrativa de la obra (por ejemplo en su libro «The lines of my hand»). Finalmente se decantaría hacia el cine y el vídeo con obras de carácter ya fundamentalmente autobiográfico y autoterapéutico abandonando prácticamente la fotografía. En cualquier caso, la posición ideológica de Robert Frank vendría en gran parte determinada por ser un autor que ofrece la visión de una cultura (la norteamericana) que no es la suya. La visión que adopta de cualquier contexto, incluso fuera de los EEUU, es la de la contracultura. Jonathan Green resume sobre él:

«He was on the road, always on the move. He was the archetypal stranger, the carefully observant onlooker. And Frank has continued to this day to look at society from the outside. First as photographer for the Beat generation, then as avant-garde filmmaker, then as chronicler of the Rolling Stones, Frank has always maintained his distance from established culture [] It was Frank's genius and good fortune –as it had been Stieglitz's half a century earlier- to revitalize American photography by way of the European tradition. [] "The Americans" is a small enciclopedia of photographic forms and styles. There is no other example in the history of photography in wich a photographer has so successfully mixed idioms, varied styles, and developed new pictorial schemes with such monumental effect. Cartier-Bresson's "The Decisive Moment" is a distand second, but his pictorial structuring soon becomes predictable. Frank's photographs are

alternately elegant or graceless, luminiscent or grim, immaculately focused or fuzzy, apparently casual or excessively mannered. Their shape is dictated by an unswerving commitment to accuracy of feeling and description. Frank used the small camera to mirror the surprise and tenuous balance of the actual world⁸⁹».

Concluamos este apartado con declaraciones del propio Robert Frank en una entrevista al periódico español *El País*:

«[Durante casi 30 años] he preferido mantenerme alejado de la escena social del arte y de la fotografía. No me agrada para nada. Encuentro que es todo una farsa y una de las formas de obtener paz es alejarme de esa escena. Demasiados aspectos negativos. Yo no quiero formar parte de eso. [] Muchos críticos se preocupan todavía por descifrar si *The Americans* se trató de una crítica personal, con una postura moral, a la sociedad estadounidense o de un diario fotográfico de mi viaje a través del país. Nunca realicé *The Americans* con la intención de fijar una posición moral. Eso no me interesa. Esas fotos hablan por sí solas. Hablan de la

⁸⁹ Frank estaba en la carretera, siempre en movimiento. Era el extranjero arquetipo, el testigo cuidadosamente observador. Y hasta hoy ha continuado mirando a la sociedad desde fuera. Primero como fotógrafo para la Beat Generation, luego como cineasta de vanguardia, posteriormente como cronista de los Rolling Stones, Frank siempre ha mantenido distancia con la cultura establecida. [] Fueron la genialidad y la buena suerte de Frank –como medio siglo antes había pasado con Stieglitz– las que, por la vía de la tradición europea, revitalizaron la fotografía americana. [] “Los Americanos” es una pequeña enciclopedia de formas y estilos fotográficos. No hay otro ejemplo en la historia de la fotografía en que un fotógrafo haya mezclado con tanto éxito lenguajes, estilos variados y que haya desarrollado nuevos esquemas pictóricos con un efecto tan monumental. El “Instante Decisivo” de Cartier Bresson registrará un momento distante, pero su estructuración pictorial se hace rápidamente predecible. Las fotografías de Frank son alternativamente elegantes o sin gracia, luminiscentes o severas, perfectamente enfocadas o borrosas, aparentemente casuales o excesivamente manieristas. Sus formas nacen de una firme resolución por la precisión de los sentimientos y la descripción. Frank utilizó la pequeña cámara para reflejar la sorpresa y el delicado equilibrio del mundo real. [Jonathan GREEN: *American Photography (A critical history)*, Harry N. Abrams Incorporated, New York, 1984, pág. 83-91].

ansiedad y miseria de gente de la periferia social, del blanco y el negro, de una desesperación a veces evidente y otras no, que se capta mejor en blanco y negro. En otro sentido, personalmente, nunca he querido ser parte de la blandenguería y superficialidad, del consumismo, que es parte de la sociedad estadounidense y que se refleja mucho en el medio artístico»⁹⁰.

3.5.2 ESTILO *SUGERIDO*

Por tanto, una vez señalada la importancia histórica de «Los Americanos», y volviendo a la cuestión estilística que se ha planteado en esta 1ª parte de la investigación, señalaremos que, en el otro lado de la balanza (nos referimos a los que no se alinean con el estilo decisivo del célebre maestro francés), los autores que practican el reportaje de la *sugerencia*, el reportaje de los momentos intrascendentes y no nucleares de una situación, no sólo difieren considerablemente de los anteriores en esta distinta -antitética- elección y concepción del fragmento a destacar de una historia (depositando el protagonismo de la situación en escenas y momentos que, a buen seguro, hubieran sido rechazados por el gran público e incluso descartados por una inmensa mayoría de fotógrafos por su aparente banalidad argumental e "inconsistencia" formal)⁹¹ sino

⁹⁰ El País, revista de cultura Babelia, nº 156, sábado 15 de Octubre de 1994, pág 2.

⁹¹ O, como hemos señalado en casos como los de Goldin o Clark, por su irreverencia social y/o moral.



R.Frank, *Los Americanos* 1958

también en otros aspectos especialmente significativos y de los que hablaremos luego: cuestiones como el ritmo y la tensión del acto fotográfico (es decir, la atención y expectación que requiere todo disparo de la cámara y que analizábamos antes), el lenguaje utilizado (la presencia o no de imágenes con artefactos, la literalidad, definición y delineación de las imágenes, la presencia o no de un lenguaje cuya composición formal patente la pericia y madurez de su creador), el formato y presentación de las fotografías, su vía de difusión y publicación, la mayor o menor relación existencial -autobiográfica- del fotógrafo con los motivos a fotografiar, el mayor o menor grado de aceptación popular de estos tipos de trabajos (su lectura más o menos legible, directa y amable, o su lectura elíptica), la mayor o menor frecuencia de adaptación de uno u otro tipo de estilo al reportaje profesional (y por tanto su, más o menos, asequible aplicación a la fotografía de prensa y periodística), etc. Estas diferencias pueden identificarse ya en la obra de Robert Frank, de quien anteriormente hemos adelantado que es uno de los más grandes representantes de esta opción de la *sugerencia* -y su primer valedor, allá en los 50-, y que se declararía contrario a la concepción del reportaje del «momento decisivo» cuando señaló que Cartier-Bresson parecía no estar interesado por nada que no fuera la belleza formal o la composición de algo que estuviera ocurriendo (en lugar de estarlo por su verdadero impacto emocional). Diríase que en su postura contraria, haciendo «decisivo» cualquier

momento que hubiera sido descartado como "no interesante" y como "no significativo" (y sin valor formal ni precisión visual) por el resto de los fotógrafos de su tiempo, Frank ya estaba afirmando que de su visión del mundo no se podían extrapolar imágenes limpias y netas sobre la existencia humana (como si esta última, en el fondo, fuera clara y precisa y no gris e indefinida), que su visión del mundo se basaba en la indagación y en la aceptación de la duda (más que en la constatación, la afirmación y el testimonio), y que de su visión de la vida no se podían tampoco extrapolar imágenes emblema de grandes mensajes y verdades intemporales⁹². Victor Burguin dice al respecto:

«Hasta la llegada de Robert Frank, el fotógrafo se consideraba como un cazador de instantes significativos, como conejos en el bosque, a los que hay que descubrir, matar y traerse a casa. El fotógrafo posterior a Frank sabe que no existen momentos significativos, que somos nosotros quienes les dan significaciones y que la oportunidad de la fotografía no está en sorprender un mundo en flagrante delito de coincidir con nuestras ideas, sino tal como es, absurdo. Mundo anterior al pensamiento y al sentido⁹³».

En cualquier caso, la genial aportación de Frank, se basó en tener clara la máxima de que, en la fotografía de reportaje de autor, «lo importante es ver lo que es invisible para los demás⁹⁴». Así, poniendo el acento fotográfico -el énfasis

⁹² Como se había hecho en la histórica aplicación de las claves del «instante decisivo» al moralismo imperante en la posguerra, cuyo epítome fue la macro exposición «The Family of Man».

⁹³ Victor BURGUIN: "Two essays on Art, Photography and Semiotics", Londres, 1976 Citado por LEMAGNY, Jean Claude en "Los años cincuenta: los fundadores de la modernidad" en LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.): *Historia de la Fotografía*, 1988, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, pág 194 [es una versión del original francés «Histoire de la Photographie», Bordas S.A., Paris 1986]

⁹⁴ Robert FRANK citado por Canovas en CANOVAS, Carlos: "La intensa búsqueda de la identidad" en *De la rebelión a la utopía (fotografía del anys 60-70)*. Editorial Fundació La Caixa, 1ª edición, 1995, pág 57. [Catálogo de la exposición organizada por la Fundació la Caixa en Barcelona (Oct-Dic 95) con los fondos de la colección de la Fundación Select. Textos: Françoise Ayxendri, Carlos Canovas].

emocional de la situación- en momentos de apariencia trivial, anodinos y comunes, Frank sentaría las bases de un "estilo" de reportaje elíptico basado mucho más en la metáfora, la traslación y la sugerencia que en el manifiesto, la afirmación y la proclamación.



R.Frank, *Los Americanos* 1958

Y, por supuesto, esta opción de indagar en los resquicios e intersticios de la existencia humana -y no en sus limpias fachadas- suponía, evidentemente, una muy diferente apreciación y concepción de esta misma. Toda una sección de fotógrafos (desde, por ejemplo, autores ya históricos como Larry Clark, con su intensa «Tulsa», o Lee Friedlander, hasta autores contemporáneos como Nan Goldin con su descarnada «Balada de la dependencia sexual», Bernard Plossu con su fotografía de la experiencia personal y autobiográfica, Nancy Rexroth, Jun Shiraoka, y muchos otros...) tomarían de alguna manera el relevo de Frank -cada

uno con sus particularidades y temáticas específicas, claro está- y desarrollarían sus trabajos basados en el poder evocador de «lo –aparentemente- intrascendente» (aunque no queremos referirnos sólo a «lo intrascendente»: también queremos decir el poder evocador de lo privado, lo menor, lo no elevado, e, incluso, lo –en muchos casos- rechazable moral y socialmente).



L.Clark, Tulsa, 1971



L.Clark, 1971

Básicamente podemos afirmar que todos ellos son autores que cultivan un tipo de reportaje generalmente pausado en el que el acto fotográfico sirve más que para *registrar* -rápidamente- experiencias del mundo y de la vida que quedan así perfectamente archivadas, para *tenerlas* de una forma más ampliada: la mirada escudriñadora y expectante aquí se transforma en contemplación mucho más serena. Y la contemplación, mucho más que la expectación, permite una mayor aprehensión de sensaciones, una mayor empatía con la realidad que se observa.

Soledad Puértolas, en un prólogo que escribe para un libro de Manuel Sonseca, nos habla sobre esto:

«Desde el mundo de palabras que me fue atrapando, contemplo con cierta envidia el recorrido de la mirada silenciosa del fotógrafo, la forma en que la realidad se va edificando, anulando todas las otras imágenes que nos envuelven, porque el lenguaje de la palabra parece más cautivo de los ruidos, de la vana complejidad. Recuerdo las palabras de Giorgio Basani sobre el silencio. No se puede entender la literatura si no se percibe el silencio, decía, si no se es plenamente consciente del silencio, si, de algún modo, no se aspira a él. Aspirar al silencio es aspirar a la inmortalidad, a la belleza sin fin. No es renuncia, es consecución⁹⁵».



O.Molina (Fotografías de un diario) 1995

⁹⁵ Soledad PUERTOLAS. "La fugaz casa del hombre". En: *Manuel Sonseca*, colección *PhotoBolsillo n° 4* (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños). Madrid: La Fábrica y Obra Social Caja Madrid, 1998 (bajo una idea original de Taller de Arte).

La razón de que la tensión del acto fotográfico y la actitud de acecho estén claramente atenuadas en estos autores si los comparamos con los del momento decisivo es fácil de entender: si cualquier momento puede ser "decisivo" (especialmente si no se desean instantes álgidos, ni de máxima intensidad, ni con tensión contenida) la pulsión a fotografiar disminuye considerablemente en intensidad y frecuencia. No hay ningún prurito a disparar, ni "ocasiones perdidas" o desaprovechadas. Cualquier nuevo momento conllevará tranquilamente y sin excesivas complicaciones la posibilidad de registrar en él la sugerencia emocional que se desea. En cuanto al protagonismo de los objetos fotografiados el énfasis temático no recae en lo formalmente llamativo: «la sombra, el aire o el silencio pueden llegar a ser tan concretos como los cuerpos sólidos, los colores o los sonidos⁹⁶».



M. Sonseca, Lisboa, julio de 1988

⁹⁶ Enric MIRA. "Cuando la imagen se hace". En: *Oscar Molina*, colección *PhotoBolsillo* nº 26 (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños). Madrid: La Fábrica y Obra Social Caja Madrid, 2001 (bajo una idea original de Taller de Arte).

Y es que estos fotógrafos están mucho más interesados en el impacto emocional de sus imágenes que en la documentación concreta y exacta de un determinado objeto, sujeto o situación.

Ellos no quieren *afirmar documentalmente* sobre una situación sino *trasladar emocionalmente* a ella. En ese sentido se podría calificar esta actitud como *paraliteraria*. Lo que buscan es transmitir al lector equivalentes gráficos de empatía con el lugar y las sensaciones que ellos han tenido de él.

Este deliberado toque subjetivo y sesgado que tienen sus fotografías (no están preocupados por ofrecer una mirada imparcial y objetiva del mundo) les legitima para usar un lenguaje no necesariamente literal, definido y limpio. La presencia de artefactos (grano, pixelización, desenfoque, imágenes movidas, imágenes torpes y de apariencia fortuita, descentramientos y basculamientos de campo, horizontes caídos, uso de cámaras "pobres" o de baja resolución, encuadres desencajados, lenguaje aparentemente naïf que no "demuestra" la pericia y madurez de su creador,...) no sólo no constituye problema alguno sino que, en una gran mayoría de casos, se desea para conseguir ese traslado emocional.



Sally Gall, swimmers, 1980

Los artefactos funcionan como improntas poéticas en la imagen: si la realidad, la vida, puede ser confusa, múltiple y no especialmente definida y limpia, también es válido representarla cargada de grises, desenfocada y sin nitidez. La realidad queda así *sugerida* (y no *decisivamente declarada*, lo que censuraría en el lector la posibilidad de imaginar). Si estas "imperfectas" imágenes son documentos, desde luego lo son del estado de ánimo de sus autores.

Esa renuncia a la literalidad, al detalle y la definición exigen frecuentemente que el documento seduzca al espectador de una manera diferente a la habitual -manera que ha estado siempre ligada a su precisión de registro y a su exacta fidelidad a lo real- determinando en muchos casos una composición y un encuadre diferentes, portadores de mayores riesgos. Y es que carecería de lógica y sentido el emplear este estilo voluntariamente *pobre* e imperfecto para realizar un documento fotográfico al uso tradicional.



Vari Caramés, 1996



Vari Caramés, 1996

La presencia deliberada de artefactos es equivalente a la del uso de un lenguaje naïf, primitivo e ingenuo, obtenido en muchos casos con recursos técnicos nada ortodoxos. Estos artefactos y este lenguaje deliberadamente ingenuo y extraprofesional genera una muy deseada potenciación de los valores *no visibles* de la imagen.

Nos referimos a que la renuncia a la nitidez, definición, detalle, precisión, fidelidad a la realidad, etc. hace que las imágenes sean voluntariamente imperfectas y que hayan de ser interpretadas no tanto por lo que se ve sino por lo que se sugiere en ellas. Es como si lo visible conformara una imagen y lo invisible le diera su valor. Por ello lo sugerido siempre es más literario, más poético, mágico, misterioso, emocional.

El desarrollado maquinismo que generalmente acompaña al uso profesional o avanzado del medio fotográfico es rechazado en la gran mayoría de los casos. Ese rechazo en realidad es como la constatación de un control personalísimo de la autoría: las fotos no las hace el aparato, los medios no son el fin.

Este posicionamiento bastante *antitecnológico* suele tener, por tanto, origen y naturaleza ética aunque busca conseguir evidentes consecuencias estéticas (en concreto las que se obtienen con ese estilo primitivo o extraprofesional).

De todas formas es justo decir que en estos/as autores/as esta superación voluntaria y deliberada del componente tecnológico que habitualmente acompaña al medio fotográfico⁹⁷ no se suele ver acompañada por la misma actitud en lo que respecta a la impresión, tiraje y presentación final de las copias. Elaborados procesos de impresión y de copiado (aunque casi siempre puristas y sin manipulaciones de las cualidades más estrictamente fotográficas de las imágenes: nada de nuevos pictorialismos y mixtificaciones con otras disciplinas plásticas⁹⁸) y elegantes formas de presentación de las fotografías (ya sea con sencillos enmarcados estéticamente minimalistas o en forma de libros lujosamente editados también de estética mínima y contenida) han ido siendo recurrentes en las obras habituales de estos/as autores/as durante los años 80 y 90 del pasado siglo.

⁹⁷ Al menos de su excesivo protagonismo.

⁹⁸ Salvo las que comentaré más adelante de la incorporación de textos o pies de foto artesanales en -frecuentes- libretas que se constituyen en diarios personales o de viaje (textos que, por otro lado, no suelen invadir las imágenes, que habitualmente se mantienen prístinas y puras).

En la actualidad muchos de estos autores se decantan por los tirajes impresos con tintas pigmentarias sobre papel de base de algodón (copia Gliceé, lo que podría entenderse de alguna manera como el equivalente en nobleza de acabado al purismo elevado de las copias baritadas en papel fotográfico de la época predigital).

En cualquier caso, debido al uso de ese lenguaje cargado de artefactos que he mencionado antes (y que, además, recordemos no se centra en imágenes épicas sino "intrascendentes" o "rechazables" por la mayoría de público y fotógrafos) los trabajos de estos autores tienen una lectura mucho menos populista que la de sus homónimos del instante decisivo. La razón es evidente: la lectura legible, directa y amable siempre es mucho más aceptada por el público que la que le obliga a la elipsis, la sugerencia y la metáfora. Es una cuestión de esfuerzo y de capacidad de asociar ideas y sensaciones a la hora de la recepción del mensaje. Evidentemente este problema afecta a cualquier disciplina artística, cinematográfica o literaria. La fotografía no iba a estar exenta de ello: para ser claro y conciso, Salgado podría ser como Spielberg y Bernard Plossu como Rohmer.

En este sentido las fotografías de estos autores/as son imágenes que se terminan de hacer en el tiempo del lector, siendo el que las contempla el que realiza el último acto de cancelar y cerrar su significado y sentido, el que completa y culmina su hacerse:

«Frente al tiempo cronológico capturado por el mecanismo del obturador está el tiempo evocado por la imagen, una especie de temporalidad interior que gesta la constitución de su sentido⁹⁹».

Y la razón de que en el medio fotográfico exista este *problema* de la lectura metafórica se debe a que, para el público general, no existe diferencia entre fotografía y objeto real. Recordemos que, para la mayoría del gran público, aún *la fotografía* sigue identificándose con *lo fotografiado*. Por tanto, una fotografía que no ofrece una límpida visión de un objeto o situación (o que, incluso haciéndolo, dicho objeto o situación es rechazable por su contenido *asocial* o *amoral*) es, de alguna manera, una imagen –fotográfica– fracasada, desestimable, rehusable, evitable, no digna de interés (y, mucho menos, con valor poético o artístico).



Nan Goldin, Una imagen de *La Balada de la dependencia sexual* (años 80).

⁹⁹ Enric MIRA. “Cuando la imagen se hace”. En: *Oscar Molina*, colección *PhotoBolsillo* nº 26 (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños). Madrid: La Fábrica y Obra Social Caja Madrid, 2001 (bajo una idea original de Taller de Arte).

En este sentido citamos a Manuel Sonseca, uno de nuestros máximos representantes (nos referimos al ámbito español) en este tipo de fotografía *sugerida* (que él denomina como fotografía de evocación o literaria) quien se *queja* de este aspecto de no valoración de estas imágenes ya no sólo por parte del gran público sino incluso en el seno de la comunidad artística en general:

«El problema de la situación de “precariedad” de la imagen de evocación o literaria en el entorno artístico podría estar relacionado con la identificación inmediata del referente por parte del espectador. Pero, aparentemente, en esta fotografía nada sucede, nada ocurre que justifique, a priori, la toma. Es evidente que para apreciarla en toda su esencia, es necesaria una cultura visual, artística; se hace especialmente necesaria una sensibilidad capaz de apreciar el valor del instante donde el autor consigue plasmar toda su experiencia existencial»¹⁰⁰.

En cualquier caso, con respecto a la aceptación más o menos amplia de estos trabajos, podemos afirmar que la mayoría de estos fotógrafos no buscan -especialmente- audiencia. Sólo experiencia (y, en muchos casos, como luego señalaré, *terapia*).

¹⁰⁰ Manuel SONSECA. “Poética Fotográfica” en el catálogo *X Encuentros con la Fotografía de Las Rozas*, editado por Ayuntamiento de Las Rozas y *Taller de Arte*, 2002, Las Rozas (Madrid), pág. 28. Este catálogo recoge a manera de recopilatorio un amplio número de extractos de las conferencias que fueron impartidas por múltiples autores/as en el seno de dichos encuentros que, realizados con una periodicidad anual, celebraron su décimo aniversario en el año 2002. Tanto los *Encuentros* como el catálogo conmemorativo de esos 10 años estuvieron coordinados por Myriam de Lyniers, responsable a su vez del *Taller de Arte*, un importante generador de propuestas a diferentes entidades (galerísticas, museísticas, festivas, congresos, etc) en torno a la fotografía de autor.



Nan Goldin se autorretrata después de haber sido golpeada por su amante
(de *La balada de la dependencia sexual*, años 80).

También este tipo de lenguaje nada populista (todo el mundo estará de acuerdo en pensar la aceptación mayoritaria que pueden tener, por ejemplo, las imágenes de Salgado -pese a centrarse en la adversidad de terceros-, y la escasa aceptación por parte del gran público de trabajos como «Tulsa» o «La Balada de la Dependencia Sexual» de Clark y Goldin, respectivamente) hace a estos fotógrafos poco asequibles para el encargo y la aplicación profesional y periodística de masas y les concede un grado tremendo de libertad creativa, claro está.

En resumidas cuentas, no son *fotógrafos de Magnum*. Aunque en este sentido habría que reseñar aquí que algunos de estos autores/as están siendo interceptados por el mundo de la fotografía aplicada a la moda y/o la publicidad. Y es que el sistema capitalista de mercado que domina el mundo occidental, como

sabemos, fagocita cualquier opción estética por *desagradable* que ésta pueda ser. Especialmente si satisface ese factor de búsqueda perpetua de la novedad inmotivada que, por definición, reside en la idea nuclear de lo que es la moda. Podemos así entender que las imágenes de transgresión y “no dignas de elevación” de algunos de estos/as autores (léase Larry Clark, Nan Goldin, Wolfgang Tillmans, Jack Pierson, Corinne Day, Jurgen Teller, etc) pueden servir perfectamente a tan profesionales fines de mercado, por paradójico que pudiera parecer a priori. Esas imágenes desaliñadas y de estética *junkie*, *feista* y *grunge* han sido especialmente exitosas en las imágenes de moda para jóvenes en la década de los 90. Algunos de esos autores/as son los «responsables de esta glamourización imposible en la que el desorden, la autodestrucción y la violencia no articulan una denuncia, sino ideas para una nueva pasarela¹⁰¹».

Y en lo que respecta a la relación existencial -autobiográfica- de estos fotógrafos con lo que fotografían es necesario subrayar la frecuente simbiosis que desarrollan entre fotografía y experiencia. Si lo "normal" es realizar fotografías de la experiencia (de la vida), ellos, en muchos casos, se van a decantar por *tener* -vivir- las experiencias *en* la fotografía, *a través* de la fotografía, *por* la fotografía y *para* la fotografía. Fotografían las cosas desde "dentro". No hacen visitas a otras realidades. Generalmente fotografían la única que tienen a mano, la de su propio entorno, la que discurre paralela a su vida.

¹⁰¹ Andrés HISPANO. “Lo que cuentan los que no cuentan”. En: *Revista Culturas del diario La Vanguardia*, nº 115, 1-septiembre-2004, pág 4 (número especial dedicado a la revolución amateur en el mundo de la creación).

Por ello, en un gran número de casos su propia biografía y el contexto que le rodea son la materia prima de sus imágenes. Intentan, con su trabajo, llegar a comprender mejor esa realidad, la vida, su vida. Desarrollan un estilo confesional y, en muchos casos, descarnadamente terapeuta: brutal honestidad, implacable ausencia de pudor, exhibición de aspectos muy privados de su existencia. Sacan a la luz frecuentes temas tabú y retratan sus propios voyeurismos y obsesiones. Se buscan a sí mismos a través de la fotografía. No se ocupan de los grandes temas y motivos del curso histórico de su tiempo sino que intentan reflejar las sugerentes y auténticas facetas de la existencia fotografiando la vida cotidiana. Y, desde luego es subrayable que pese a que muchos de estos autores/as realizan con sus obras unas indagaciones tremendamente introspectivas, podemos decir que los suyos son trabajos que aunque se dirigen al examen de lo personal su fin es descubrir y reflexionar sobre lo universal.



Nan Goldin, dos imágenes de *La Balada de la dependencia sexual* (años 80).

El propio Robert Frank, en 1994, acerca de su giro hacia lo autobiográfico en su obra, declara:

«*The Americans* es un trabajo terminado. Desde entonces he seguido mi instinto, sin preocuparme de dónde me encasillen los críticos. Si hablo de mí mismo con mis fotos, de mi vida, de mi entorno, es porque eso es lo que mejor conozco. Con eso es con lo que puedo acercarme a la verdad, mucho más que si fabulara o inventara con mis fotos. Tampoco me interesa hacer conceptualismo. Incluso el reporterismo gráfico, el documentalismo o la foto periodística para mí no se acercan tanto a esa verdad. Mi verdad está en mi entorno. Ahí está mi modo de expresión. Eso he aprendido con el tiempo¹⁰²».

¹⁰² El País, revista de cultura Babelia, nº 156, sábado 15 de Octubre de 1994, pág 3.

4. CONCLUSIÓN SOBRE EL PANORAMA GENERAL DE LA FOTOGRAFÍA DE AUTOR DE LA EXPERIENCIA AUTOBIOGRÁFICA.

Tal y como se adelantó en los preliminares de esta 1ª parte de la tesis existe en la fotografía de autor (desde el punto de vista estilístico) una manera, un estilo, especialmente dirigido al registro de la memoria y el diario personal¹⁰³. Es obvio que es un estilo que se nutre mucho más de los aspectos señalados en la opción del reportaje que se ha definido como de la *sugerencia* (o reportaje *interior* o introspectivo) que en las declaraciones *decisivas*, mucho más frecuentes en los fotógrafos de reportaje exógeno (ya sea este reportaje exógeno de orden personal o periodístico, dirigido a la denuncia o a aspectos joviales de la existencia, ya sea cargado de dramatismo o de ternura y comicidad, etc. etc.).

Esa clave de visión “extrospectiva” o introspectiva (es decir, como hemos señalado, visiones dirigidas a lo que sucede en *el mundo* o en *su mundo*) es la que dirige a sus autores/as hacia un tono narrativo más o menos intimista y contemplativo. Los autores/as autobiográficos¹⁰⁴, generalmente, buscan en el medio fotográfico una excelente herramienta de opinión lírica, serena y personal de sus sensaciones, experiencias privadas y apreciaciones del mundo (*su mundo*)

¹⁰³ Estilo que, como también se ha señalado con anterioridad, no es el que precisamente se utiliza en *Escenarios* pese a ser el más habitual. Ya se reflexionó en el primer párrafo de este capítulo sobre la idoneidad y pertinencia de analizar un estilo que paradójicamente se ha descartado en *N.H. Escenarios* (aunque no en el incipiente apartado videográfico).

¹⁰⁴ De entre los autores/as más señalados/as que practican esta opción de la memoria personal o un estilo paraliterario intimista y emocional (y sin querer hacer de ello una selección pretendidamente cerrada y final puesto que no todos ellos/as comparten el perfil estilístico descrito al 100%) destacaría a fotógrafos/as como Nan Goldin, Corinne Day, Betty Hahn, Dagmar Hartig, Sally Mann, Sally Gall, Robert Millman, Bernard Plossu, Larry Clark, David Rasmus, Nancy Rexroth, Wolfgang Tillmans, Jurgen Teller, Mark Morrisoe, David Armstrong, Terry Richardson, Sakiko Nomura, Jack Pierson, Henry Kerr, Duane Michals, Minnkinnen, Friedlander, Tracy Emin, Jo Spence, Elina Brotherus, Nobuyosi Araki. Entre los españoles, Jana Leo, Juan Carlos González-Santiago, Alejandra Weill, Ana Casas (reside en Méjico), Carme Casulá, Pedro Albornoz, Daniel Díaz Trigo, Oscar Molina, Vari Caramés, Jorge Lens, Manuel Miranda, Javier Vila, Beatriz Ruibal, Luis Pérez Minguez, David Jiménez, Manuel Sonseca, Diego Ortiz, Leo Simoes, Roger Gaus, Juan Diego Valera (argentino residiendo en España), Miguel Sasiaín, Juanan Requena, Ernesto Valverde, etc.

y la vida. Son, por tanto, representantes de lo que podríamos denominar como el reportaje “interior” o de la vivencia personal ya que en la mayoría de sus proyectos incluyen como materia prima de sus imágenes a sus amigos y seres queridos y a sí mismos/as con ellos. Realizan una continuada conquista de su interioridad que nace de la incesante autoexploración de sus experiencias y vivencias. Intentan preguntarse continuamente por el sentido de *su* existencia, por el sentido de *la* existencia. Corroboran así esa característica genérica de todos estos autores de *lo intrascendente* que señala que, pese a que reflexionan sobre lo personal, pretenden que de ello se destile lo universal. Y es que, en el fondo, la autobiografía es un recurso para reflexionar y opinar sobre el mundo. Descubrir una opción personal de vida no es un mero juego hueco de narcisismo: más bien requiere cierta fuerza de integridad y un considerable ejercicio de rigor moral sostener tan limpia y descarnadamente tus argumentos.

Suelen tener en muchos casos una recurrente relación temática con la experiencia del viaje (experiencia claramente relacionada con la anterior porque fotografían un viaje que, en realidad, lo es *a través de sus vidas*).

En muchos casos su trabajo presenta una dimensión deliberadamente “menor”, “pobre”¹⁰⁵. Nos referimos a que usan unos medios bastante simples y hasta rudimentarios (cámaras básicas sin grandes prestaciones ni profusión tecnológica) cuyo uso no demasiado ortodoxo les permite alejarse de la

¹⁰⁵ En ese sentido se podría entender que algunos/as de estos/as autores/as se situarían ideológicamente cercanos al *arte povera* que Mario Merz y la Escuela de Turín plantearon a principios de los 70.

trascendencia del acto fotográfico elevado acercándose a la fotografía con la libertad absoluta de que, si les atrapa lo suficiente la situación, tan fácil es fotografiarla como abandonar inmediatamente la cámara y adentrarse en ella. De hecho en muchos casos, la renuncia voluntaria a la sofisticación del equipamiento y la presencia de ciertas limitaciones técnicas es un reto muy tentador mediante el cual manifestarán un evidente rechazo al maquinismo (tan históricamente inherente y asociado al medio y tan presente en el uso profesional y elevado del mismo), y una clara desobediencia hacia esa especie de inconsciente tecnológico (la identificación inmediatamente técnica) que ha acompañado a la fotografía desde sus inicios (tanto para el gran público como para la mayoría de sus usuarios avanzados, incluidos los profesionales, tan apegados a automatismos y programaciones del sistema). Pensemos que participan de la idea de abordar el acto creativo (fotográfico) quitando protagonismo al medio y devolviéndoselo al artista. La modestia del equipamiento sencillo es un estimulante recurso creativo. Es más, elegir un medio en su posibilidad más básica supone todo un posicionamiento ideológico. La renuncia a los habituales códigos que acompañan a la estética fotográfica al uso (nitidez, definición, precisión, etc.) supone una respuesta provocadora. Suelen ser autores/as que piensan que, de alguna manera, el desarrollismo tecnológico¹⁰⁶ que acompaña al medio fotográfico desde sus inicios puede llegar a resultar castrante, alienante, limitador, coercitivo.

¹⁰⁶ Dicho desarrollismo –nacido históricamente bajo la presión y demandas de exigencias económicas, sociales, científicas, ideológicas, etc.- se vio dirigido siempre a la perfección de los registros analógicos, realistas, miméticos, etc. del mundo y la vida. Esto ha provocado que determinados autores reaccionen ante esta tiranía de la ideología de la verosimilitud intentando subvertir los códigos habituales de la representación fotográfica de la realidad (desenfocando, moviendo, descentrando, “ensuciando” las tomas) consiguiendo así que la imagen gane en poder evocador lo que pierde en poder representativo de lo real.

Aunque supuestamente liberador, en realidad impone condiciones y esclavitudes. La opulencia de medios del mundo contemporáneo puede resultar una tiranía y generalmente se ve acompañada por una anulación de la individualidad y especificidad del autor. El rechazo a los estándares de la técnica preprogramada parece indicar la recuperación del espacio personal y subjetivo (humanizado) del autor en un proceso históricamente hermético, inaccesible, mecánico, técnico, científico.

Es de remarcar también el frecuente gusto de estos/as fotógrafos/as por el formato pequeño (son autores muy conscientes de que el formato establece el distanciamiento con el espectador: un formato grande y una presentación solemne lo alejan y generan una lectura colectiva de la obra; un formato íntimo, reducido y asequible lo acercan a la lectura privada, cómplice y personal que ellos desean) y su no muy inusual predilección (al menos durante los años 80 y 90 del siglo pasado) por el uso de cuadernos de apuntes que utilizan a la manera de diarios de viaje en los que pegan contactos y pequeñas fotos combinando heterodoxamente imagen, dibujos, anotaciones y textos manuscritos consiguiendo magníficos ejemplos de ampliación narrativa de la imagen fotográfica (transgrediendo deliberadamente la famosa autosuficiencia de la fotografía -«una imagen vale más que mil palabras»-). Ahora esos cuadernos de apuntes han pasado a ser digitales y en red (blogs y bitácoras varios).



Sables mouvants, diario fotográfico y literario del verano de 1991. Juan Carlos González-Santiago, Cádiz

Son autores/as que, en muchos casos, incluso con simples pies de fotos generan estas ampliaciones narrativas. En múltiples ocasiones:

«recurren a la palabra escrita para, más allá del título informativo, provocar lo que Barthes llamó el poder alucinatorio de la fotografía que lanza las imágenes más allá de lo que ellas dan a ver: crear una especie de sinestesia cromática y sonora con los elementos visuales o bien introducir un sentido narrativo en la imagen, como momento de una acción descrita lingüísticamente, son las operaciones de sobredimensión semántica de esta estrategia gestual¹⁰⁷».

¹⁰⁷ Enric MIRA. "Cuando la imagen se hace". En: *Oscar Molina*, colección *PhotoBolsillo* nº 26 (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños). Madrid: La Fábrica y Obra Social Caja Madrid, 2001 (bajo una idea original de Taller de Arte).



*Eva, Isa, Manolo y Sonia dándose un baño. Fuerteventura 18-VIII-91
(O.Molina, Fotografías de un diario)*

Otro aspecto subrayable sería la semejanza a establecer entre la fotografía que realizan todos estos autores/as con la fotografía familiar y turística, con la fotografía incluso realizada por niños. Encuentran inspiración en ese magma infinito de imágenes producidas por esos aficionados inexpertos, con sus instantáneas accidentales y sus composiciones sin control y arbitrarias, imágenes realizadas de manera sencilla, espontánea, ingenua, instintiva, que no parten de enseñanzas, teorías o escuelas.

Diríase que estos autores/as han dejado de lado gestos y actitudes viciadas de profesional o usuario avanzado en pro de una frescura inocente y primitiva que les otorga la elegancia de la visión primigenia y naíf de un inexperto (convirtiéndose cada uno de ellos voluntariamente en una especie de Henri Rousseau de la fotografía) sin esos afectados tics profesionales. Paul Valery

escribió en una ocasión que «la educación profunda significa disolver la primera educación»¹⁰⁸.

Por tanto vemos en sus composiciones y temáticas aspectos como la aceptación del accidente y el imprevisto (lo que les sitúa en las antípodas ideológicas de los autores de la previsualización -de resultados- o del sistema de zonas, que rechazaban lo azaroso y no aceptaban lo que no fuera posible de controlar a priori). La tolerancia ante lo que irrumpe de forma aleatoria y azarosa dota al acto fotográfico de una componente liberadora e incluso de una dimensión lúdica nada rígida, solemne o cerrada que les permite explorar, experimentar y ampliar de forma más desenvuelta los límites de la percepción y de la propia experiencia a fotografiar.



Nancy Rexroth *My Mother, Pennsville, Ohio, 1970*

Nancy Rexroth, "My mother, Pennsville, Ohio, 1970"

¹⁰⁸ Citado a su vez en el editorial de la revista Photovisión, nº 17 de 1987 con el título «La Cámara Pobre» (Ed Photovision, S.A., Madrid).

Y todos estos aspectos enumerados en esta conclusión del capítulo están, en suma y en la mayoría de los casos, aderezados por la cuestión del tiempo poético, por la del tono lírico de la aparente inacción y el reposo, por el registro de ese momento que se da en el tránsito entre una acción que acaba de terminar y la que se avecina, por –como dice Bernard Plossu al describir sus fotos: «la parte del tiempo que no miramos por múltiples motivos pero que la memoria recoge, guarda y en algún momento nos recuerda lo que hemos desdeñado, el espacio y el momento donde está la esencia de todo¹⁰⁹».

Soledad Puértolas, al analizar las temblorosas y movidas fotografías que pueden caracterizar a cualquiera de estos autores/as, de nuevo define -bellísimamente y a la perfección- el espíritu que mueve sus cámaras (sus conciencias):

«los paisajes deshabitados y trémulos y las escaleras estrechas, oscuras y vacías, los muebles frágiles de las habitaciones de hotel, la gente que viaja y huye y mira lo que no podemos ver, son “la [fugaz] casa del hombre”. Cuando los ojos del fotógrafo se posan sobre ella, la envuelven en sus miedos y emociones, la hacen reverberar a la luz del día y ésta es la reverberación que se detiene, ese temblor robado al tiempo¹¹⁰».

¹⁰⁹ El País, revista de cultura Babelia, sábado 25-11-2000, pág 20.

¹¹⁰ Soledad PUÉRTOLAS: «La fugaz casa del hombre» en MANUEL SONSECA, colección PhotoBolsillo nº 4 (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños) editado por La Fábrica y Obra Social Caja Madrid bajo una idea original de Taller de Arte.

Por último, otra autora, Pilar Corredoira, reflexiona sobre esta actitud fotográfica de una manera que podría servirnos de poética conclusión a este apartado de la investigación:

«Existe el deseo de recuperar aquello que se desvanece, que el tiempo borra en su rápido caminar, la voluntad de retener y detener los momentos pasados, instantes que tan sólo la fugacidad de la cámara puede rescatar, evitando el final, buscando el perdón que, como siente el poeta Pessoa: “¿No habrá en fin para las cosas que son, no la muerte, más sí otra suerte de fin, o una gran razón, cualquier cosa así como un perdón¹¹¹?».

Nota final: no quisieramos terminar este apartado sin observar que ni qué decir tiene que esta visión de la fotografía autobiográfica está sufriendo (o disfrutando, por supuesto) de una renovación técnica considerable con la irrupción de la fotografía digital. Si hemos de señalar alguna cualidad especial que ésta está incorporando a la fotografía del diario personal deberíamos mencionar básicamente que, por razones obvias, está generando una mayor inmediatez de resultados, un incremento considerable en el volumen de imágenes que se obtienen para este fin (y aquí nos referimos tanto a la fotografía de autor como a la popular), un aumento de sus capacidades de grabación, conservación y almacenamiento y, por último, un nuevo tipo de planteamientos y soportes de presentación (los formatos y libros electrónicos, los diarios virtuales, los diarios en red, weblogs, etc. etc..). Pero pese a la irrupción de estas novedades,

¹¹¹ Pilar CORREDOIRA. «Climatología atlántica». En: VARI CARAMÉS, colección PhotoBolsillo nº 38 (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños) editado por La Fábrica y Obra Social Caja Madrid bajo una idea original de Taller de Arte.

desearíamos concluir este apartado indicando que el espíritu que subyace bajo la obra de estos autores/as, lo que les mueve a disparar, sigue siendo el mismo.

2ª Parte

(INDICIALIDAD, ESPACIO Y TIEMPO EN *NATURA HOMINIS:*
ESCENARIOS)

*Es necesario que el fotógrafo haga algo más que fotografiar:
es necesario que biografíe*

Adolphe-Eugène Disderi¹¹²

*La “vida privada” no es más que esa zona del espacio, del
tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto. Es mi derecho
político a ser un sujeto lo que he de defender*

Roland Barthes¹¹³

¹¹² Adolphe-Eugène DISDERI. *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris, 1855, págs. 25-26. (Citado por DUBOIS, P.: *El acto fotográfico*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986, pag 150 -traducción del francés *L'acte photographique*, Editions Labor, Bruselas, 1983-).

¹¹³ Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós Ediciones. Barcelona, 1990, pag. 48 (original en francés *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980).

5. DESCRIPCIÓN DE LA FRAGMENTACIÓN COMO MÉTODO.

Antes de profundizar en las razones teóricas del sistema de fragmentación usado en *Escenarios* (desde ese triple punto de vista teórico planteado: indicial, temporal y espacial), convendría explicar de forma más exhaustiva dicho método y así despejar en el lector cualquier duda sobre la forma en que son realizadas/presentadas las imágenes de dicho proyecto, condición indispensable para iniciar la argumentación que caracterizará toda esta segunda parte de la tesis.

Primero quisiéramos advertir de nuevo que, dado que el autor de las imágenes (es decir, de la propuesta artística) de esta tesis es el mismo que el que está realizando este estudio teórico, para esta descripción que da título a este apartado se permitirá exponer los hechos de una forma más personal, utilizando excepcionalmente un lenguaje en 1ª persona. Le mueve a ello la mayor eficacia que se pueda conseguir al relatar aspectos descriptivos casi de orden emocional que subyacen en su actitud y metodología de trabajo y que se verán mejor reflejados con dicho lenguaje.

5.1. PRODUCCIÓN DE LAS IMÁGENES DE *ESCENARIOS*

Pues bien, comencemos por señalar que, en el momento en que me planteo realizar una nueva imagen para *Escenarios*, la idea previa puede verse más o menos alterada pero en la mayor parte de las ocasiones el resultado final se ajusta a la composición mental que había concebido de antemano. Es obvio que cada idea para cada una de las imágenes ya nace por tanto “sometida” a la parcelación

del espacio que define el proyecto y que relato a continuación.

En primer lugar, en la mayoría de las ocasiones, antes de comenzar una sesión de captura de imágenes con uno de mis modelos, le cito previamente en mi estudio. Allí, y tal y como también hacía en el proyecto anterior *Natura Hominis: Taxonomías*, se le muestra todo el proyecto y se le explican sus características formales y conceptuales de tal manera que el día en que se realicen las tomas conozca perfectamente el elaborado y extenso método de fragmentación de la escena al que va a asistir como modelo.

Por tanto, una vez conocida la idea escenográfica por el protagonista, ubico a éste en el entorno a fotografiar. Es en ese momento cuando, después de estudiado a fondo el espacio in situ, comienzo a desplazarme por la escena disparando todas y cada una de las fotografías individuales que constituirán el mosaico-instalación final. Para ello, hasta el año 2009 he utilizado exclusivamente una cámara réflex de paso universal con una óptica gran angular de 28 mm¹¹⁴. La idea de fragmentar el espacio de tal manera que su recomposición en la imagen final no genere una especie de puzzle cuyas piezas encajen perfectamente no es

¹¹⁴ Es a partir de este año que el proyecto se ha transformado con una nueva línea de trabajo realizada con cámara de medio formato, abandonándose prácticamente los mosaicos y realizándose las imágenes en panorámica. Estas panorámicas, al ser realizadas sus capturas en formato medio, permiten la monumentalidad y alto poder resolutivo que caracteriza formal y conceptualmente al resto de imágenes del proyecto. En cualquier caso, este nuevo punto de inflexión en el proyecto no será analizado en el cuerpo teórico de esta investigación. El estudio que conforma esta tesis se detiene en dicho año (2009) porque de esta manera se acota la investigación al atender al periodo de más de una década en el que las imágenes han sido exclusivamente mosaicos y han mantenido un único formato. Las evoluciones futuras de *Escenarios* a partir de este año 2009 son, precisamente, el límite final de cierre de esta ya muy extensa investigación que, como todo estudio teórico, era fundamental detenerla en algún momento determinado.

inocente, claro está. Si yo fotografiara con un 50 mm, el mosaico final tendría una apariencia mucho más similar a la que pudiera tener una imagen documental instantánea que, habiendo sido realizada con un solo disparo desde una cámara que permita grandes ampliaciones es fragmentada a posteriori en un proceso secundario de postproducción y montaje para ser exhibida ante el espectador. Y, desde luego, esta posibilidad no me interesa en absoluto. Muy por el contrario, el uso del gran angular introduce *ruidos* espaciales al repetir elementos de la escena en cada toma individual. Como señalaré, en una cierta medida, estos ruidos me van a servir para que el lector constate en la imagen final un evidente elemento de artificiosidad que utilizaré deliberadamente para romper con la habitual sensación de realidad que genera la fotografía directa documental. Además, tanto la elección de una óptica angular -en la medida en que un gran angular ofrece un mayor espacio de visión que un objetivo normal o tele-, como la del método de adición de disparos son planteamientos que contribuyen de una forma también deliberada a la elaboración de una imagen fotográfica final con un muy extenso caudal indicial, argumento fundamental y razón de ser de todo el proyecto *Escenarios*.

Por razones ópticas obvias relativas al diseño y construcción de los objetivos gran angulares, cuanto más lejano está el sujeto u objeto fotografiado, mayor es esa repetición de elementos contiguos entre las escenas (disparos) consecutivas y aumenta el ruido visual en la imagen final de cada una de mis composiciones para *Escenarios*. Por el contrario, cuanto más cercano está, repetición y ruido decrecen.

En cualquier caso, estos ruidos son los que generan la distorsión óptica final que altera la percepción exacta y habitual de la realidad, sobredimensionándola y dilatándola en el espacio. Por eso, a la hora de producir cada una de mis imágenes finales siempre decido que el punto de partida de la acción/batería de tomas fotográficas sea el cuerpo de alguno de los modelos retratados, a quien siempre fotografío a la distancia mínima de enfoque erigiéndolo así en claro protagonista visual de la escena (aunque sorprenda creer esta afirmación al ver las imágenes en maqueta, en tamaño final monumental se puede observar perfectamente este efecto y recorrer perfectamente el detalle casi macroscópico de la piel, de los ojos, de cualquier elemento pequeño del protagonista¹¹⁵).

Es, por tanto, el cuerpo (o cuerpos) de uno (o varios) de los retratados los que generan el plano protagonista del enfoque de toda la escena, plano al que me sustraigo, remito y obligo durante todo el proceso de tomas fotográficas¹¹⁶. Este plano es el que menos artefacto presenta y sirve para que el lector lo identifique como si el de una instantánea *normal* de gran formato se tratase. Es decir, desde ese punto de partida (el cuerpo del protagonista) y manteniéndome fiel a un plano imaginario que he decidido mantener con él, voy desplazándome hacia el resto de la escena realizando una especie de coreografía sistemática que, vista desde fuera, a más de un espectador le ha parecido –pienso que acertadamente- como

¹¹⁵ Véase imagen nº 7 en el anexo final, que es un detalle extraído de la imagen nº 6 y que da idea del grado de resolución/información de cada una de las imágenes finales. También véase cualquiera de las imágenes incluidas en formato Power Point en el DVD que se adjunta.

¹¹⁶ Excepción aquí de las imágenes en las que se plantean más de un plano de enfoque (véanse por ejemplo las imágenes nº 2 y 3 en el anexo final) y que se comentarán más tarde.

ritual o con un tono artístico performativo. Debo mencionar, no obstante, que si bien cada una de las imágenes finales que produje hasta finales del 2003 estaban dispuestas todas, como he descrito, en un mismo plano imaginario -para que el mosaico no presentara mucha distorsión óptica-, es a partir de esa fecha cuando comienzo a realizar una mayor trasgresión espacial –y, como veremos, también temporal- y decido incluir más de una dimensión alterando el ángulo de la cámara al llegar a los límites periféricos del plano protagonista de la escena e introduciéndome en otro/s (plano/s) situados a 90 grados de aquél¹¹⁷. También por esas fechas comienzo a realizar escenas en las que un mismo personaje se presenta en más de una ocasión en la escena final¹¹⁸, potenciando la transgresión de tiempo que he mencionado antes e incorporando una pequeña pero significativa componente surreal que hace que la lectura final se interprete un poco más como perteneciente al ámbito del pensamiento elaborado, artificioso, fantaseado, onírico (ámbito que, como veremos enseguida, me interesa especialmente pese a que *Escenarios* es un proyecto que versa sobre la memoria y el registro *real* de la biografía personal). Además, como comprobaremos, la metodología de disparos consecutivos y temporalmente progresivos, permite “inyectar tiempo” en la fotografía, generándole un tiempo interno mucho más prolongado que el instantáneo habitual de toda fotografía. Esto posibilita un registro de la escena y del momento mucho más detallista y desarrollado, un paso más cerca del que se consigue con un tiempo cinematográfico o narrativo. Es por ello que la inclusión en la imagen final de un mismo personaje en tiempos

¹¹⁷ Ver imagen nº 2 en anexo final.

¹¹⁸ Ver imagen nº 3 en anexo final (también imagen nº2).

diferentes contribuye a esa poética de la obsesión del registro de la memoria con sobreabundancia de detalles, núcleo motor conceptual de *Escenarios*.

Ahondando en más aspectos relacionados con mi metodología de la fragmentación y disposición en mosaico, si cuanto más lejano está el sujeto a fotografiar, más ruido visual emerge en la imagen final, es relativamente lógico que, en todos estos años que llevo con el proyecto *Escenarios*, el espectador haya podido constatar que prácticamente ninguna escena “tradicional” de paisaje (me refiero a la típica composición de lo que entendemos históricamente por el género llamado «el paisaje», con todos los elementos situados a una distancia de enfoque considerable, sin la presencia de primeros planos) me haya resultado interesante para el citado proyecto: la acentuada repetición óptica de lo fotografiado generaría un gran ruido visual en la imagen final. Basta observar los fondos de mis imágenes, las áreas de las mismas que no cogen en un primer o medio plano, lo que está situado a larga distancia o en el horizonte: todo allí está fuertemente repetido¹¹⁹.

Por tanto, una escena *tradicional* de paisaje (es decir, sin primeros planos) fotografiada con mi método en mosaico generaría habitualmente un enorme ruido visual que impediría tener una lectura como la que pretendo y ya he adelantado brevemente en el capítulo inicial de esta tesis. Una lectura que pretende tener dos niveles: uno, en el que el espectador de alguna manera se aferra visualmente, hace protagonista de su escrutinio, a la información con menos ruido, obviándolo

¹¹⁹ Véase, entre otras, la imagen 8.

(al ruido) y quedándose con la imagen como si de una sola instantánea se tratase; el otro, el del rico mundo del detalle casi macroscópico. En definitiva, si yo intentase una escena convencional de paisaje, se generaría una imagen final tan ruidosa que parecería estar vista como a través de un caleidoscopio, casi desapareciendo el primero de los dos niveles de lectura citados¹²⁰. Ya matizaré más aspectos acerca de la doble lectura de estas imágenes fragmentadas en breve en este mismo capítulo (apartado 5.2).

También todos y cada uno de los disparos¹²¹ (hayan sido realizados para componer una de mis imágenes tomada en interiores o tomada en exteriores, tomada a plena luz del día o cuando está casi entrada la noche, tomada en verano o en invierno, etc) se ha visto acompañado de un golpe de flash de relleno que aumenta ligeramente la percepción del color de la imagen y contribuye a generar una visión más límpidamente artificial y construida de las escenas. De nuevo, constato aquí mi deseo por grabar la escena con sobreabundancia de información

¹²⁰ De todas formas debo señalar que, a la luz de un importante encargo que me fue realizado por una empresa de edición de obra artística ubicada en Madrid, en los últimos meses de 2004 me vi obligado a solventar este handicap para el registro del paisaje en mi trabajo. Dicha empresa me solicitó 4 imágenes de *Escenarios* para un proyecto que lleva por título «El Paisaje Fragmentado». Ello me supuso un reto estimulante puesto que para el citado encargo tuve que plantearme incluir dicho género tradicional en mi proyecto fotografiando espacios en los que no hay elemento humano protagonista (véase como ejemplo la imagen nº 11 del anexo de esta tesis). En todas ellas (y en las que he podido realizar posteriormente fruto ya no de ese encargo sino de mi iniciativa personal), he resuelto la situación ofreciendo un elemento situado a una distancia de enfoque muy próxima, un primer plano (léase las caras del anuncio de la caseta promocional de Siemens en la imagen nº 11 del anexo o la mesa con los restos de desayuno en la imagen 155, por ejemplo) que minimizan el acentuado efecto caleidoscopio que tendría la imagen final si el paisaje hubiera sido compuesto y enfocado con los elementos que lo configuran situados todos ellos a considerable distancia.

¹²¹ Nos referimos a todos los realizados hasta el año 2009.

al permitir el detallado registro de lo que encierran las sombras que han sido iluminadas por el flash.

En un principio, en los comienzos del proyecto, las imágenes finales estaban constituidas de no muchas tomas fotográficas puesto que, por falta de experiencia, yo no disfrutaba de tanto control en la fragmentación de la escena (estas imágenes corresponden a los capítulos iniciales en blanco y negro del trabajo y a las imágenes primeras en color¹²²) pero luego comencé a componer las escenas de una forma más extensa y compleja¹²³. En resumen, en las primeras imágenes, el tiempo de producción implicaba una media hora. En algunas de final de año 2003 (y posteriores) dicho tiempo se extiende unas dos o tres horas. Ya he insistido bastante en mi actitud de indagación, observación y escudriñamiento de la realidad de forma insistente y contumaz, sistemática y metodológicamente incisiva. El resultado de tal actitud pretende sostener todo el discurso poético del proyecto *Escenarios*, el de la obsesión como recurso estético. Esta poética de la obsesión está presente en toda mi obra fotográfica y supongo refleja mucho más que una concepción estética. Este carácter detallista y meticuloso es, para bien o para mal, base fundamental de mi concepción particular de la vida. Mi actitud y método de trabajo ofrece, por tanto, un resultado exhaustivo:

«No se trata, pues, de un resultado aislado, fortuito y más o menos caprichoso, sino de un método lento, engorroso y extenuante que

¹²² Ver imagen nº 4 en anexo final.

¹²³ Ver, de nuevo, imagen nº 3 en anexo final.

contradice el lugar común, tan extendido, de la pretendida rapidez de la fotografía¹²⁴».

Por último, esta prolongada componente temporal en mi método de fragmentación supone una cierta artificiosidad escénica en la actitud de pose de mis modelos porque les exige estar inmóviles durante todo ese periodo de captación. La trasgresión que conlleva dicho método es, por tanto, de dos factores: tiempo y espacio¹²⁵.

5.2. RECEPCIÓN Y LECTURA DE LAS IMÁGENES DE *ESCENARIOS*

La metodología de fragmentación sistemática del espacio que se plantea en *Natura Hominis: Escenarios* no sólo es algo que esté exclusivamente relacionado con su proceso de génesis sino que lo está con toda su completa enunciación. Por tanto, dicha metodología también afecta de manera importante a su situación de recepción y exhibición. En este último sentido, y vuelvo a insistir en ello, se debe tener en cuenta que cada una de mis imágenes de *Escenarios* presenta una doble lectura. La primera de ellas, con el espectador situado a una prudencial distancia, remite al lector a una visión de la imagen como si de una instantánea directa se

¹²⁴ Manuel LAGUILLO. *Hybrida: el 1984 jo tenia 15 anys* (catálogo editado por Caja Madrid para la muestra del mismo nombre comisariada por Manolo Laguillo en Barcelona en el seno de la *Primavera Fotográfica de Catalunya 2004*, Mayo 2004, pág 10). Este párrafo ha sido extraído del texto general que acompaña al catálogo de dicha muestra. El párrafo hace referencia a la metodología empleada en *Escenarios*.

¹²⁵ factores que, siendo inherentes, esenciales y constitutivos de todo acto fotográfico, serán abordados en esta investigación por separado pese a que, como veremos en gran parte de la argumentación que se desarrolle en ella, actúan y se presentan siempre de forma interdependiente y simultánea.

tratase –como, entre otras, las que pueblan los álbumes fotográficos de cualquier persona-. La segunda es la que invita al espectador a acercarse a la instalación y desplazarse y sumergirse de forma casi macroscópica y detallada por un sinfín de fragmentos que no encajan a la perfección (como he señalado antes no uso un 50 mm sino una lente gran angular de 28 mm) y cuyo contenido en gran parte se superpone y repite.

En principio, esta doble lectura ya reside en cualquier imagen fotográfica de gran formato (hablo de un tamaño monumental) que se presenta ante un espectador (véase, relativo a esto, la interesante apreciación que realiza Rosalind Krauss al sostener que la fotografía es la que mejor habla el lenguaje del collage, es decir, un lenguaje de lectura detallada y con interés por el fragmento y su atenta descripción¹²⁶). Pero en una fotografía tan extensa y con la información almacenada de una forma tan detallada –¡y fragmentada!– como pueda ser cualquiera de las imágenes finales de *Escenarios*, este aspecto se exagera.

¹²⁶ Dice Krauss: *El arte del siglo XX había soñado con instituir la obra de arte como perfecta unidad, independiente, autorreferencial, autónoma y total. La contingencia, las circunstancias del mundo real, debían dejar sitio a una perfección lógica que existiese por y para sí misma: las cuadrículas planas de Mondrian, por ejemplo, o los óvalos impecablemente alisados de Brancusi. El collage es el enemigo natural de este ideal ya que desliza hasta el interior del fruto, el gusano de la realidad, una realidad considerada como sin límites y arbitraria, obligando necesariamente a cualquier representación a no ser más que una colección de fragmentos. Da la casualidad que la fotografía es la que mejor habla el lenguaje del collage (en sentido conceptual más que técnico). Al ser, obligatoriamente, fotografía del mundo, nos llega siempre como fragmento: las distintas texturas reunidas en el campo de la imagen atrapan nuestra mirada debido a su densidad y tienden a separarse las unas a las otras, de tal forma que, casi siempre, leemos las fotografías trozo a trozo, elemento a elemento.* [Rosalind KRAUSS. “A propósito de los desnudos de Irving Penn: la fotografía como collage”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, Paris: Editions Macula, 1990) pag 168].

Es importante recordar que este aspecto de doble lectura (que incluye una detallada visión macroscópica) que se está trayendo a colación (y las consecuencias que conlleva a nivel de interpretación de cada una de esas imágenes de *Escenarios*) es aplicable exclusivamente a las mismas en su formato monumental, en su formato grande final en la sala de exposiciones (de varios metros cuadrados cada una¹²⁷) y no en los formatos maqueta donde el efecto se reduce considerablemente (tamaño A4, por ejemplo; o visionadas en el ordenador a baja resolución y, por tanto, sin posibilidad de ampliarlas hasta gozar del detalle casi macroscópico que presentan¹²⁸). Es, debido a esta razón, que he optado por presentar en el DVD adjunto algunas de esas imágenes de *Escenarios* en formato de Power Point o PDF¹²⁹ con idea de que el lector/espectador pueda realizar un desplazamiento visual entre esos dos niveles de lectura a la hora de visionarlas en un ordenador.

Por último, al asistir al visionado de una de esas imágenes en su formato final en sala¹³⁰ (cuyo tamaño en algunas es de 7 metros de largo), el tipo de percepción de cada uno de esos dos niveles de lectura es, por tanto, de rango diferente y, me atrevería a decir, casi excluyente (teóricamente debes estar en uno u otro). Sin embargo, en la práctica, el pase de un nivel a otro de lectura es inevitable y se produce de una forma casi natural y automática. Es imposible no

¹²⁷ véanse imágenes nº 23 y nº 24 de la carpeta «Anexo Final».

¹²⁸ De nuevo véase imagen nº 7.

¹²⁹ Véase la carpeta «Macro».

¹³⁰ véanse imágenes 23 a 26 de la carpeta «Anexo Final».

realizar una especie de escaneo involuntario de la mirada¹³¹ que no se contenta con quedarse en un mismo nivel de recepción de la imagen sino que navega libremente de un plano a otro de lectura y que, guiado por la curiosidad libre y personal del espectador, se detiene en percepciones que pertenecen a cada uno de ellos de forma excluyente. En cualquier caso, en el permanente ir y venir entre esas dos posiciones se desarrolla, en sentido estricto, el espacio del sentido completo de la imagen. Y, por supuesto, entre esos dos niveles de recepción, en lo que en definitiva constituye la lectura concluyente de la imagen, encontraremos una trasgresión de la representación espacial *correcta* de la escena. O sea, en el nivel de lectura final de la imagen es donde el efecto óptico de la fragmentación explosiona las convenciones gráficas y formales de representación y se genera la

¹³¹ Referente a este concepto de escaneo de la imagen, cito a Vilém Flusser, quien sostiene que *siendo las imágenes superficies con significado que señalan algo ubicado "afuera" en el espacio-tiempo que han de hacer concebible en forma de abstracciones (pues la simple reducción de las 4 dimensiones de espacio y tiempo a la bidimensionalidad de la superficie gráfica ya supone dicha abstracción), el significado de las mismas se encuentra en su superficie. Dicho significado se podría aprehender con un simple golpe visual de la mirada, aunque ello generaría una interpretación bastante superflua. Si pretendemos profundizar en el significado (o sea, reconstruir las dimensiones abstraídas) tendremos que pasear la mirada por la superficie, dejar que la explore. Este desplazamiento visual más detallado por la superficie de la imagen lo llamaremos escaneo. Al escanear, la mirada sigue un recorrido complejo dependiente, por una parte, de la propia estructura de la imagen y, por otra, de las intenciones del lector. El significado de la imagen, por tanto, depende de esa doble intencionalidad, de su síntesis: la que se manifiesta en la imagen y la del espectador. De esta manera, las imágenes no deben ser entendidas como complejos simbólicos denotativos (monosémicos) como, p.ej., los números, sino connotativos (polisémicos): admiten diversas interpretaciones. Mientras la mirada, al explorar la superficie de una imagen, registra un elemento tras otro, establece relaciones temporales entre ellos. Puede volver a un elemento de imagen ya visto convirtiendo el "antes" en un "después". El tiempo reconstruido mediante escaneo es el del eterno regreso de lo mismo. A la vez, la mirada establece relaciones significativas entre los elementos de la imagen. Puede volver una y otra vez a un elemento específico y convertirlo en portador del significado de la imagen. Entonces, se generan complejos de significado, en los que un elemento da significado a otro y recibe de este otro su propio significado: el espacio reconstruido mediante escaneo es el espacio del significado recíproco.* [Vilém FLUSSER. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis S.A, 2001 (traducción del original FLUSSER, Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*, edition Flusser, Volumen III y *Standpunkte. Texte zur Fotografie* edition Flusser, Volumen VIII. Göttingen: EUROPEAN PHOTOGRAPHY, 1983) pags 11 y 12].

alteración de la percepción habitual de los hechos¹³². El lector interioriza así la experiencia de visionar una imagen construida -y no robada-, constatando de forma obvia la presencia del artificio, del uso obvio de una forma un tanto forzada de representación, con una clara trasgresión de la realidad.

Pues bien, una vez explicado el proceso de producción/presentación de mis imágenes paso a desarrollar esta triple argumentación que, desde la cuestión teórica del índice, del tiempo y de la representación del espacio que realiza el medio fotográfico, clarifica y sostiene conceptualmente la presencia de la descomposición en mosaico de las imágenes de *Escenarios*.

¹³² En lo que respecta al segundo de los niveles de lectura, el que correspondería al visionado individual de cada una de las piezas (de cada uno de los disparos) que componen el mosaico final de las imágenes de *Escenarios*, no se transgrede la concepción óptica del espacio ya que en cada una de esas fotos -por separado- éste está representado bajo las claves espaciales habituales en que se basan los principios ópticos de construcción de las cámaras fotográficas (principios, como sabemos, basados en las normas de representación del espacio nacidas a partir de la perspectiva renacentista) y es por ello que no se produce la sensación de artificio.

6. LA CUESTIÓN TEÓRICA DEL ÍNDEX EN *ESCENARIOS*.

*La imagen fotográfica no es más que el rastro del impacto de la luz que refleja un objeto sobre la superficie fotosensible: un rastro almacenado, un rastro memoria. Pero hoy sabemos que la fotografía es tan maleable y tan falible como la memoria*¹³³.

*La memoria no es más que el “recuerdo” de un pasado ilusorio*¹³⁴.

*Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento*¹³⁵.

Joan Fontcuberta

¹³³ Joan FONTCUBERTA. *El beso de Judas (fotografía y verdad)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997 (pag 78).

¹³⁴ *idem* (pag 104).

¹³⁵ *idem* (pag 56).

6.1. ÍNDEX Y MEDIO FOTOGRÁFICO

Teniendo en cuenta que, tal y como ya se ha señalado en los preliminares sobre la intención metodológica de esta tesis, para cualquier ámbito de análisis que nos dispongamos a hacer es obvio que antes de estudiar lo particular se deben establecer someramente las bases de lo general y universal y que en este gran apartado de nuestra investigación se pretende analizar cómo puede ser interpretada -poéticamente- toda esta problemática de la naturaleza indicial de la fotografía en el proyecto *Natura Hominis: Escenarios*, resulta pertinente que, antes de hacerlo, se ofrezca al lector un recordatorio sobre la citada problemática pero estudiada en el medio fotográfico en general. Nos permitimos realizar este planteamiento aun a riesgo de que pudiéramos sacar a colación aspectos que puedan resultar ya conocidos pero si lo hacemos es por una saludable necesidad de aclarar unos conceptos que, pese a su éxito histórico y académico, no son especialmente simples y están siempre llenos de ricas posibilidades de matización.

Por otro lado, reflexionar acerca de la naturaleza indicial de la fotografía nos obliga a otorgar un inevitable protagonismo referencial a uno de los autores que más han profundizado sobre este aspecto, Phillippe Dubois, quien en su célebre obra *El Acto Fotográfico*¹³⁶ se sumerge como pocos en la teoría del signo fotográfico tomando siempre como planteamientos de partida las categorías de la

¹³⁶ Phillippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Phillippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983).

semiótica de C.S. Peirce. Por supuesto que otros/as autores/as¹³⁷ han realizado hábiles y muy serios tratados sobre la cuestión de la referencia (o del índice) en la fotografía y, como tal, han sido profundamente tenidos en cuenta en la gestación de este capítulo de la investigación (y, por tanto, citados y referenciados en múltiples momentos del mismo), pero se ha priorizado la visión de Dubois porque es indudablemente un teórico que desarrolla este complejo discurso de una manera especialmente clara y didáctica. Es también un autor que, históricamente, ha enfatizado como ningún otro la idea de que esa cualidad indicial de la imagen fotográfica nos obliga a concebir a esta última como un acto *en curso*, como *experiencia* de imagen que no puede ser pensada –como tal, como imagen-*aislada y excluida del acto* que la ha hecho nacer.

El hecho de que esta idea esté especialmente presente en *Escenarios*, un proyecto en el que la peculiar coreografía de fragmentación del dispositivo de génesis/enunciación de cada una de sus imágenes finales exige tener muy presentes las circunstancias de creación/presentación que las envuelven, nos ha conducido a otorgar a un autor como Dubois esa especial prioridad referencial que comentamos.

¹³⁷ Entre los autores/as que han tratado de forma especial este tema encontramos a Charles Sanders Peirce (*The Art of Reasoning*, cap.II, en *Collected Papers* vol. 2 & 281, Harvard University Press o, también, *The Philosophical Writings of Peirce*, ed. Justus Buchler, Nueva York, Dover, 1955, págs. 99-199); a Rosalind Krauss (*Notes on the Index: Seventies Art in America*, en *October*, nº3 y nº 4, Nyork, MIT Press, 1977 y *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002 -versión española del título original *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*, publicado originalmente en el año 1990 por Editions Macula, Paris-), por supuesto a Barthes (*La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, coedición Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, versión española: *La cámara lúcida* Ediciones Paidós Ibérica., S.A.,Barcelona 1990); a Henri Van Lier: (*Philosophie de la photographie*, Cahiers de la Photographie, Brax, 1983) y a Jean Marie Schaeffer, (*La imagen precaria*. Cátedra, Madrid, 1990 -traducción española del original francés *L'image précaire –du dispositif photographique-*, Éditions du Seuil, 1987).

6.1.1 ÍNDICE, ICONO, SÍMBOLO

Pues bien, entrando ya en materia de análisis, como es sabido, Pierce categorizaba los signos en indiciales, icónicos y simbólicos según el tipo de relación que se diera entre el signo y el objeto que referencia (dicho signo). Así los iconos serían signos que representan al objeto referenciado (ya sea que éste exista física y realmente o no) mediante una relación de semejanza (como ejemplo cualquier dibujo realista-naturalista). Los índices serían signos que representan a su objeto por una relación de contacto o conexión (contigüidad) física, es decir, por una relación de rastro, de huella, de efecto (léase el humo -indicio de un fuego-, la sombra -indicio de una presencia-, la cicatriz -marca de una herida-, la ruina -vestigio de lo que ha estado ahí-, el síntoma -de una enfermedad-, la huella de una pisada, etc). Todos estos signos indiciales (huellas) tienen en común el hecho de ser *realmente afectados por su objeto, mantienen una relación real con él*. Los objetos referenciados existen física y realmente. Los símbolos, por último, representan a su objeto por una convención cultural, un pacto, una ley, una norma establecida arbitrariamente (por ejemplo, un círculo rojo con un rectángulo blanco en el centro es una señal de prohibición). Lo mismo que los iconos, los símbolos no están ligados a la existencia real de los objetos a que se refieren. En este sentido, icono y símbolo son signos “mentales” y “generales” (porque están “separados” de las cosas u objetos que referencian) mientras que el índice siempre es “físico” y “particular” (porque está “unido” a las cosas u objetos que referencia).

Rosalind Krauss, que ha realizado una permanente obra de revisión teórica y crítica sobre el arte moderno y contemporáneo (incluyendo en su estudio a la fotografía pero pensándola fuera de los criterios históricos y taxonómicos habituales que se utilizan en pintura) nos habla de esta triple categorización de Peirce en uno de sus ensayos sobre Breton e incide especialmente en las cualidades intrínsecas y específicas de la categoría del índice:

«Para designar este tipo de signos que cumplen una función profética, Breton no utiliza el término “signo” o el término “símbolo”, sino una palabra más especializada y específica: “índice”, que significa no sólo “signo” sino también “marca”, “huella” y “síntoma”. Sabemos que el índice tiene una naturaleza extraña desde el punto de vista semiótico, es decir en el modo en que relaciona el significante y el significado. Porque, al contrario de los demás tipos de signos, el índice instituye una relación entre la marca y el sentido (o referente) a lo largo de un eje que es a la vez causal, físico y espacial¹³⁸».

Este eje causal físico y espacial del que habla Krauss está en el centro ontológico de la naturaleza indicial y es, por tanto, el que marca la diferencia esencial con el resto de las categorías de signos. Conexión física, espacial y de orden causal. Algo que, de ninguna manera, poseen de manera esencial ni los iconos ni los símbolos.

¹³⁸ Rosalind KRAUSS. “Los noctámbulos”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartes*, Paris: Editions Macula, 1990) pag 148.

Por tanto, una vez planteado de partida este estado de la cuestión y pese a que, para la doxa común, la característica que de forma más frecuente y desde su nacimiento histórico se ha asociado a la imagen fotográfica (al signo fotográfico) ha sido su capacidad especular o mimética con el objeto real materia prima fotografiado, como teóricos no podemos aventurar alegremente que, dentro de esa clasificación semiótica, el signo fotográfico es, pues, *esencialmente* icónico (por -como suele ocurrir en la mayoría de los casos- referenciar a su objeto a través de una relación de absoluta semejanza, de completa mimesis, de tremenda analogía). En este sentido, sostiene Dubois de forma muy general que, históricamente, las primeras posiciones sostenidas por teóricos y críticos de la fotografía¹³⁹ (fundamentalmente durante todo el siglo XIX) entendían que el efecto de realidad ligado a la imagen fotográfica se atribuía a la semejanza existente entre la fotografía y su referente real (conciendo a la fotografía como *esencialmente* mimética, como un análogo objetivo de la realidad). Posteriormente, ya en el siglo XX, se manifestó una importante reacción teórica (fundamentalmente desde la gran corriente del pensamiento estructuralista francés) contra esa concepción que entendía el principio de realidad de la imagen fotográfica residiendo en su capacidad mimética. Era, pues, una «reacción contra ese ilusionismo del espejo fotográfico¹⁴⁰». Esa reacción contraria entendía que el discurso teórico de la mimesis o la transparencia de la fotografía era incorrecto puesto que la imagen fotográfica no era un espejo neutro de lo real y su tremenda

¹³⁹ y, repetimos, las que se mantienen actualmente de forma más o menos consciente para la doxa común.

¹⁴⁰ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 20.

analogía con la realidad no era nada salvo un “efecto”, una “pura impresión”. La imagen fotográfica se concebía ahora como un producto altamente codificado (desde todos los puntos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc) y, como tal, no era un *análogon* de la realidad sino que era una transformación/interpretación de la misma, como ocurría con el lenguaje, a todas luces culturalmente codificado.

Por último, el debate sobre la esencia del signo fotográfico tomaba un nuevo planteamiento teórico postestructuralista a partir del último cuarto del siglo XX: el discurso del índice y la referencia. Este postulado entendía que la singularidad de la imagen fotográfica residía en su cualidad de huella, de marca, de depósito. Una huella fisicoquímica que es inherente a cualquier fotografía, que siempre debe estar obligatoriamente presente en ella.

Este último postulado se sostenía en el análisis profundo de la génesis fisicoquímica de la imagen fotográfica. Realizando dicho análisis se podía identificar de forma certera, definitiva y concluyente, el principio de la huella como *esencial* en la imagen fotográfica. Para ello, se subrayaba que la fotografía siempre tiene una génesis *fisicoquímica* y que ése es, rigurosamente hablando, su exacto estatuto de impresión. La fotografía es el efecto químico que produce una causa física electromagnética. Es una *impresión química* producida por algo físico. Una impresión es una señal que un cuerpo físico imprime sobre otro y puede producirse o bien por contacto directo entre el impregnante y el cuerpo impreso o bien a distancia con la intervención de un elemento físico intermediario entre el

impregnante y la impresión. Entonces, si la fotografía es una señal química producida en un cuerpo físico por la acción en él de la luz (que es algo físico, concretamente electromagnético) y, a su vez, ésta procede de un cuerpo emisor (el sol, por ejemplo) o uno reflector, se podía concluir con que *la fotografía es una impresión a distancia*¹⁴¹ que implica, pues, la existencia de un elemento físico intermediario (la luz, o sea, el flujo fotónico) emitido o reflejado por el *impregnante*. Ni qué decir tiene que en el caso de la fotografía digital podemos encontrar tanto una completa ratificación a este postulado como una excepción a él. Nos referimos a que, en el caso de la fotografía digital que emula en todo a la fotografía de base fotoquímica (y que sustituye el grano microscópico de plata por el píxel) dicho postulado, como decimos, queda también perfectamente satisfecho y cumplido. En este caso se sustituye material de registro fisicoquímico (léase película) por sensor fotoelectrónico pero el contacto físico entre la luz emitida o reflejada por el impregnante y dicho sensor receptor de la señal es obligatoria. Sin embargo en el caso de la -mal- llamada fotografía digital de base de síntesis, dicho contacto es inexistente porque ni siquiera existe el cuerpo emisor o reflector –el objeto referencial-. En esta fotografía digital de síntesis no hay lugar a la impresión a distancia. Recordemos que llamamos a estas imágenes *fotografías* pero en realidad no lo son. Son imágenes digitales de síntesis que emulan a las fotografías y que tienen la apariencia de fotografías –llegando a ser concebidas con ese aspecto en muchos casos para que tengan sus mismos usos y funciones sociales- pero que en realidad no lo son (estatutariamente hablando) ya que nacen de una

¹⁴¹ Por reducida que ésta sea. Léase –por ejemplo- el caso del fotograma.

combinación matemática binaria¹⁴² y no hay ni objeto real, ni luz, ni registro fotosensible alguno.

6.1.2 LA FOTOGRAFÍA COMO SIGNO

En resumidas cuentas, en la génesis de toda fotografía (excepción de la fotografía digital no indéxica), la luz, una forma de energía electromagnética, siempre establecía una obligatoria relación de contigüidad física, de contacto, entre el objeto real que la emite y/o refleja y el material fotosensible donde se produce el registro fotográfico. La esencia de la fotografía residía en esa conexión física (lumínica) inevitable, necesaria, *causal*, imprescindible entre referente real e imagen fotográfica. Y es esa cualidad referencial (indicial) la que certificaba la veracidad de la fotografía¹⁴³ (y no el hecho de que la imagen obtenida del objeto real fuera casi especular, analógica). El principio de realidad de la imagen fotográfica se sostenía por su naturaleza indicial y no por su sorprendente capacidad mimética habitual.

¹⁴² En este sentido, anunciamos ya que, a partir de ahora, en esta investigación, siempre que nos refiramos a fotografía digital, estaremos haciendo referencia a fotografía digital indéxica (es decir, a la que opera en todo como la fotoquímica y que, por tanto, está basada en el principio de la huella o del índice o el referente) y no a la fotografía digital de base de síntesis. Salvo que no digamos lo contrario, nos estaremos refiriendo a la primera de las dos (que es, a su vez -y a día de hoy-, la más frecuente y la absolutamente dominante desde el punto de vista estadístico).

¹⁴³ Respecto a esto cabe tener presente la cada vez mayor falta de fe por parte del gran público en el poder referencial o indicial de la fotografía. En la conocida situación actual de la existencia -en el magma mediático de nuestro mundo- de, como hemos señalado hace un momento, imágenes de síntesis con apariencia y funciones de *fotografías* (sin que estatutariamente lo sean) reside el origen de ese agnosticismo.

Podemos afirmar que el ajuste teórico que propició la irrupción histórica de este discurso del índice para el estudio de la fotografía, sería tan eficaz que se convertiría en el definitivamente dominante hasta nuestros días. Como veremos, una extensa marea de críticos y teóricos demostrarían su valor absoluto a la hora de categorizar semióticamente la naturaleza teórica del signo fotográfico. Veamos algunos ejemplos¹⁴⁴:

Rosalind Krauss, de nuevo:

«La fotografía es una huella, un calco de lo real. Es una huella obtenida mediante un procedimiento fotoquímico, ligada a objetos concretos con los que se relaciona a través de una relación de causalidad paralela a la que existe con la huella digital [se refiere a la impresión dactilar, de los dedos], con un rastro de pisadas o con los cercos húmedos que dejan sobre la mesa unos vasos fríos. Así pues, la fotografía es genéticamente distinta de la pintura, de la escultura o del dibujo. En el árbol genealógico de las representaciones se sitúa del lado de las huellas de manos, de las máscaras mortuorias, del sudario de Turín, o de las huellas que las gaviotas dejan sobre la playa, ya que, técnica y semiológicamente, los dibujos y las pinturas son iconos, mientras que las fotografías son índices [] Las fotografías son la huella de un acontecimiento obtenida por un proceso fotoquímico –la relación del acontecimiento con la fotografía es una causa física-. Debido a esta relación de causa/efecto consideramos que las imágenes fotográficas son *documentos con valor de prueba*, siendo este valor uno de los rasgos de los demás miembros de esta categoría (como las

¹⁴⁴ Entre las muchas referencias teóricas relativas a la esencia indicial de la fotografía que podríamos incluir en este apartado se han escogido las de Krauss y Sontag (por su aclaradora contundencia) y las de Sekulla por la belleza de sus ejemplos argumentales basados en fotógrafos del siglo XIX.

huellas digitales o las huellas de pasos), ya que son la huella reificada, exteriorizada en sus referentes¹⁴⁵».

Susan Sontag también declara en este sentido que:

«Ante todo, una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria. Mientras un cuadro, aunque cumpla con las pautas fotográficas de semejanza, nunca es más que la afirmación de una interpretación, una fotografía nunca es menos que el registro de una emanación (ondas de luz reflejadas por objetos), un vestigio material del modelo en una manera imposible para cualquier cuadro. [] Nadie supone que una pintura de caballete sea de algún modo consustancial con el modelo; sólo representa o refiere. Pero una fotografía no sólo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. Forma parte y es una extensión de ese modelo¹⁴⁶».

De la misma manera, Allan Sekula, en su célebre y ya clásico ensayo *El cuerpo y el archivo*, refiere de una manera peculiar –por su carácter de cita especialmente histórica- cómo ya está presente (de forma más o menos consciente, claro está) esta condición de la fotografía entendida como *huella*

¹⁴⁵ Rosalind KRAUSS. *Los noctámbulos y Fotografía y surrealismo* en su libro de ensayos titulado «Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-», Gustavo Gili, Barcelona, 2002, págs 148 y 120, respectivamente (versión española del título original *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartes*, publicado originalmente en el año 1990 por Editions Macula, Paris). El ensayo *Fotografía y surrealismo* en principio fue una contribución presentada por Krauss el 12-2-1981 en un coloquio organizado por el *Center for Advanced Studies in the Visual Arts*, en Washington, gracias a una beca que le concedió dicho organismo para realizar un estudio profundo sobre la relación entre ambos conceptos. Posteriormente, en 1985 dichos estudios le sirvieron a su autora para organizar también en Washington con la colaboración de la *Corcoran Gallery of Art* una importante exposición sobre fotografía y surrealismo.

¹⁴⁶ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pags 164 y 165.

cuando, analizando el naturalismo que subyace en toda la obra de Talbot, especialmente en su famoso *The Pencil of Nature*, cita la siguiente frase suya:

«Aquí Talbot especula con que *en caso de que más tarde un ladrón robara todos los tesoros (y si el mudo testimonio de la imagen pudiera ser utilizado en su contra en un tribunal) sería, sin duda, un nuevo tipo de prueba*¹⁴⁷. Talbot reivindica una nueva verdad legal, la verdad de un inventario *indéxico* más que textual. La fotografía podía empezar a demandar la condición legal de documento visual de propiedad haciendo una reivindicación que no se había realizado con la ilustración científica y técnica que precedieron al nacimiento de la misma¹⁴⁸».

Más adelante, en otro apartado relativo al retrato en el siglo XIX dice: «Las fotografías de identificación criminal son un claro ejemplo, ya que están destinadas literalmente a facilitar el arresto de su referente¹⁴⁹». Por último, en el mismo ensayo, vemos otro interesante y poético ejemplo que ofrece la misma conclusión. Sekulla, en su repaso de la fotografía pseudocientífica y la fotografía sistemática criminalista y de identidad del siglo XIX, está comparando el trabajo de Galton y Bertillon y afirma:

«¿Qué conclusión podemos sacar de los problemas fotográficos con que se encontraron y “solucionaron” Bertillon, el detective nominalista y Galton, el biometrista esencialista? El filósofo y semiótico americano

¹⁴⁷ William Henry Fox TALBOT. *The Pencil of Nature (1844)*, edición facsímil, Nueva York, Da Capo, 1968, lám. 6, s.p. (citado por Allan Sekula, ver nota siguiente).

¹⁴⁸ Allan SEKULLA. “El Cuerpo y el Archivo”. En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 (compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria) pag 139.

¹⁴⁹ ídem (pag 141).

Charles Sander Peirce, su coetáneo, hizo una distinción entre los signos que se referían a sus objetos a modo de índices y los que actuaban simbólicamente. En la medida en que las fotografías son “efectos de las radiaciones del objeto”, son signos indéxicos, como lo son todos los signos que registran un rastro físico. Los símbolos, por otra parte, tienen significado en virtud de convenciones o normas. El lenguaje verbal en general, y todo el pensamiento conceptual, son simbólicos en el sistema de Peirce. Paradójicamente, Bertillon, al domesticar la fotografía subordinándola al texto verbal del *portrait parlé*, permaneció comprometido con un significado de orden indéxico. La fotografía no era más que el rastro físico de su modelo contingente. Galton, en su búsqueda de la apoteosis de lo óptico, intentaba elevar la fotografía indéxica al ámbito de lo simbólico, formulando así una ley general mediante el acrecentamiento de los modelos contingentes¹⁵⁰».

6.1.3 TRIPLE CATEGORIZACIÓN SEMIÓTICA DE LA FOTOGRAFÍA

Pero en cualquier caso, y abandonando ya estas interesantes referencias¹⁵¹, en realidad, a poco que uno se introduce en las tres diferentes concepciones históricas (los discursos de la *mímesis*, de la *transformación* y de la *huella* de lo real), rápidamente interioriza que los tres son discursos que no desplazan a los anteriores sino que los completan. Así, debemos entender que la codificación y la indicialidad de la imagen fotográfica (por no hablar de su analogía) no son excluyentes y deben ser aceptadas como perfectamente cohabitables en una teoría semiótica final de la fotografía. Hay en la fotografía, dice Dubois, «un

¹⁵⁰ *idem* (pag 177).

¹⁵¹ Que, por no dilatar el argumento teórico en demasía, no se han hecho extensivas a otros/as múltiples autores/as que las han tenido en cuenta en múltiples textos

sentimiento de realidad ineluctable del que uno no llega a desembarazarse a pesar de la conciencia de todos los códigos que allí están en juego y que han precedido a su elaboración¹⁵²».

Por tanto, debemos saber que, teniendo en cuenta la génesis procesual de la fotografía y su necesaria relación física entre el objeto y el material fotosensible de registro, es evidente que la imagen fotográfica debe ser categorizada como un signo *fundamentalmente* indicial puesto que, en los casos de fotografía abstracta, puede darse una fotografía sin relación de semejanza (sin analogía, sin mimesis) pero nunca podemos obtener una fotografía que no sea el resultado de la presencia real de un objeto cuya energía luminosa entra en contacto físico cierto y real sobre el material de registro fotosensible (excepción hecha, una vez más, de la fotografía digital no indéxica).

Pero llegados a esta conclusión, no debemos detenernos en que el signo fotográfico tenga una naturaleza exclusivamente indicial ya que, como vamos a sostener, en cualquier caso, en el fondo, la naturaleza del signo fotográfico es variable porque participa de la triple esencia semiótica de Peirce. Las tres categorías antes mencionadas no deben ser entendidas como compartimentos estancos que se excluyen sino que se pueden entender interseccionadas o escalonadas. Ninguna de esas tres categorías semióticas existe en estado puro. Un mismo signo puede pertenecer a las tres categorías a la vez. Así, podemos

¹⁵² Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 21.

indicar que las fotografías son índices (huellas de luz) que pueden llegar a devenir iconos (si el operador decide mantener una relación de semejanza) y/o símbolos (si tenemos en cuenta que adquieren sentido mediante el uso de ciertas convenciones). Ramón Esparza lo argumenta con claridad aunque, eso sí, deposita el peso *esencial* de su identidad (del signo fotográfico) en su estatuto indicial:

«La complejidad del funcionamiento comunicativo de la imagen fotográfica viene de su doble condición de registro e imagen. Como impronta visual, es garantía de la existencia de un impregnante real; como imagen está abierta a las intervenciones habituales por parte de su productor. No se trata, sin embargo, de una bipolaridad entre iguales. El elemento definitorio de la imagen fotográfica es la indicialidad, que es lo que determina su marco cognoscitivo. Esa indicialidad se ve suplementada con una modalización que hace de la imagen un análogo de la percepción visual humana e instituye el espacio de la imagen en campo cuasi-perceptivo: es interpretada como una percepción posible, pero resulta infinitamente más pobre que aquella¹⁵³».

Pero, mejor, citemos a Dubois directamente en un texto cuya importancia consideramos clave y perfectamente concluyente de todo lo que hemos argumentado hasta ahora. Dubois diferencia en el signo fotográfico con exactitud esa doble condición de registro e imagen que acabamos de señalar:

¹⁵³ Ramón ESPARZA. “*La apariencia y la experiencia*”. En: Revista PAPEL ALPHA nº 1, Salamanca: Ed, Universidad de Salamanca, 1996. Pag 80.

«El principio de la huella, aunque *esencial*, sólo marca un *momento* en el conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento del registro “natural” del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente “culturales”, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (*antes*: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etc. -todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo-; *después*: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y culturales -prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia,...). Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un “mensaje sin código”). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un índice casi puro. Este instante, por cierto, no habrá durado más que una fracción de segundo y será enseguida tomado y recuperado por los códigos, que ya no lo soltarán (esto para relativizar el poder de la referencia en fotografía), pero al mismo tiempo, este instante de “pura indicialidad”, por ser constitutivo, no carecerá de consecuencias teóricas¹⁵⁴».

Como decimos, no puede haber mayor claridad y contundencia argumental en esta referencia textual de Dubois acerca de lo que podríamos calificar como mixtura semiótica del signo fotográfico.

¹⁵⁴ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 49.

6.1.4 AUTOMATISMO DEL SIGNO FOTOGRÁFICO

No obstante debemos recordar y subrayar que, pese a ese indudable mestizaje semiótico que puede presentar el signo fotográfico (que le puede conducir a disfrutar de la triple categorización que hemos planteado: índice, ícono, símbolo), en el trasfondo teórico de este *democrático* punto de vista (puesto que contempla correctamente esa triple posibilidad), hay una condición de orden absoluto y obligatorio, una condición esencial, fundamental y causal que consiste en la obligatoriedad de una de esas tres esencias semióticas frente a las restantes. Ese valor esencial es el que queda representado, como hemos dicho, por la obligatoriedad de su naturaleza indicial/referencial. Y no nos debe pasar desapercibido que esta naturaleza (esencial y constitutiva) de huella está íntimamente relacionada con la idea del *automatismo del signo fotográfico*, el llamado inconsciente óptico del obturador. Nos referimos a ese estado de gracia inherente a toda imagen/acto fotográfica que se caracteriza por estar obligatoriamente fuera del alcance del operador, que dura una brevísima fracción de segundo pero que, como señala Dubois en el concluyente y muy certero texto anterior, es un instante –esencialmente fotográfico: *constitutivo*- donde *el hombre no interviene* y que, por tanto, no puede ser alterado por el operador so pena de anularlo (de anular su esencia). Un instante que, como él afirma, por pequeño que sea, está plagado de consecuencias teóricas y, como tal, ha sido traído a colación por numerosos autores/as –como decimos- bajo el prisma teórico del automatismo del signo fotográfico. Veamos también algunos ejemplos:

Rosalind Krauss escribe,

¿Dónde localizar los fundamentos de ese medio? Esta presencia inabarcable de la realidad ¿acaso significa que la fotografía es por naturaleza equívoca y que debatir su naturaleza es una pérdida de tiempo? Y, ¿cómo tener en cuenta en todo esto, el semiautomatismo del procedimiento fotográfico? Es decir que ¿más allá de toda posibilidad de selección y composición, el registro de la imagen *escapa al control del fotógrafo*, de tal modo que sólo le queda, en resumidas cuentas, escoger y eliminar escorias¹⁵⁵?

Lo mismo podemos encontrarlo en las afirmaciones de uno de los colaboradores de Bordieu en su histórico y excelente estudio sociológico «Un arte medio», nos referimos a Robert Castel cuando sostiene que:

«Lo que la fotografía parece promover es menos la noción de una objetividad total que la de una autenticidad mayor, puesto que el acto fotográfico *fija* una escena real que otros procedimientos *reproducen* , a veces con igual exactitud. La diferencia esencial entre la foto y las diversas modalidades del dibujo sería entonces que *la grafía se vale de un mediador humano, mientras que la placa fija lo real “en carne y hueso”* . El intermediario químico permite quemar una etapa del proceso de reproducción y, justamente, la etapa intencional. La intención fotográfica se sitúa *antes* (la intención de tomar tal punto desde tal ángulo, etc) y *después* (en su encuadre, su utilización, su presentación en tal contexto, etc). Pero *la fijación fotográfica misma es un proceso no intencional* , puesto que es un proceso químico. Existe una “inocencia” de la placa en tanto que

¹⁵⁵ Rosalind KRAUSS. “A propósito de los desnudos de Irving Penn: la fotografía como collage”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, Paris: Editions Macula, 1990) pag 164.

intermediario *neutro*. Siendo la fotografía “lo que sucede”, está investida de un coeficiente de realidad concreto que no tienen las otras “reproducciones”¹⁵⁶ ».

También se intuye una apreciación similar (basada en ese automatismo esencial y sin injerencia humana que caracteriza al acto fotográfico) en la siguiente argumentación de Susan Sontag:

«La fotografía tiene poderes que ningún otro sistema de imágenes ha alcanzado jamás porque, al contrario de los anteriores, no depende de un producto de imágenes. *Aunque el fotógrafo intervenga cuidadosamente en la preparación y guía del proceso de producción de imágenes, el proceso mismo sigue siendo óptico-químico y el funcionamiento automático* [de nuevo escapa al hombre]. La génesis mecánica de estas imágenes y la literalidad de los poderes que confieren, implica una nueva relación entre imagen y realidad [] La fotografía debe ser la única actividad productora de obras de arte acreditadas donde basta un simple movimiento, una presión digital, para obtener una obra completa¹⁵⁷».

Ramón Esparza afirma:

«Delimitar qué implica desde la perspectiva comunicacional decir “esto es una foto”, afirmar –a la vista de una imagen- que es fotográfica, supone realizar una serie de asunciones que determinan una interpretación diferente de, digamos, un dibujo o una pintura al óleo. La primera es la

¹⁵⁶ Robert CASTEL *Imágenes y Fantasmas (un símbolo sobrevalorado)* en BORDIEU, P.; *Un art moyen*, París, Minuit, 1965, págs 108-109. Edición española: «Un arte medio» Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pág 341.

¹⁵⁷ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pags 168 y 174.

relación de impresión automática entre la imagen y su objeto, ésa que hace de la fotografía una *huella lumínica*. De la relación de impresión se deduce la necesaria existencia real del impregnante, resumida en la tantas veces mencionada frase de Barthes: *ça a été*. Finalmente, a la relación de impresión se superpone, en lo que llamaríamos la fotografía canónica, la constitución de la imagen como el equivalente de una percepción posible, es decir, la traductibilidad de la imagen en una unicidad espacio-temporal¹⁵⁸».

En cualquier caso, no nos cansamos de repetir que todos estos conceptos son aplicables también a la fotografía digital indéxica, en la que se sustituye el material de registro fotosensible de naturaleza físicoquímica (la emulsión sensible) por un material de registro fotoelectrónico (el sensor digital), es decir, en la que se sustituye el grano microscópico de plata por el píxel.

6.1.5 LA FOTOGRAFÍA COMO MENSAJE SIN CÓDIGO

Pero además de esta cuestión del automatismo del signo fotográfico, también debemos señalar que en esa triple categorización semiótica que puede llegar a disfrutar la fotografía, se observa que su esencial peso indicial ha hecho que algunos autores (la insistencia de Barthes ha resultado fundamental para ello) hayan enfatizado la idea de la Fotografía como un mensaje sin código. Para estos autores la fotografía es, por tanto, en su momento constitutivo, en su momento *esencial* (en el puro momento que define a una imagen como *fotográfica*, en el

¹⁵⁸ Ramón ESPARZA. *La apariencia y la experiencia* en REVISTA PAPEL ALPHA nº 1, Ed, Universidad de Salamanca, 1996, pág 79.

momento de su constitución como tal, de su esencia), un índice casi puro. Como decimos, Barthes, en alguno de sus escritos ya había teorizado desde ese punto de vista *referencialista* extremo¹⁵⁹ y, aunque debido a su pasado semiótico conocía perfectamente que la imagen fotográfica estaba tocada por todo tipo de códigos¹⁶⁰, no obstante declararía que la imagen fotográfica es un mensaje sin código¹⁶¹, pura inscripción referencial (inevitable y nodal –noemática-).

Es decir, la insistencia con la que Barthes no dejó de afirmar que la fotografía era un «mensaje sin código» se extendió desde sus primeros textos sobre la fotografía (*Le message photographique*¹⁶² en 1961 y *Rethorique de l'image*¹⁶³ en 1964) hasta su último libro (*La chambre Claire*¹⁶⁴ en 1980). Así, en ese revelador y polémico *Le message photographique* de 1961, no vacilaba en

¹⁵⁹ Dice Dubois al respecto: *Barthes cae en una trampa, ya no de la mimesis sino del referencialismo [] Barthes está lejos de haber escapado a ese culto –a esa locura- de la referencia por la referencia.* [Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción.* Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique.* Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 47].

¹⁶⁰ En su primer artículo de 1961 sobre “El Mensaje Fotográfico”, tal y como luego se referenciará, ya señalaba los seis códigos principales de connotación: trucaje, pose, objeto, fotogenia, estética y sintaxis. También en *La Cámara Lúcida* lo sigue sosteniendo. [Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie.* Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) pag 183].

¹⁶¹ Roland BARTHES. “Le message photographique”. En: *Communications*, nº 1. París: Seuil, 1961 (versión española en BARTHES, R.: “El mensaje fotográfico” en *Lo Obvio y lo Obtuso.* Barcelona: Paidós Ediciones, 1992) pag 46.

¹⁶² *idem.*

¹⁶³ Roland BARTHES. “Rhétorique de l'image”. En: *Communications*, nº 4. París: Seuil, 1964. (Versión española en BARTHES, R.: “Retórica de la imagen” en *Lo Obvio y lo Obtuso.* Barcelona: Paidós Ediciones, 1992).

¹⁶⁴ Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía.* Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie.* Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980).

afirmar que, siendo el contenido de la fotografía lo real literal, la escena en sí, ello se debe a que en el tránsito entre realidad e imagen se da una reducción de proporciones, de perspectiva, de color, pero no una transformación (y, por tanto, la fotografía se definiría, entonces, por su perfección analógica que la constituye en mensaje sin código, en mensaje estrictamente constituido por el nivel de la denotación). Barthes señalaba con ello el tremendo poder analógico de la imagen fotográfica basado en su ausencia de connotación, en ser pura denotación, mensaje sin código:

«En la medida en que la fotografía se presenta como un análogo mecánico de lo real, su primer mensaje colma plenamente su sustancia, en cierto modo, y no hay lugar para el desarrollo de un segundo mensaje. En suma, la fotografía sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente constituida y colmada por un mensaje “denotado” que la llenaría por completo; ante una fotografía, el sentimiento de “denotación” o, si se prefiere, de plenitud analógica, es tan intenso que la descripción de una foto de forma literal es imposible, pues “describir” consiste precisamente en añadir al mensaje un sustituto o segundo mensaje, extraído de un código que es la lengua y que, a poco cuidado que uno se tome en ser exacto, constituye fatalmente una connotación respecto al mensaje analógico de la fotografía: así, describir una fotografía no consiste sólo en ser inexacto e incompleto, sino en cambiar de estructura, en significar algo diferente de aquello que se muestra. Describir un dibujo es más fácil, pues se trata de describir, en definitiva una estructura ya connotada, trabajada para obtener una significación codificada¹⁶⁵».

¹⁶⁵ Roland BARTHES. “Le message photographique”. En: *Communications*, nº 1. París: Seuil, 1961 (versión española en BARTHES, R.: “El mensaje fotográfico” en *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós Ediciones, 1992) pag 14.

De todas formas, tal y como hemos indicado hace un momento, hemos de señalar que teniendo en cuenta que los códigos culturales siempre han sido la mayor preocupación de sus trabajos (por ejemplo en las *Mythologies*, el *Système de la mode*, etc.), Barthes matizaría que consideraba la fotografía como un mensaje sin código (es decir, pura denotación) en su momento/principio constitutivo pero cuando se restituía este mensaje a su proceso de producción y de recepción haría hincapié en su reactivación y su inscripción en y por los códigos de connotación. Y así, es justo decirlo, en *El Mensaje Fotográfico* ya adelantaba:

«ahora bien, la condición puramente “denotativa” de la fotografía, la perfección y plenitud de su analogía, en resumen, su “objetividad” (esas son las características que el sentido común atribuye a la fotografía), es algo que corre el riesgo de ser mítico, pues de hecho existe una elevada probabilidad de que el mensaje fotográfico, o al menos el mensaje de prensa, esté también connotado. Esta connotación no sería fácil ni captable de inmediato en el nivel del propio mensaje (se trata, en cierto modo, de una connotación invisible a la vez que activa, clara a la vez que implícita) pero sí es posible inferirla a partir de ciertos fenómenos que tienen lugar en el nivel de la producción y recepción del mensaje [] Así pues, la paradoja fotográfica residiría en la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico) y otro con código (el “arte”, el tratamiento, la “escritura” o retórica de la fotografía) [] En la fotografía, el mensaje denotado, al ser absolutamente analógico, es decir, privado de un código, es además *continuo*, y no tiene objeto intentar hallar las unidades significantes del primer mensaje; por el contrario, el mensaje connotado comprende efectivamente un plano de la expresión y un plano del

contenido, significantes y significados: obliga, por tanto, a un auténtico desciframiento¹⁶⁶».

Y, mucho después, en *La chambre Claire* también subrayaría: «es evidente que hay códigos que vienen a modificar la lectura de la foto¹⁶⁷». O sea, en realidad, Barthes advertía que esa especie de objetividad fotográfica, esa cualidad de mensaje sin código, pura denotación, sólo existe finalmente en el nivel del mito (lo que, en otras partes de nuestro estudio denominamos como la imagen-acto fotográfica, la imagen fotográfica entendida como dispositivo teórico), pues el mensaje absolutamente analógico se ve contaminado por una serie de códigos de connotación¹⁶⁸ o procedimientos de modificación de lo real (de lo real o de lo que parece ser lo mismo para él, *del mensaje denotador*) como el trucaje y la pose o de manipulación propiamente fotográfica: fotogenia, esteticismo y sintaxis. Esta codificación de la fotografía (que, para él, siempre es cultural e histórica) forma parte de lo que más adelante llamará el *studium*.

Schaeffer apunta también esta posición de Barthes cuando afirma que éste oponía al plano denotativo de la imagen, un plano connotativo: «Él pensaba (al

¹⁶⁶ *idem* (pags 15 y 16).

¹⁶⁷ Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) pag 154.

¹⁶⁸ Dice Barthes: *La connotación, es decir, la imposición de un segundo sentido al mensaje fotográfico propiamente dicho, se elabora a lo largo de los diferentes niveles de producción de la fotografía (elección, tratamiento técnico, encuadre, compaginación): consiste, en definitiva, en la codificación del análogo fotográfico; de manera que es posible reconocer los procedimientos de connotación pero esos procedimientos no se puede decir que formen parte, hablando con propiedad, de la estructura fotográfica.* [Roland BARTHES. "Le message photographique". En: *Communications*, nº 1. París: Seuil, 1961 (versión española en BARTHES, R.: "El mensaje fotográfico" en *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós Ediciones, 1992) pag 16].

menos en textos anteriores a *La Chambre Claire*) que dicha oposición correspondía a dos estatutos semiológicos diferentes: un signo no codificado para la referencia indicial, un signo codificado (e intencional) para el “significado” connotativo. De esta forma, la imagen fotográfica podría funcionar como mensaje intencional. [Barthes] Distingue además no sólo dos planos semióticos, sino también dos mensajes: la referencia indicial sería un mensaje sin código, las connotaciones icónicas constituirían un mensaje codificado¹⁶⁹».

6.1.6 LA FOTOGRAFÍA COMO PRESENCIA REFERENCIAL

En cualquier caso, convendrá recordar que, pese a todo, la posición central de Barthes, en la que insistirá en sus últimos años, consiste en *afirmar la identidad tautológica entre significante y significado fotográfico*, lo que supone que para leer ese nivel primario de la imagen no hace falta otro saber que el relacionado con nuestra percepción. Por tanto, aun aceptando en mayor o menor medida toda esta argumentación en torno a la esencialidad codificada o no de la imagen fotográfica, Barthes sostiene –acertadamente- que nada puede evitar que la Fotografía sea en primer lugar «*una emanación de lo real pasado*»¹⁷⁰. Para él, la cuestión no es interrogarse sobre si la fotografía es un signo codificado o no, esa no es la vía adecuada para el análisis:

¹⁶⁹ Jean Marie SCHAEFFER. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire –du dispositif photographique-*, Paris: Éditions du Seuil, 1987) pag 69.

¹⁷⁰ Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) pag 154.

«lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo. Desde el punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el de representación [] Toda fotografía es un certificado de presencia. Este certificado es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes¹⁷¹».

Y por eso la foto *conmueve* al sujeto, por su poder de contingencia que *apunta* (*punctum*) al espectador. Es el tremendo poder de la referencialización de la fotografía. La potencia metonímica del *punctum*¹⁷², la fuerza de su presencia referencial, el instante de la co-presencia singular y real entre imagen y referente, la pura contingencia, la pura denotación, todo eso es la fotografía para Barthes, una imagen relacionada directamente con su "analogon" por su principio constitutivo ("el mensaje como tal").

De todas formas, Dubois, pese a que admira el esfuerzo teorizador de Barthes para con la Fotografía (dice Dubois: «Barthes no nos propone una reflexión teórica sobre la fotografía, hace de la fotografía un acto teórico¹⁷³»), habla de los límites de la noción de índice fotográfico y del referencialismo extremo

¹⁷¹ *idem* pag 151 y 155.

¹⁷² Barthes escoge el término *punctum* para describir la inmediatez de la afección ejercida por una fotografía sobre él. El *punctum* es ese elemento de la fotografía que no pertenece al lenguaje o a la cultura, y que es más accidental que deseado: *es ese elemento que sale de la escena, como una flecha, y me penetra.* (*idem* pag 26).

¹⁷³ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción.* Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique.* Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 84.

(menciona los peligros de una *metafísica* o incluso de una *epifanía de la Referencia*¹⁷⁴) y señala:

«Pero siempre habrá que recordar que ese instante constitutivo se halla literalmente delimitado, contenido, presionado por las formas culturales de la representación, cuya labor acabará siempre, a fin de cuentas, marcando más o menos el mensaje fotográfico¹⁷⁵».

6.1.7 CUESTIONAMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA SIN CÓDIGO

Por tanto, llegados a este punto conviene señalar que esta concepción esencialmente referencial de la fotografía está siendo cuestionada también por algunos autores desde la última década del siglo XX. Régis Durand dice al respecto:

«la idea de una “imagen sin código” no resiste al análisis, tal y como el propio Barthes descubrió muy pronto [] Algunos teóricos vuelven a desenterrar la quimera de una fotografía capaz de restituir un pequeño trozo de realidad, un pequeño bloque de pura presencia, “sin estilo”, sobre el cual el artista intervendrá después a su manera, siendo entonces “*el estilo anterior o posterior a la operación mecánica de transferencia de lo real sobre la placa sensible*”, como si esa operación de transferencia no

¹⁷⁴ *idem* (pag 79).

¹⁷⁵ *idem* (pag 84).

estuviera ella misma ya construida, predeterminada por diferentes tipos de códigos conscientes o inconscientes¹⁷⁶».

Para Durand la fotografía está lejos de ser puramente indicial. Su estatuto semiótico estaría más bien entre icono e indicio, y es, sin duda, de esta misma indeterminación de la que saca gran parte de sus poderes. La fotografía actual es una buena prueba de ello. A diferencia de las corrientes o bien documentales o bien francamente pictóricas que predominaron en la creación fotográfica de los 70, a partir de los 80 del pasado siglo encontramos unas obras que pese a su pragmática documentalidad (entiéndanse, por ejemplo, los retratos monumentales de un Thomas Ruff), conllevan una gran carga connotativa y el espectador ante ellas experimenta fascinado la presencia de objetos o de figuras ante las cuales duda entre un sentimiento de realidad y una lectura alegórica o simbólica:

«Este uso icónico/simbólico perdura hoy en día. Y lejos de indicar una ausencia de códigos, está al contrario repleto de códigos de todo tipo, verdaderamente *sobrecodificado*, de hecho. Estas obras, lejos de no tener estilo, son estilo ante todo, manera o actitud¹⁷⁷».

Y es que en el estilo ya existe una clara connotación y codificación de la imagen fotográfica, con lo que a su indicialidad se la carga de simbología. Serge

¹⁷⁶ Régis DURAND: *El tiempo de la imagen (Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas)* Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, diciembre de 1998, pág. 88; (traducción del original en francés *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, basado en una doble serie de conferencias dadas por el autor en el CAPC, Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos entre 1992 y 1993). La frase citada es de Jean-Michel FORAY, "Sculptures: le modèle photographique", *Artstudio* 3, invierno 1986-87, pág 8.

¹⁷⁷ *idem* (pag 89).

Tisseron, que ha realizado un muy interesante estudio de la esencia del medio fotográfico pero desde un punto de vista especialmente psicoanalítico, apunta lo siguiente:

«Todo fotógrafo se preocupa por su presencia en sus imágenes. A veces, esta presencia adquiere la apariencia de una búsqueda repetitiva de su propio reflejo en los objetos fotografiados. A veces también es visible bajo la forma de la sombra del fotógrafo. Pero ante todo manifiesta su presencia en toda fotografía por la existencia de un “estilo”. Reconocer un estilo es siempre reconocer la presencia del fotógrafo en la imagen del mundo que ha fijado y que contemplamos. Es por ello que el estilo es esencial en fotografía¹⁷⁸, porque corresponde al deseo esencial que anima todas las “tomas” fotográficas, tanto las del turista apresurado como la del profesional aguerrido. El horizonte imaginario que anima toda acción fotográfica es el deseo de constituir una imagen del mundo en la que aparezca su propia presencia¹⁷⁹».

África Vidal, otra autora que, después de haberlos estudiado a conciencia, no sostiene los postulados de Barthes como certeros y definitivos, en el comienzo de su artículo *¿Por qué lo llamamos “mirar” cuando queremos decir “ver”?* afirma con vehemencia:

«Puede que una de las ideas más generalizadas sobre la fotografía sea que se trata de un arte que transcribe fielmente la realidad observada;

¹⁷⁸ Ya decía Barthes que *lo importante en fotografía es el estilo. Pero aún es muy pronto para decirlo ...* añadía [Roland BARTHES. *Communications*, nº 4, Seuil, París, 1964, pag 32].

¹⁷⁹ Serge TISSERON. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, marzo 2000 (original del francés TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, editado por Les Belles Lettres, 1996) àg 44.

es la idea de que la imagen recogida por la fotografía existe realmente en el mundo; la idea de que, aunque la imagen no sea la realidad, es al menos su perfecto análogo. [] Esta afirmación está muy lejos de describir el estado verdadero de la situación, en tanto que la fotografía refleja precisamente *lo que queda fuera* de la imagen real, los detalles ideológicos, sociológicos y hasta políticos que se desprenden de un juego que consiste en reflejar en un espejo cuanto el espejo se niega a captar¹⁸⁰».

También podemos identificar esta crítica de la concepción esencial y estrictamente referencial (y, por tanto, sin código) de la fotografía en el mismo Dubois cuando denuncia el tan cacareado realismo fotográfico discutiendo la pretendida neutralidad de la cámara oscura y la objetividad de la imagen fotográfica. Dubois¹⁸¹ sostiene que la imagen fotográfica no tiene una base natural sino que es un producto con un elevado carácter arbitrario, altamente elaborado. La cámara oscura no es neutra ni inocente sino que la concepción del espacio que implica es arbitraria y está guiada por los principios de la perspectiva renacentista. Por tanto, las imágenes con ella obtenidas están ligadas a una convención pactada del espacio y de la objetividad, a una estructura de pensamiento que

¹⁸⁰ África VIDAL. *¿Por qué lo llamamos "mirar" cuando queremos decir "ver"?* en REVISTA PAPEL ALPHA nº 1, Ed, Universidad de Salamanca, 1996, pág 55

¹⁸¹ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico (de la representación a la recepción)* Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona 1986 (páginas 36 y 37); (traducción del original en francés *L'acte photographique*, Editions Labor, Bruselas, 1983). Dubois cita a Baudry, Damisch y Bourdieu quienes, en determinados textos suyos (referenciados al final de esta nota) sostienen este postulado de la codificación cultural de la cámara oscura. Estas referencias no han sido desarrolladas por no dilatar más este ya muy extenso capítulo 6 de la tesis. Las referencias citadas por Dubois son:

BAUDRY, Jean-Louis: «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base» en *Cinéthique*, París y «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité» en *Communications* nº 23, (*Psychanalyse et cinéma*), París, Seuil.

DAMISCH, Hubert: «Cinq notes pour une phénoménologie de l'image photographique», en *L'Arc*, nº 21 (*La Photographie*), Aix-en-Provence, 1963, págs 34-37.

BORDIEU, Pierre; «Un art moyen», París, Minuit, 1965. Edición española: «Un arte medio» Gustavo Gili, Barcelona, 2003 págs 108-109.

permite ordenar el mundo y establecer en él categorías y patrones (visuales e ideológicos) sobre lo correcto y lo incorrecto, lo normal y lo anormal. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le ha asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”: “*naturales*”. Y si así ha sido es porque, citando directamente a Bordieu en *Un art moyen*:

«la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa durante el Quattrocento¹⁸²».

Otro autor que cuestiona la categorización semiótica del signo fotográfico basada en los criterios analíticos de Peirce y que sostiene que la no codificación del mensaje fotográfico es un mito es Fontcuberta. Sostiene dicho autor que la fotografía es un signo que, efectivamente, requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto y que el objeto se representa a sí mismo mediante la luz que refleja: la imagen fotográfica es el rastro del impacto luminoso que proviene de dicho objeto, un rastro almacenado, un rastro memoria, una huella. Pero indica también que la fotografía habitual en realidad es una huella *filtrada, codificada*, no natural, muy culturalmente connotada y que, por tanto, muestra un *desajuste* entre imagen fotográfica y objeto real, entre imagen y experiencia. La fotografía habitual no es una huella *directa* (lo que impide dar lugar a un mensaje sin código, ese instante de pura indicialidad que defiende Barthes),

¹⁸² Pierre BORDIEU. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003 (versión original *Un art moyen*. París: Minuit, 1965) pags 108 y 109.

sino más bien una huella *diferida*: aunque no cabe duda de que las fotografías son huellas en la medida en que han sido producidas a partir de la colisión de los rayos luminosos sobre la película fotográfica (o el sensor fotoelectrónico en el caso de la fotografía digital indéxica), se ha de señalar que entre el modelo (u objeto real) y el soporte donde se deposita la huella luminosa intervienen una serie de dispositivos operativos y tecnológicos que obedecen a dictados culturales e ideológicos que mitigan la nitidez e inocencia de la huella original. Ese *desajuste* entre imagen fotográfica y objeto real viene dado por la intermediación de esos dispositivos operativos y tecnológicos que no son más que un saber acumulado, es decir, una codificación cultural:

«Todas las herramientas (una estilográfica, una cámara o un ordenador) y el conocimiento de su manejo no constituyen sino memoria aplicada. Se podría por tanto concluir que las huellas son las unidades de la memoria, su materia prima, y que la memoria, a su vez, es una intrincadísima estratificación de huellas¹⁸³».

Por tanto, según concluye Fontcuberta, toda imagen, incluso las quirográficas o manufacturadas¹⁸⁴, es físicamente una huella, el resultado de un trasvase o de un intercambio (un depósito de tinta, un efecto de carga eléctrica o

¹⁸³ Joan FONTCUBERTA. *El beso de Judas (fotografía y verdad)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997 (pag 79).

¹⁸⁴ Fontcuberta sostiene que un dibujo figurativo también es una huella si atendemos a su génesis procesual con el roce del grafito sobre el papel. Pero –añadimos nosotros- no olvidemos que no es el trazo lo que interesa en él sino la configuración codificada de trazos que llega a adquirir un sentido para nosotros. Cada trazo de grafito (de los que configuran el dibujo final) sería una unidad lingüística cuya articulación conjunta final nos permite crear una estructura connotativa mucho más compleja y cuya lectura individual –de cada trazo de grafito- carece de intención de representación por sí sólo.

magnética, una reacción química¹⁸⁵). Cada diferente tipo de imagen supone una diferente modulación de información almacenada, de “memoria”. Sólo la conciencia histórica –sigue sosteniendo Fontcuberta- nos permitirá calibrar entre huellas directas y diferidas, matizar los infinitos grados intermedios. Reducir esta exhuberancia de matices a sus umbrales, limitarse a “índices” y “símbolos” como proponen los semiólogos siguiendo a Charles S. Peirce a la hora de clasificar el mundo de los signos icónicos, resulta una simplificación excesiva y superficial.

6.1.8 REAFIRMACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA COMO NO CODIFICADA

Pero de la misma manera que se han señalado estos postulados que no participan de esa idea de la indicialidad pura, no codificada y esencial del signo fotográfico –por breve que sea el momento en que ésta se da-, encontramos otras posturas actuales que ratifican –de una manera más que firme- la posición de Barthes –que entiende el signo fotográfico, al menos en su momento constitutivo y esencial, como un mensaje sin código-. Schaeffer rechaza la idea de que la imagen fotográfica sea la *puesta en práctica de un código icónico* cuyo conocimiento previo es obligatorio para hacer posible la recepción de la imagen

¹⁸⁵ También Hubert Damish sostiene que *no se puede decir que el componente indicial de la pintura haya caducado en algún momento. Rosalind Krauss también señaló que la pintura americana de los años 50 presentaba un fuerte acento indicial: se trate de los trazados al vuelo de Pollock, los desgarros sutiles de Barnett Newman o de las coladas cuidadosamente dispuestas de Morris Louis, todas estas marcas hacen referencia directamente al gesto del que proceden. Pero ocurría lo mismo en la pintura clásica, los trazos visibles del pincel, la pincelada aparente: la pincelada en la que quisiéramos reconocer la huella de la subjetividad porque en ella se indica la presencia, en el origen de la obra, del propio pintor, al menos de su mano.* [DAMISH, H.: Prefacio al libro de KRAUSS, R.: «Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-», Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág 10 (versión española del título original *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, publicado originalmente en el año 1990 por Editions Macula, Paris)].

(condición fundamental para aceptar la idea de codificación en cualquier signo), rechaza la idea de que no se pueda reconocer ésta de manera analógica sino únicamente como lectura de un lenguaje (es decir, de un sistema de signos codificados, por mucho que hayamos interiorizado tanto dicho lenguaje que funciona a pesar nuestro, del mismo modo que las estructuras lingüísticas). Y aunque está de acuerdo en que existen fenómenos innegables como la existencia de estereotipos visuales o pictóricos que el fotógrafo puede incluir en la imagen y que funcionan como signos convencionales (y, por tanto, codificados), no cede en la idea de que la codificación sea definitoria (es decir, inherente) de la imagen fotográfica como tal, una vez inscrita en el dispositivo óptico. No está de acuerdo con estos autores que identifican generalmente la visión monocular del dispositivo fotográfico con la perspectiva pictórica, es decir, con una convención gráfica, identificación que, como hemos mencionado en el capítulo anterior, supone para ellos el principio básico argumental de la obligatoria codificación de la imagen fotográfica.

Según Schaeffer esta identificación se basa en un desconocimiento completo del estatuto específico del dispositivo óptico:

«De una interrelación de génesis histórica se hace una identidad de estatuto epistemológico: ahora bien, el parentesco histórico de la perspectiva pictórica con la invención de la visión óptica monocular se debe únicamente a su común dependencia de la teoría geométrica de la perspectiva. A menudo se ha insistido en la no conformidad de la perspectiva pictórica con ciertos teoremas geométricos que, sin embargo,

pretende aceptar como fundamento. Y con razón, ya que la perspectiva es la transposición de un objeto ideal (geométrico) a una convención pictórica, por tanto, un conjunto de procedimientos materiales. Pero generalmente se olvida añadir que el dispositivo óptico posee un estatuto muy diferente: constituye la realización técnica de la óptica física, es decir, que no depende únicamente del modelo matemático sino que además, y de modo mucho más esencial, depende de las leyes físicas de la propagación de la irradiación óptica. Debe ser considerado en el marco de la matematización de la física más que en el de las aplicaciones de la geometría euclidiana. Es evidente que su funcionamiento como objeto técnico *no depende de una convención fijada por los hombres, sino de su conformidad con las leyes de la naturaleza*. Interrogar el parentesco histórico del dispositivo óptico con la perspectiva pictórica es totalmente legítimo. Postular una dependencia lógica de lo uno en relación con lo otro, es abrir la puerta a falsas cuestiones¹⁸⁶».

Y es que Schaeffer no está de acuerdo con una teoría que no contemple la verdadera naturaleza del signo fotográfico basada en una revisión del mismo que supere la habitual controversia entre los referencialistas extremos (a los que él denomina como *representantes de la teoría de la impresión* para definir el estatuto de la imagen fotográfica) y los partidarios de la *teoría de la codificación*. Subraya Schaeffer que esta dicotomía a la hora de plantear el estatuto esencial de la imagen fotográfica, en realidad, lo que hace es poner en juego la cuestión del signo fotográfico. Ambos planteamientos nos obligan, por lo general, a elegir una de las dos concepciones, lo cual implica que son las dos únicas posibles. Para el defensor de la impresión, la imagen fotográfica, en la medida en que es la

¹⁸⁶ Jean Marie SCHAEFFER. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire -du dispositif photographique-*, Paris: Éditions du Seuil, 1987) pags 23 y 24.

impresión real de un cuerpo real, no puede ser un signo codificado. Para el defensor del código, como cualquier imagen, el cliché fotográfico obedece a un código icónico culturalmente determinado, se trata, pues, verdaderamente, de un signo –codificado–.

Lo que ocurre es que los dos planteamientos divergentes admiten implícitamente el mismo postulado: un signo no puede ser más que convencional, codificado. Por tanto, la imagen fotográfica, o bien está codificada, o bien no es del orden del signo. Esto no se sostiene para Schaeffer: de modo usual, decimos que el grito del dolor es un signo de dolor, sin que por eso veamos en ese grito una emisión codificada e intencionada. De la misma manera, se recibe el humo, fenómeno natural por excelencia, como signo del fuego. Y añade:

«esta tesis de la naturaleza convencional [es decir, codificada] de los signos resulta, de hecho, una proyección de rasgos que definen el signo lingüístico en el conjunto de los fenómenos semióticos. Una vez abandonado el paradigma lingüístico, el postulado pierde toda plausibilidad. Al mismo tiempo, el dilema entre la impresión natural y el icono codificado se desmorona: es posible decir que la imagen fotográfica es un signo sin tener que postular que está codificada¹⁸⁷».

Para ello, desde luego, es necesario abandonar la idea de que todos los signos funcionan del mismo modo y desempeñan la misma función. La oposición entre signos *naturales* y signos *convencionales* no es la que existe entre la

¹⁸⁷ *idem* (pag 24).

autoexpresividad de lo real y la cultura humana, sino que atañe al estatuto pragmático de los signos en cuestión. El signo convencional es un signo circulatorio, dicho de otro modo, su emisión material ya se hace con una finalidad semiótica. Por el contrario, el signo natural no es emitido como signo, sino como puro efecto material: sólo se convierte en signo para un receptor que lo posee como equivalente parcial de su causa. En ambos casos, el signo es un fenómeno semiótico, es decir, existe y no tiene más pertinencia que en el seno de una intencionalidad comunicacional: pero en el primer caso, esta intencionalidad ya existe (o es postulada por el receptor) en el plano de la emisión, mientras que, en el segundo, es relativa a la recepción y puramente interpretativa.

De todas formas, y recapitulando, convendría volver a aclarar que cuando nos referimos a la fotografía como un índice casi puro, como ese mensaje sin código que definiera Barthes, hablamos, en realidad, de la fotografía como dispositivo teórico¹⁸⁸, hablamos de *lo fotográfico* más que de *fotografías*, entendidas éstas como los productos gráficos habituales que, con ese nombre, interactúan en nuestro mundo cotidiano, los productos gráficos mediatizados por las cámaras (manejadas éstas según determinadas rutinas de sus programas). Dice Santos Zunzunegui: «tampoco puede dejarse de lado que la huella no puede entenderse sino como un momento de un proceso. La huella existe entre un antes (elecciones del fotógrafo) y un después (manipulaciones tecnológicas e inscripción

¹⁸⁸ Es lo que hemos descrito antes como el plano mítico de Barthes al definir el signo fotográfico.

cultural de la foto en tanto que objeto de uso y cambio)¹⁸⁹ ». Lo que es indudable es que, más allá (y más acá) de ese momento ontológico de impresión o huella fotónica, la fotografía está codificada (goza de la categoría de símbolo) y suele presentar una completa y (casi autoritaria) delineación analógica, mimética, especular (es decir, es también, un signo icónico).

6.1.9 LA FOTOGRAFÍA COMO IMAGEN-ACTO

Pero, en todo caso, la cualidad indicial de la fotografía hace especialmente importante el hecho de que, en ella, a diferencia de otro tipo de imágenes, su génesis procesual obliga a entenderla no sólo como una imagen sino que debe ser entendida como *un acto icónico*, como *una imagen-acto*, una imagen que no se puede concebir sin sus circunstancias de creación. La fotografía no puede ser entendida separada de su propio proceso de enunciación, sin su experiencia completa de génesis y recepción, sin su completa dimensión pragmática. No se puede definir el signo fotográfico fuera de sus “circunstancias”, no se puede pensar la fotografía fuera de su inscripción referencial y de su eficacia pragmática. Sobre este aspecto, el que más ha profundizado es Dubois, quien en diferentes obras suyas afirma:

¹⁸⁹ Santos ZUNZUNEGUI. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989 (pag. 141).

«Si hay en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que me parece de una gravedad absoluta, es que, con la fotografía, ya no nos resulta posible *pensar la imagen fuera del acto que la hace posible*¹⁹⁰»

«la fotografía está sometida a la lógica del índice. En su condición constitutiva es, en primer término un proceso, una imagen si se quiere, pero absoluta y ontológicamente inseparable del acto que la hace nacer. Un rastro¹⁹¹. Hay en la fotografía un principio y fundamento, una lógica constitutiva, un epistema común, el índice, es decir, *la imposibilidad de pensar el producto artístico sin inscribir en él también (más aún, sobre todo) el proceso del que es resultado*¹⁹²»

«esta referencialización de la fotografía inscribe al médium en el campo de una pragmática irreductible: *la imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial, del acto que la funda*. Su realidad primera no confirma otra cosa que una afirmación de existencia. La foto es *ante todo*

¹⁹⁰ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 11.

¹⁹¹ Serge Tisseron plantea una visión de la fotografía como “rastros” más que como “huella” y concluye con la inutilidad de definir a la fotografía como una huella o como un icono: *pensar la fotografía como práctica y no sólo como imagen nos ha llevado a una dinámica del rastro. Rastro no es lo mismo que huella. La huella es la marca dejada en un hueco o en relieve por el contacto de un cuerpo con una superficie. Es, por ejemplo, la huella de un vaso en el suelo. Por el contrario, el rastro no es tanto la marca de un contacto como la de una acción. Como tal, es el testimonio de cuerpos que han estado en contacto, lo mismo que la huella, pero también de la intención del sujeto que lo ha realizado. La fotografía es, a la vez, rastro del mundo –visible o invisible– objetivado por la luz y rastro de la presencia de un sujeto en el mundo. Eso es tanto como decir que la consideración de la fotografía como rastro hace inútil la cuestión de saber si se trata de un indicio o de un icono. Se trata más bien de concentrar el estudio de sus efectos en las relaciones que establecemos con la fotografía, a la vez como productores y espectadores de sus imágenes. En cualquier caso, como es evidente, esta concepción entronca también de alguna manera con la cuestión de la Fotografía como imagen-acto que estamos tratando. [Serge TISSERON. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*, ediciones Universidad de Salamanca, marzo 2000, pág. 139 (original del francés *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, editado por Les Belles Lettres, 1996)].*

¹⁹² citado por Dubois en la página 241 de LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Historia de la Fotografía*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988. [es una versión del original francés LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas S.A., 1986].

índex. Es sólo a *continuación* que *puede* llegar a ser semejanza (icono) y adquirir sentido (símbolo)¹⁹³ ».

«En efecto, ligada por su génesis a la unicidad de una situación referencial, atestiguándola y designándola, la imagen indicial tendrá por efecto general *implicar plenamente al sujeto en la experiencia, en lo experimentado del proceso fotográfico*¹⁹⁴».

Así, por mucho que se tenga presente la carga simbólica y de connotación que acompaña a toda imagen fotográfica –por los códigos que, a priori o a posteriori, se han añadido a su naturaleza pura indicial-, cuando miramos una fotografía no podemos dejar de experimentar que esos significados añadidos son sólo *efectos* que se han depositado sobre una *singularidad existencial primera* que es la que siempre hace que su peso referencial *triunfe* sobre su carga simbólica.

Así, Schaeffer sostiene que:

«Toda recepción fotográfica posee un momento inaugural que consiste en identificar la imagen como imagen fotográfica. La construcción del signo depende en gran parte de cómo se realiza esta identificación. En efecto, si dicha identificación falla, la imagen no será tematizada como indicial: la contemplaremos como simple icono analógico. Generalmente se acepta la identificación de la imagen como impresión en tanto que dato evidente porque el contexto receptivo es tal que la posibilidad de que pueda no tratarse de una fotografía, sino de un icono analógico que imite la foto, ni

¹⁹³ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983).

¹⁹⁴ *ídem* (pag 74).

siquiera se nos ocurre¹⁹⁵».

A diferencia de la pintura, el poder de las fotografías nace no de la significación de su representación o de sus cualidades plásticas o miméticas sino *de su relación originaria con la situación referencial*. Dice Dubois:

«Es esta necesidad absoluta de una dimensión pragmática previa a la constitución de toda semántica lo que distingue a la fotografía de todos los demás medios de representación¹⁹⁶».

Sontag afirma:

«El pintor construye, el fotógrafo revela. Es decir, ante una fotografía la *identificación* del modelo siempre prevalece en nuestra percepción, cosa que no necesariamente ocurre con una pintura¹⁹⁷».

Esta cualidad otorga una fuerza particular a la fotografía, algo que la convierte en un verdadero *objeto de fe* que explica un gran número de los usos sociales y de valores que se aplican al medio y de entre los que históricamente destaca (y nos viene especialmente al caso de lo que se plantea en esta tesis) el uso sentimental que se ha otorgado al álbum familiar. Lo que, según Dubois,

¹⁹⁵ Contexto receptivo que, añadimos nosotros, se está transformando a marchas forzadas en nuestro nuevo mundo digital. [Jean Marie SCHAEFFER. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire –du dispositif photographique–*, Paris: Éditions du Seuil, 1987) pag 83].

¹⁹⁶ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 74.

¹⁹⁷ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pag 102.

confiere un valor casi de objeto de veneración a dicho álbum y el culto del que suelen ser objeto las fotos de familia, oscilando entre la reliquia y el fetiche:

«No son ni los contenidos representados en sí mismos, ni las cualidades estéticas o plásticas de la composición, ni el grado de semejanza o realismo de los clichés, sino su dimensión pragmática, su estatuto de índice, su peso irreductible de referencia, el hecho de que se trata de verdaderas huellas físicas de personas singulares que han estado ahí y que tienen relaciones particulares con los que miran las fotos¹⁹⁸».

O, como señala Bazin, el encanto y valor documental de esas fotos de familia procede:

«De la presencia inquietante de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por la magia del arte, sino por la virtud de una mecánica impasible¹⁹⁹».

Todo deriva, pues, de la fuerza pragmática de la ontología indicial, lo que Barthes llama la extensión metonímica del *punctum* que *restituye* la presencia física del objeto o del ser único hasta en la imagen.

¹⁹⁸ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 75.

¹⁹⁹ André BAZIN. "Ontología de la imagen fotográfica". En: *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990. (versión española de «Ontologie de l'image photographique» en *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Ed. Du Cerf, 4 volúmenes entre 1958-63) pag 20.

Por tanto, la novedad²⁰⁰ del planteamiento teórico que se postula en este acercamiento de Dubois al analizar la imagen fotográfica reside en el interés que demuestra por la génesis del dispositivo que la produce más que en el resultado obtenido (el signo gráfico en sí). Si se quiere comprender en qué consiste la originalidad de la imagen fotográfica, obligatoriamente hay que ver *el proceso* más que *el producto*, entendiendo que el proceso abarca la toma y la recepción de la imagen.

6.1.10 FOTOGRAFÍA: DIMENSIONES PRAGMÁTICA (EXISTENCIA) Y SEMÁNTICA (SENTIDO)

A través de estas cualidades de la imagen indicial debemos afirmar que la fotografía posee una dimensión esencialmente *pragmática* (en el sentido antónimo de *semántica*). En ella se debe diferenciar *sentido* y *existencia*. Lo fotográfico (la fotografía según la lógica del index) afirma ante nosotros la *existencia* de aquello que representa (el “eso ha sido” de Barthes) pero no nos informa sobre *el sentido* de esa representación:

«Como índice, la imagen fotográfica no tendría otra semántica que su propia pragmática²⁰¹».

²⁰⁰ En realidad él subraya esta cualidad (desplaza el punto de vista teórico hacia este hecho) que insiste sobre la “genesis” del dispositivo en detrimento del “resultado” pero la identifica -indirectamente- en autores anteriores como el propio Peirce, Barthes, Denis Roche o Andre Bazin.

²⁰¹ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 51.

Zunzunegui, al sostener que la imagen fotográfica es impensable fuera del acto que la hace ser, señala que:

«La fotografía afirma así su naturaleza pragmática al encontrar su sentido *ante todo* en su referencia. Lo que la distingue de otros medios de representación es, por tanto, el hecho de que su dimensión pragmática es previa a la constitución de la misma en tanto que objeto de sentido²⁰²».

Barthes –en uno de sus textos clave- afirma:

«Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la *certeza* de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que me dan el objeto de manera borrosa, discutible, y me incitan de este modo a desconfiar de lo que creo ver. Dicha certeza es suprema porque tengo oportunidad de observar la fotografía con intensidad; pero al mismo tiempo, por mucho que prolongue esta observación, no me enseña nada. Es precisamente en esta *detención de la interpretación* donde reside la certeza de la Foto: me consumo constatando que *esto ha sido*; para cualquiera que tenga una foto en la mano ésta es una “creencia fundamental”, una Urdoxa que nada podrá deshacer, salvo si se me prueba que esta imagen *no* es una fotografía. Pero al mismo tiempo, por desgracia, y proporcionalmente a esta certeza, no puedo decir nada sobre esta foto [] Necesito en primer lugar concebir correctamente, y luego, si fuera posible, decir correctamente en qué sentido el referente de la fotografía no es el mismo que el de los otros sistemas de representación. Llamo “referente fotográfico” no a la cosa *facultativamente real* a la cual remite una imagen o un signo sino a la cosa *necesariamente real* que ha sido colocada ante el objetivo y a falta de la cual no hubiera

²⁰² Santos ZUNZUNEGUI. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989 (pag 141).

habido fotografía. La pintura puede fingir la realidad sin haberla visto jamás [] Por el contrario, en la fotografía, no puedo negar nunca que la cosa ha estado allí. Hay una doble posición conjunta: de *realidad* y de *pasado*. Y puesto que esta obligación no parece existir más que para ella, debe considerársela, por reducción, como la esencia misma, como el noema de la fotografía [] El nombre del noema de la fotografía será pues: *eso ha sido*²⁰³».

Pero no hace falta hacer una referencia a un autor de tanta envergadura semiótica como Barthes, basta releer a Weston para encontrar esta idea en su concepción de lo fotográfico:

«La atracción que la fotografía ejerce sobre nuestras emociones [] se debe en gran parte a sus cualidades de autenticidad. El espectador acepta su autoridad y al verla cree necesariamente que si hubiese estado allí habría visto esta escena o este objeto exactamente de la misma forma²⁰⁴».

Sontag afirma todavía más allá:

«Las fotografías no se limitan a *verter la realidad* de modo realista. Es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación según su fidelidad a las fotografías. “En mi opinión” declaró Zola, principal ideólogo del realismo literario en 1901, tras quince años de fotógrafo aficionado, “no se puede declarar que se ha visto algo de veras hasta que se lo ha fotografiado”. En vez de limitarse a registrar la realidad, las fotografías se

²⁰³ Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) pag 136.

²⁰⁴ Edward WESTON: *Techniques of Phtotographic Art*, Enciclopedia Británica (1941), citado por Hollis Frampton, *Impromptus on Edward Weston: Everything in its place* en October, nº 5 (verano de 1978), pag 64.

han transformado en norma para la apariencia que las cosas nos presentan²⁰⁵».

6.1.10.1 Dimensión pragmática de la fotografía

Pero, desde luego, (y concretando más sobre los aspectos de veracidad que conlleva la naturaleza indicial de la fotografía), es fundamental subrayar que singularidad y atestiguamiento son dos marcas identitarias del índice fotográfico, índice que, al ser consecuencia directa del principio de contigüidad física con su referente, tiene una tendencia a la extensión y proyección metonímica muy acentuada. Si el índice fotográfico es una huella física de un objeto real que ha estado ahí en un momento determinado, se hace evidente que esta marca indicial es *única* ya que no remite sino a un solo referente, el “suyo”, el mismo que la ha causado. La huella fotográfica es tan singular como su referente mismo. Por eso no es un signo mental ni general, sino físico y particular. Este principio de singularidad indicial tiene en realidad su origen en la unicidad misma del referente. Dubois subraya este aspecto cuando afirma:

«Lo que la Fotografía reproduce al infinito no tiene lugar más que una vez; ella repite mecánicamente lo que jamás podrá repetirse existencialmente²⁰⁶».

²⁰⁵ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pag 97.

²⁰⁶ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 31.

Por supuesto que el lector debe tener presente que cuando estamos analizando este aspecto de la singularidad de la huella fotográfica, en realidad hay que matizar que esta cualidad reside en el negativo, que es la verdadera huella fotográfica del referente en cuestión y no en la copia positiva obtenida de dicho negativo (que, en realidad, es una foto de una foto, una *metafoto*). También es pertinente indicar que en el caso de la fotografía digital indéxica, debemos tener en cuenta que la huella puede dejar de ser una marca indicial *única* que singulariza y atestigua la existencia de su referente exclusivo y particular. Nos referimos no a una posible ruptura con la singularidad específica del referente (del que seguirá existiendo uno y exclusivo) sino a la posible infinita reproducción clónica y estatutariamente idéntica del negativo, de la huella. A diferencia de lo que ocurría en el caso analógico, donde la reproducción de la huella fotoquímica era posible pero nunca entendida como una duplicación exacta y estatutariamente clónica de la misma –lo cual hacía que la marca indicial mantuviera su estatus de singularidad, exclusividad y especificidad: nunca una reproducción de dicha marca daba consigo un exacto duplicado de la misma por lo que negativo y duplicado de ese negativo debían ser entendidos como diferentes entre sí-, en el caso de la fotografía digital sí que podemos tener más de un índice obtenido de una misma situación referencial, no existiendo la diferencia entre huella original y huellas-copias.

Si, además, la fotografía es la huella física de un referente único, ésta no puede sino *remitir* a la existencia del objeto del cual procede (evidenciarlo,

testimoniarlo, atestiguarlo, certificarlo, ratificarlo, autentificarlo). Pero ello no implica que *signifique* el objeto. La fotografía, dice Barthes:

«no inventa, es la autentificación misma, no miente nunca, o, más bien, puede mentir sobre *el sentido* de la cosa, siendo por naturaleza tendenciosa, pero no puede mentir sobre *su existencia*²⁰⁷».

Esparza sostiene que:

«De este principio [de indicialidad en la imagen fotográfica] se deducen dos consecuencias de cara a un análisis interpretativo y estético de la fotografía. El primero es la *individualidad del impregnante*, que tiene como consecuencia la resistencia de la imagen a la simbolización. No es que la fotografía no pueda contener símbolos. De hecho nada impide fotografiar uno o que determinados elementos adquieran un carácter simbólico. Pero *la singularidad del referente dificulta la apertura a la generalidad del símbolo*. A esa resistencia a la simbolización se suma la dificultad de interpretación de la imagen fotográfica. *La foto muestra a su referente, pero no lo nombra*. En este sentido, es muda y depende totalmente de la experiencia colateral que el lector tenga de lo que aparece en ella²⁰⁸».

Hay que tener cuidado en no tomar la afirmación *de existencia* que atestigua el índice fotográfico por una aplicación *de sentido*. La foto no explica, no

²⁰⁷ Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) pag 151.

²⁰⁸ Ramón ESPARZA. “*La apariencia y la experiencia*”. En: Revista PAPEL ALPHA nº 1, Salamanca: Ed, Universidad de Salamanca, 1996 (pág 80).

interpreta, no comenta. Es muda y desnuda, llana y opaca. Las apariencias puras que presenta una fotografía no aportan sentido alguno, pero *están ahí*. El índice fotográfico, más que cualquier otro medio de representación, conlleva una fuerza y un poder de real insuperable pero opera siempre en el orden de la existencia y nunca en el orden del sentido. Dice Dubois: «El índice se detiene con el “eso ha sido”, no llena el lugar del “eso quiere decir”²⁰⁹ ». Ése y sólo ése es el irreductible peso de realidad que cae sobre la imagen fotográfica. De todas formas, llegados a este punto no está de más recordar que esa dimensión exclusivamente pragmática reside en el signo fotográfico entendido éste como dispositivo teórico puro, único momento en que goza de ese puro y exclusivo carácter indicial. Serge Tisseron ya lo apunta cuando escribe:

«En otras palabras, en la fotografía, la certidumbre de que el referente sin duda ha existido impone sobre la marcha la certidumbre de haber existido tal como yo lo percibo subjetivamente en la imagen. El “esto ha sido” del que habla Barthes constituye claramente una verdad de *la* fotografía considerada en su generalidad. Pero constituye también, seguramente, un engaño de la relación que cada persona contrae con *cada* fotografía. Este engaño consiste en creer que el “esto ha sido” del que la fotografía da testimonio se confunde con el “eso ha sido así” que yo me siento tentado a ver en ella. La fotografía impone a la vez la verdad de la existencia de su referente y el engaño de mi apreciación sobre él. Sobre la

²⁰⁹ DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 81.

verdad de su “esto ha sido” se abre camino el engaño de mi “eso ha sido tal como yo lo veo”²¹⁰ ».

6.1.10.2 Dimensión semántica de la fotografía

Por tanto, en realidad, con esta connotación (que se añade a la pura indicialidad de la fotografía) y que ya se deduce del argumento de Tisseron, estamos indicando que esa dimensión esencialmente pragmática de la fotografía fuera del momento constitutivo puro indicial²¹¹, está tomada por los códigos y, por tanto, en lo relativo a la interpretación de imágenes fotográficas hemos de tener en cuenta su añadida dimensión semántica y connotativa. Así es cómo también Vilem Flusser nos habla de ambas dimensiones (pragmática y semántica, *indicial* y *simbólica*) cuando señala que las imágenes fotográficas son bastante más difíciles de descifrar de lo que aparentan. Y es que

«su significado parece reflejarse automáticamente en su superficie a modo de huellas dactilares, siendo el significado (el dedo) la causa y la imagen (la impronta) el efecto. El mundo al que aparentemente designan las imágenes técnicas [en realidad se refiere a las fotográficas] se presenta como su causa, y ellas mismas, como el último eslabón de una cadena

²¹⁰ TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, marzo 2000 (original del francés TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, editado por Les Belles Lettres, 1996) pag 132.

²¹¹ tal y como se ha mencionado antes en este mismo capítulo, volvemos a recordar que cuando nos referimos a la fotografía como un índice puro, como ese mensaje sin código que definiera Barthes, hablamos, en realidad, de la fotografía como dispositivo teórico, hablamos de *lo fotográfico* más que de *fotografías*, entendidas éstas como los productos gráficos habituales que, con ese nombre, interactúan en nuestro mundo habitual. También lo hemos descrito como el plano mítico del acto fotográfico para Barthes.

causal que las une sin interrupción a su significado: el mundo refleja rayos solares y otros rayos registrados mediante dispositivos ópticos, químicos y mecánicos sobre superficies sensibles, que producen como resultado imágenes técnicas. Parecen encontrarse en el mismo nivel de realidad que sus significados. Por tanto, lo que en ellas se ve no parecen ser símbolos que necesiten ser descifrados, sino síntomas del mundo, a través de los cuales se reconoce, aunque indirectamente, el mundo. Este carácter supuestamente no simbólico, pero sí objetivo de las imágenes técnicas lleva al contemplador a considerarlos no como imágenes, sino como ventanas. Las cree como a sus propios ojos. Consecuentemente, no las critica como imágenes, sino como cosmovisiones (si es que las critica). Su crítica no es un análisis de su [de las imágenes] generación, sino un análisis del mundo²¹²».

6.1.11 DESINDEXILIZACIÓN²¹³ DE LA FOTOGRAFÍA DIGITAL

Por último, no quisiéramos acabar este capítulo sobre el tema de la indicialidad en la imagen fotográfica sin mencionar el estado de la cuestión con el desarrollo de la fotografía digital. Está claro que, para algunos autores, la noción de huella ha sido la más afortunada de toda la historia del medio fotográfico²¹⁴. La

²¹² Vilém FLUSSER. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis S.A, 2001 (traducción del original FLUSSER, Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*, edition Flusser, Volumen III y *Standpunkte. Texte zur Fotografie* edition Flusser, Volumen VIII. Göttingen: EUROPEAN PHOTOGRAPHY, 1983) pag 18.

²¹³ Término que nos permitimos emplear con el sentido de pérdida del potencial indicial (pérdida del valor de index). Fontcuberta lo usa en alguno de sus escritos. Véase el editorial de la Revista *Photovisión*, nº 28: *Huellas: la memoria atrapada*, Editorial Arte y Proyectos Editoriales S.L., Utrera, Sevilla, 1998.

²¹⁴ *La noción de huella ha sido sin duda el modelo más intelectualmente afortunado a lo largo de toda la historia de la fotografía*. Joan FONTCUBERTA en el editorial de la Revista *Photovisión*, nº 28: *Huellas: la memoria atrapada*, Editorial Arte y Proyectos Editoriales S.L., Utrera, Sevilla, 1998, pág 7.

fotografía es hija de un siglo XIX marcado por el paradigma de los índices: de ahí la necesidad del documento, del archivo, del museo, de la memoria. Pero, de alguna manera, las tecnologías digitales irrumpen en la historia del medio para alterar este estado de cosas. En cualquier caso deberíamos diferenciar entre la fotografía digital que reproduce la génesis procesual de la fotografía analógica, es decir, la fotografía digital de naturaleza indéxica (y que, por tanto, sustituye la función del grano de plata por el píxel -ocurriendo una mera transformación de soportes-) y la que puede obtenerse por un proceso de síntesis matemática sin que exista referente real (o éste es transformado y alterado parcial o totalmente por métodos digitales).

En el primer caso, la cuestión de la indicialidad no se ve cuestionada.

Fontcuberta sostiene que:

«incluso la metamorfosis del grano de plata en píxel tampoco es crucial, siempre y cuando en la génesis del registro fotográfico intervenga la cámara como dispositivo de captación. Recordemos que también en los medios impresos el grano de plata ha sido sustituido por el punto de la trama fotomecánica. La cámara garantiza aún una gran dosis de lo que Peirce llamó indicialidad: la huella metálica de la fotografía primigenia se transforma en huella digital, pero en huella al fin y al cabo²¹⁵».

En el segundo caso, en el de la obtención de una “fotografía” de base de síntesis (fotografía digital de naturaleza no indéxica), el estatuto icónico de la

²¹⁵ Joan FONTCUBERTA. *El beso de Judas (fotografía y verdad)*. Gustavo Gili, Barcelona, 1997 pág. 150.

imagen deja de ser indicial para aproximarse al estatuto de la pintura o la escritura. Así, si en la génesis procesual del registro fotográfico convencional, la inscripción óptica de la imagen se realizaba como una proyección global y automática sobre toda una superficie a la vez²¹⁶, ahora en cambio la imagen se construye linealmente a partir de unidades gráficas, los píxeles, que, como las pinceladas o las letras, pueden operarse individualmente. Sería como el retorno a la técnica de creación gráfica quirográfica que se caracteriza por la sucesión aditiva de trazos a lo largo de la superficie icónica.

Por tanto, podemos sostener que la fotografía digital permite hablar de una cierta posibilidad de desindexilización²¹⁷. El nuevo escenario devuelve a la imagen la linealidad progresiva de la escritura. La fotografía se libera de la memoria, el objeto se ausenta, el índice se desvanece. Pero no olvidemos que estamos hablando de *fotografías* que, en realidad, no lo son. Porque ¿se puede considerar

²¹⁶ Ver sobre este aspecto el intenso análisis que realizamos en el capítulo 7 de esta tesis sobre la cuestión teórica del tiempo en la fotografía. En concreto, el concepto de tiempo interno de producción de una imagen fotográfica en comparación con el tiempo interno de producción de una imagen quirográfica. Véase esto último, concretamente, en el punto 7.1.2.

²¹⁷ Véase, de nuevo, nota 213. Fontcuberta, en una de sus disertaciones públicas –realizada en la Fundació FotoColectània de Barcelona, el día 25 de mayo de 2005 y en la que este doctorando estuvo presente– sostiene que *la Fotografía Digital (FD) es perfectamente manipulable y construible como lo son la pintura y la escritura. La Fotografía Analógica (FA) tenía un aura de autenticidad y testimonialidad que no tiene la FD. La FA representa un paréntesis en la Historia de las Imágenes, dada su condición indicial. La FA ha sido una “okupa” en la Historia de las Imágenes, en la Historia de la Comunicación Visual. La Historia de las Imágenes debería haber tenido un flujo que hubiera pasado de la pintura a la Fotografía Infográfica dado que ambas son una sucesión aditiva de trazos. Sin embargo, la FA no presentaba esta naturaleza. En la FD el píxel (realizado con máquinas) sustituye a la pincelada, al trazo del pintor. La FA ha trastocado la Historia de las Imágenes dado que ha sido un tipo de imagen en la que toda su superficie final se conformaba de una manera instantánea y por entero de un golpe a la vez. Es por ello que podemos afirmar que la FA ha “okupado” poco más de 150 años de toda la Historia de las Imágenes (o de la Comunicación Visual). La FA se inscribe, es una huella. La FD se escribe. Es por ello que a lo largo de la Historia de la Comunicación Visual podemos afirmar que, sucintamente, se ha pasado de la escritura a la inscripción y, de nuevo, a la escritura.*

como fotográfica una imagen de síntesis producida por simulación con un programa matemático informático binario en el interior de un ordenador sin que exista su referente real? En realidad, las consideramos así y las denominamos de esa manera porque son imágenes tecnográficas (y no quirográficas) que nacen de la tradición de las imágenes fotográficas y que adoptan todos sus históricos usos sociales incluso jugando a sustituirlas (unas veces de forma consciente para el espectador, otras veces sin que éste lo sepa).

Sobre este aspecto diferencial entre fotografía analógica y digital uno de los que mejor ha descrito la situación es Ramón Esparza, quien establece una clara separación entre ambas basando su estudio en el fundamento tecnológico de la imagen fotográfica (diferente en la analógica y en la digital). Así, Esparza afirma que:

«El de la imagen digital es, obviamente, distinto y la primera diferencia es la inmaterialidad. La imagen digital no tiene existencia propia. En sí misma no es más que una serie de valores, expresados mediante un código de representación binario, que podemos almacenar en diferentes soportes. Lo que nosotros percibimos son las réplicas de esa imagen, materiales, cuya naturaleza varía en función del soporte utilizado. La imagen digital no es, pues, la imagen fotográfica, aunque pueda parecerse enormemente; llegar, incluso, a ser prácticamente indiscernible de ella, sobre todo para el observador que la contempla reproducida en un soporte impreso. Puede elaborarse a partir de una o varias imágenes fotográficas. E incluso ser producida mediante un proceso similar, en algunas de sus fases, al fotográfico. Todo ello plantea, desde luego, problemas de tipo pragmático, a la hora de decidir qué marco interpretativo

debe ser aplicado en un caso concreto. Pero estas dificultades son de tipo práctico y no implican ni la muerte de la fotografía ni la *por fin*, de su estatuto semiótico, sino la necesidad de una mayor cautela o el establecimiento de nuevos parámetros en los contratos veridictorios implícitos en marcos discursivos como el del periodismo²¹⁸».

En definitiva, curiosamente, en este tipo de “fotografías”, si la imagen se construye lineal y progresivamente y de una forma desindexilizada, si su génesis pasa a ser equivalente a la de la imagen quirográfica (aunque tocada tecnológicamente), de alguna manera estaríamos volviendo al discurso de la mimesis con el que empezó todo. Los autores/as que se decantan por este tipo de obras fotográficas de síntesis realizan unas propuestas que, como sostiene José R. Alcalá, nos deben conducir a plantear que,

«Tal vez, podamos mirar más allá de como lo han hecho hasta ahora nuestros ojos, que podemos representar el mundo de forma distinta a como se ha conducido la sociedad occidental desde sus primeras civilizaciones desarrolladas, que tal vez la relación con el mundo y sus apariencias que, en su día, plantearon sociedades como las de la época del neolítico o la del medioevo, o que siguen planteando las sociedades actuales que nosotros consideramos menos desarrolladas como las africanas o las amazónicas, no sea una relación tan primitiva, tan intuitiva, sino un modelo que se acerca más a las nuevas formas que la ciencia y sus tecnologías nos están

²¹⁸ Ramón ESPARZA. “*La apariencia y la experiencia*”. En: Revista PAPEL ALPHA nº 1, Salamanca: Ed, Universidad de Salamanca, 1996 (pags 79 y 80).

posibilitando en la actualidad con toda la carga de rigor (¡!) y veracidad (¡!) que les otorgamos casi de forma inconsciente y automática²¹⁹».

²¹⁹ José Ramón ALCALÁ. *Huellas: la memoria atrapada (Visiones alternativas de la imagen en la era de la posfotografía)*, Revista Photovisión, nº 28, Arte y Proyectos Editoriales S.L., Utrera, Sevilla 1998, pág 9.

6.2. EL ÍNDEX EN NATURA HOMINIS: ESCENARIOS

*... deseos de sujetos ocupados, enamorados, locos de "real",
de referencia y de singularidad, irreductiblemente.
Aquí se origina lo que se podría llamar la pulsión fotográfica²²⁰
Ph.Dubois*

*la compulsión a la repetición es algo esencial al acto fotográfico; no
se toma una foto, sino por frustración; se toma siempre una serie,
sólo produce satisfacción repetir no tal o cual sujeto, sino repetir la
toma de ese sujeto, repetir el acto mismo, recomenzar siempre,
como en la pasión del juego y el acto sexual²²¹*

Ph. Dubois

*Desde que un instante es captado, hay que captar enseguida el
instante siguiente. Es lo que distingue fundamentalmente la fotografía
de cualquier otro arte ... La fotografía me parece jugar ante todo
como instantánea repetitiva, que debe ser inmediatamente repetida
una vez que ha tenido lugar... esto tiene relación inmediatamente
con el sexo²²²*

Denis Roche

En el capítulo anterior hemos sentado las bases generales acerca de la esencia de la imagen fotográfica y hemos concluido que, pese a la triple categorización semiótica que ésta puede llegar a tener, debemos matizar que, fundamentalmente (*obligatoriamente, causalmente*), el signo fotográfico es un indicio (signo físico y particular). También hemos subrayado que esta naturaleza

²²⁰ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 78.

²²¹ *idem* (pag 142).

²²² Denis ROCHE. *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*. Paris: Ed. de l'Etoile, 1982. (colección *Ecrit sur l'image*) pag 71.

indicial es la que otorga la cualidad pragmática de veracidad a la fotografía (el célebre noema de Barthes: *eso ha sido*). Por último, el hecho de que, luego, ese momento de pura y necesaria indicialidad sea contaminado por los códigos no es –desde el punto de vista teórico- tan *esencial* (códigos que están presentes antes y después de ese instante de pura huella y que hacen que la fotografía sea también icónica y simbólica, es decir, que sea un signo mental y general).

Así, en el análisis del signo fotográfico diferenciamos entre su naturaleza ontológica pura y absolutamente indicial cuando se trata de definir la imagen fotográfica como dispositivo teórico (*lo fotográfico*) y su naturaleza ontológicamente mestiza (con esa triple coyuntura semiótica: indicial, icónica y simbólica) cuando se trata de definir la imagen fotográfica ya no como dispositivo teórico puro sino como lo que podríamos definir como fotografía canónica (entendiendo por fotografía canónica a *las fotografías*, esos innumerables productos gráficos que interactúan de forma omnipresente en nuestro mundo habitual, tan mediatizado gráficamente).

En cualquier caso, el sentimiento incuestionable de realidad que conlleva toda imagen fotográfica (y que descansa ineluctablemente en su naturaleza de huella) es, por tanto, el que se convierte en el protagonista *esencial* de su recepción, por mucho que sepamos que la injerencia de los códigos –anteriores y posteriores a su instante de casi pura génesis indicial- también es inherente a la misma en su versión habitual o canónica. En otras palabras, la teoría del índice, en definitiva, lo que saca a colación es la cuestión de la verdad en la fotografía. El

principio de veracidad de la misma reside en esta cualidad –*esencial*- de contigüidad física con su referente real que tiene toda imagen fotográfica. La fotografía acredita irremediabilmente la existencia física y particular de una cosa. Cuando observamos una imagen fotográfica, como lectores interiorizamos de una manera casi involuntaria e inevitable la idea de que es un tipo de imagen-certificado de un recuerdo. Porque, como subraya Sontag en un momento en que analiza la diferencia entre fotografía y pintura abstractas, la fotografía, ni en sus prácticas más volcadas hacia la abstracción puede librarse de su dependencia con lo real visible pues «la incapacidad de trascender enteramente el modelo como sí puede hacerlo la pintura forma parte de la naturaleza de una fotografía. Y una fotografía jamás puede trascender lo puramente visual, algo que en cierto sentido es la meta última de la pintura modernista²²³».

El índice es, por tanto, el responsable de esa certificación de realidad que conlleva el método fotográfico. Es la huella testimonial de lo sucedido, de lo presentado. Es el pragmático testigo que ratifica la veracidad de una cosa, su existencia. El vestigio de que algo ha estado ahí. Sustenta una declaración pragmática y doble, de realidad (existencia) y de pasado. Es la pura testimonialidad. En él quedan registrados en un sólo gesto, en un solo trazo (el del corte temporoespacial instantáneo que supone el acto fotográfico habitual²²⁴) todos

²²³ Entendemos que se refiere a la pintura *moderna*, que no *modernista*, tal y como ha escrito el traductor de la edición española de este célebre libro de Sontag. Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pag 105.

²²⁴ Véase más argumentación sobre este importante aspecto del corte temporoespacial de la génesis de toda imagen fotográfica en los capítulos dedicados al tiempo y el espacio de esta tesis.

los datos que componen y documentan la prueba, los aleatorios y los protagonistas, los significativos y los anodinos, los interesantes y los superfluos.

Así, si hemos concluido que el principal elemento de veracidad de la fotografía reside en su esencial carácter indicial, es obvio que un trabajo como *Escenarios*, que, como todo diario personal, nace con la idea nuclear de atestiguar aspectos de la vida de su autor, debe poner sobre la mesa de análisis especialmente esta compleja cuestión de la referencialidad, del índice y del sustrato testimonial de la fotografía. Por tanto, a estas alturas de la investigación, entenderá el lector el por qué de la pertinencia de reflexionar sobre la deliberada manera en que se fragmenta y dispone espacialmente en mosaico *la huella* de lo fotográfico en *Escenarios*. Y esta reflexión se realizará desde un punto de vista y una argumentación que se adentran en los aspectos teóricos generales sobre el índice mencionados en el capítulo anterior y que, como resultará evidente, tampoco excluyen la interpretación poética y metafórica.

Así mismo, en esta argumentación específica sobre el tema del índice aplicado a *Escenarios* se tendrá además en cuenta otro aspecto que también ha sido comentado en el capítulo anterior y que está vertebralmente relacionado con la cualidad indicial de la fotografía: la idea de que toda imagen fotográfica no puede ser concebida sin sus circunstancias de creación y enunciación y que, por tanto, debe ser entendida como una imagen-acto, como un *proceso* y no sólo como un *producto*.

Toda imagen de producción fotográfica, debido a estar sometida ontológicamente a la lógica del índice y ser, por tanto, como decimos, constitutivamente *un proceso*, es decir una imagen inscrita inevitablemente en el acto del que es resultado, una imagen inseparable de la experiencia referencial que la genera, es obligado entenderla no sólo como una imagen fruto de una técnica y una acción, separada y disociada del gesto que la crea, sino como un verdadero acto icónico.

La fotográfica es un tipo de imagen que, al ser analizada, provoca un interés por la génesis del dispositivo que la produce tan intenso como por el resultado obtenido (el signo gráfico en sí). La imagen quirográfica (pintura, dibujo, etc) puede fingir la realidad (inventar el referente) pero cualquier imagen que entendemos e interiorizamos como fotográfica, en realidad lo hacemos porque constatamos que es el propio referente el que la ha gestado. Nunca podemos negar que el referente ha estado allí.

6.2.1 LA POÉTICA DEL EXCESO EN *NATURA HOMINIS*: *ESCENARIOS*

Partamos de la base de que la certificación de un recuerdo es lo que exigimos a un diario, a un trabajo autobiográfico. Si a eso se le añade el hecho de que dicho diario es de orden fotográfico, parece indudable que nuestra memoria se debe ver reforzada por el intenso pedigrí testimonial que se asocia a toda imagen que se precie de ser obtenida con la cámara (asociación que se produce desde el mismo momento en que nació el medio fotográfico y que hasta día de

hoy le ha acompañado). Tal y como ha demostrado fehacientemente tanto la fotografía amateur o popular como la de autor, fotografía y diario son, por tanto y a priori, buenos aliados.

Sin embargo, a diferencia de lo que se ha descrito pormenorizadamente en toda la primera parte de esta tesis (dedicada a plantear cómo es la retórica habitual de la fotografía en los álbumes personales, cómo es la de la fotografía de autor de la experiencia autobiográfica, ámbitos en los cuales se emplea un uso meramente documental y directo del medio), las fotos de *Escenarios* no desean el pragmatismo directo de lo documental-real. Son más bien bastante contrarias a ello y, por tanto, declaradamente manieristas. Son, en cierta medida, *excesivas*.

Las imágenes de *Escenarios* están voluntariamente más codificadas que las que suelen componer los diarios fotográficos habituales, llevan de forma más evidente la impronta elaborada de un estilo. Y, desde luego, como se va a sostener posteriormente, ese exceso y manierismo que presentan no pretende conseguir en ellas una mayor capacidad de certificación certera de la memoria, es decir, de fidelidad más *exacta* hacia lo recordado (de hecho podríamos hablar de un aumento de su capacidad cuantitativa pero, como comprobaremos, no cualitativa). Por el contrario, el interés que ha movido a su autor es que, en lo que se pretende sea una pequeña -pero significativa- paradoja poética que discurra por todo el proyecto *Escenarios*, dicho exceso conduzca a que el lector, al observarlas, no experimente el sentimiento tan acusado de realidad que viviría

ante una foto habitual de diario o álbum personal, con su clara y directa documentalidad²²⁵.

6.2.1.1. Exhuberancia indicial en *Escenarios*

Por supuesto que este manierismo y exceso estilístico de *Escenarios* (que, como veremos, se traducirá en una afectación sobredimensionada del caudal indicial -del potencial referencial o testimonial- que presenta cada una de las imágenes que lo componen) se sostiene en el voluntario sistema de fragmentación puntillista y puntillosa que se aplica a cada una de las escenas finales a registrar.

Señalemos en ese sentido que cada pieza individual del mosaico que compone cualquier imagen final del citado proyecto es fruto de un disparo fotográfico que está tomado y copiado a alta resolución, lo que permite registrar y presentar/exhibir al espectador su completo contenido de forma muy detallada. La fragmentación que se consigue al desplazarse su autor en el espacio durante las múltiples tomas realizadas para cada obra permite generar imágenes finales muy grandes y con mucha información. Como se ha adelantado en el capítulo 5 de esta tesis es fundamental tener presente que cada una de las imágenes finales no pretende ser equivalente a la que pudiera haber sido conseguida fruto de la fragmentación en mosaico y *a posteriori* de una sola copia grande (obtenida ésta, por ejemplo, con un solo disparo en negativo de gran formato). Cada una de estas

²²⁵ Recordemos la reflexión de Vilém Flusser cuando habla de que las imágenes técnicas [fotográficas] se interpretan como ventanas, como cosmovisiones y no como signos complejos, connotados, simbólicos. Véase el punto 6.1.10.2.

imágenes finales, al ser el resultado de muchas tomas de 35 mm en alta calidad, ofrece siempre bastante más información que la que se pudiera obtener de un negativo único, por grande que fuera su resolución. La imagen final presenta así un caudal indicial prolijo, exuberante, desmesurado, el índice de cada una de esas imágenes finales se sobredimensiona y presenta un evidente excedente informativo.

Y, por supuesto, la diferencia no es sólo *cuantitativa* sino también *cualitativa*: recordemos que la óptica empleada es una lente gran angular de 28 mm lo que genera que, visualmente, cada pieza del puzzle último no "encaje" perfectamente con las que tiene a su lado y, así, en la imagen final se introducen *ruidos* espaciales y cierta distorsión óptica al verse repetidos los elementos contiguos de cada pequeña pieza individual. Es evidente que la distorsión óptica que se provoca con el método de fragmentación del espacio aplicado en *N.H.: Escenarios* no se produciría si la imagen final se hubiera obtenido fragmentando en un segundo tiempo una imagen de gran formato obtenida con un solo disparo: en este caso las piezas del puzzle encajarían ópticamente a la perfección.

Por consiguiente, ese ruido visual que presenta cada huella de *Escenarios* permitirá al espectador interiorizar (de forma más o menos consciente, da igual) el postulado poético que sostiene y justifica la metodología de la fragmentación en todo el proyecto: enfrentarse como espectadores a un evidente superávit indicial, a una indiscutible abundancia referencial, a un claro excedente testimonial. Todos, conceptos alejados deliberadamente del de huella documental-real que caracteriza

a la fotografía habitual de diario y de la experiencia autobiográfica, una huella ponderada, ecuánime, especular, mimética, exacta, sin sobrecargo.

Esa exuberancia indicial nace y está imbricada, por tanto, en la metodología sistemática de tomas que fragmenta y disecciona escrupulosamente cada escena que se fotografía en dicho proyecto. Una metodología que, después de contemplarse in situ en el momento de su realización física, ha sido calificada a veces como una *performance indicial*²²⁶, es decir, como una especie de ritual coreográfico exhaustivo de registro e indagación de los hechos. Dicha coreografía parece ser la de la devoción obsesiva, puntillista y casi inquisidora que el autor demuestra al registro de los hechos acaecidos, devoción por rastrear cada huella de *Escenarios* decidida y afanosamente.

6.2.1.2 La opacidad del detalle en *Escenarios*

Pero pese a esa peculiar metodología de afanosa, sistemática y ampliada producción indicial que observamos en *Escenarios* el manierismo recargado que

²²⁶ De hecho este autor de *Escenarios* fue invitado a realizarla especialmente en el seno de la feria ARCO 2004 por la Fundación Municipal de Arte del Ayuntamiento de Alcorcón, que le contrató para que realizase públicamente una de sus imágenes en el enorme stand que presentaron en la citada feria. La imagen le fue comprada posteriormente para engrosar los fondos de la colección de fotografía contemporánea de dicha Fundación. Esa *performance indicial* supuso un ritual coreográfico de disección del espacio que se prolongó durante 2 horas y 45 minutos. Es una de las imágenes en las que se trabajaron dos planos protagonistas y en la que se incluyeron los modelos de una forma doble (repetida), para constatar especialmente la –doble- trasgresión de tiempo y espacio que presenta *Escenarios* en algunas de las imágenes realizadas a partir de esa fecha y que se ha descrito en el capítulo inicial de esta tesis. Véase imagen nº 3 en la carpeta «Anexo final» de esta tesis.

presentan las imágenes de dicho trabajo no busca potenciar la cualidad testimonial de la fotografía documental sino, más bien, *perturbarla en el exceso*.

Y así, aunque a priori parecería no haber duda de que esa minuciosa fragmentación y compartimentación de la huella que se realiza en *Escenarios*, esa rica y generosa explosión de numerosos índices que se consigue con el método en mosaico, supondría, de alguna manera, una explosión también de su capacidad referencial que multiplicara de manera casi exponencial sus posibilidades de registro si lo comparamos con la huella obtenida con un disparo simple documental y, por tanto, pudieran entenderse como una considerable ampliación de sus recursos de grabación y fijación de los hechos (aumentando en posibilidades “macro” el índice de cada imagen final), en realidad, deben entenderse como un poético método que lo que hace es *alterar* afectada, exagerada y excesivamente el registro de lo real, la percepción de lo real. Se trastorna, en definitiva y *por exceso*, su valor de fidelidad a los hechos al verse mermada su capacidad de ajuste *exacto* a los mismos.

Es por eso que en *N.H.: Escenarios* no se elige el método documental y realista para el registro de la memoria. El lector debería entender que lo que se busca en dicho proyecto es una lectura más simbólica. Y es que en él cada foto además de documentar el personaje y escena fotografiados, pretende ser una sutil alegoría más o menos consciente de la memoria (entendida ésta como pensamiento artificioso, paraconstruido, en el que las ideas de realidad -verdad- y artificio –ficción- están implicadas e imbricadas de una forma vertebral).

Así, si la fotografía, debido a su estatuto ontológico fundamentalmente indicial, ha devenido históricamente en perfecta metonimia de la memoria, de lo real sucedido²²⁷ y si uno está de acuerdo en que la memoria, es decir, lo real recordado, deja de serlo (de ser *real*), puede resultar perfectamente lógico y pertinente fragmentar y alterar la indicialidad de la imagen fotográfica en *Escenarios* para así convertirla metafóricamente en algo más cercano al artificio y la coreografía, en lo real pero *construido, elaborado*.

Se constituye así en cada imagen de *Escenarios* un sistema de grabación de datos en los que la experiencia vital y los amigos son registrados sumergiéndose mucho más pormenorizadamente en ellos que si los recordáramos desde una simple toma de vista documental. Se produce el escrutinio de la realidad de una manera poéticamente obsesiva, exhaustiva. Se invita a la mirada del lector a que realice una disección de la imagen sistemática y metodológicamente incisiva, detallada, especialmente observadora, una mirada escudriñadora y analítica. Y, atención, que por paradójico que resulte, repetimos que esta inmersión más pormenorizada y afanosa en los hechos no pretende suponer un *mejor* recuerdo de los mismos.

Lo que sí quisiéramos matizar es que interesa especialmente la manera en que el espectador observa las imágenes, con esa visión especialmente *incisiva*

²²⁷ y, por eso, entre otros usos sociales que rápidamente se le asignaron, en su versión documental pronto se erigió en el más eficaz testimonio gráfico para el álbum de recuerdos.

que se le invita a hacer. Interesa situarle en una posición como de observador privilegiado que asiste a escenas en las que el personaje fotografiado ha sido capturado por la cámara con una especie de pulsión por el detalle exhaustivo que hace que su mirada (la del espectador) se torne en algo más *obscena*. Cuando la simple privacidad e intimidad de un retratado pasa de ser observada en un acto de visión directa a ser observada de una manera mucho más compulsiva y escrupulosa, la posición del observador comienza a revestirse de una pátina de obscenidad²²⁸ que, por otro lado –no nos engañemos–, la hace, en su posición de lector, más rica.

Además, esa *obscena* ampliación de detalle que genera la minuciosa descomposición en mosaico se ve a todas luces incrementada con el texto que acompaña a muchas de las imágenes. Recordemos que muchos de estos textos también diseccionan la situación de una manera puntillosa y detallista, lo que contribuye a esa mirada escabrosa, inquisidora, rica²²⁹. Se consigue así una dilatada cartografía visual y emocional en la que, recordemos, se hace descarnadamente público lo profundamente privado.

En este sentido, conviene recordar que muchas de las escenas que se registran en *Escenarios* cuando se fotografía a cada uno de los personajes están elaboradas para ser observadas en una visión privada. Qué duda cabe que,

²²⁸ Obscena en el sentido de inquisidora, escabrosa, casi voyeur.

²²⁹ Véase, con respecto a este aspecto de visión inquisidora y con pátina de obscenidad, así como el incremento de la misma por el texto que acompaña a las imágenes, los archivos power point nº 5 y 6.

cuando posamos ante la cámara (o ante la visión ajena), como sujeto de una fotografía (o de esa visión ajena) nunca estamos con la misma actitud escenográfica ante una mirada pública que ante una privada. Lo privado implica un pacto tácito previo de confrontación consciente y mutua entre el retratado y el observador (que, en el caso del acto fotográfico, es el operador), cuya presencia es tomada en cuenta en todo momento por el observado. Éste, por tanto, al aceptarla, implícitamente está admitiendo y encajando voluntaria y desinhibidamente la atención que le dedica el operador, una observación, evidentemente, consentida, y, con ello, no agresora (de alguna manera, casi familiar). Lo público (léase el caso de que la fotografía final se esté exhibiendo en un museo) acrecienta la posibilidad de que en el conjunto de miradas potenciales haya alguna mirada inquisidora, una mirada que –de alguna manera- viola la intimidad del retratado. Y referente a esto, creemos que es subrayable que observando algunas de las imágenes de *N.H.: Escenarios*, vemos una cierta fragilidad escenográfica en determinados personajes retratados que posan relajadamente, desinhibidamente, sin ser del todo conscientes de que, en el momento de las tomas, pese a estar sólo con el autor del proyecto, en realidad lo están con todos los que van a ver el trabajo, lo están ante una mirada mucho más pública de lo que ellos tienen presente en ese momento. Máxime si a la escena fotografiada se le añade un texto que no duda en sumergirse descarnadamente en algo relativo a su privacidad. Ni qué decir tiene que todos los sujetos que se fotografían para *Escenarios* saben la finalidad pública del trabajo y se entregan a él de una forma que su autor considera a veces casi proverbial (lo que le conmueve y honra considerablemente). Pero una cosa es saberlo y otra tenerlo

presente en el momento de las tomas. Esto es especialmente aplicable a sus compañeros sentimentales²³⁰.

Con respecto al tema de que esta inmersión fotográfica más pormenorizada en los hechos no pretende suponer un *mejor* (más exacto) recuerdo de los mismos, si reflexionamos sobre ello, le encontramos una cierta lógica. De hecho, el efecto de esa inmersión podemos considerarlo como de signo contrario. Nos referimos a que si la huella fotográfica de *Escenarios* ofrece una obsesiva atención por el detalle, cuando es observada es inevitable que nos rememore algo con cierta distorsión, como puede ocurrir por ejemplo en el sueño, tan relacionado muchas veces con la memoria, en el que el detalle *menor* a veces se hace especialmente protagonista en detrimento de la visión general de la situación, del relato global de los hechos. Es como perderse por las ramas, alejarse de la trama central de la historia, alterar o distorsionar el argumento, perder la visión global documental de la escena y adentrarse en el rico mundo del detalle, de lo macroscópico. Curiosamente, el detalle hace opaca la narración, el hilo argumental -la historia- y erigiéndose en dilatado y exagerado protagonista resta potencial informativo al plano general de la imagen que es donde se concentra la visión global y general de la situación y el personaje.

Por tanto en *Escenarios* uno de los planteamientos fundamentales era el de reventar las posibilidades de almacenamiento y certificación de la memoria sin que de ello se concluyese obligatoriamente con una idea de memoria más certera. De

²³⁰ Véase imagen nº 6 de nuevo e imágenes nº 9 y 10. Véase archivo Power Point nº 12.

hecho, la tesis que subyace en todo el proyecto, la razón argumental de la propuesta creativa en él, es que si se explota la huella referencial en multitud de partículas informativas, la función testimonial y documental, la capacidad de grabación exacta de lo sucedido, se ve en realidad –y siendo escrupulosamente precisos- *reducida* en la medida en que se aleja de lo exacto real. Este aumento exponencial de la posibilidad de almacenamiento y certificación de la memoria no hace sino alterar su capacidad de ajuste a lo real, cayendo en una especie de *pecado por exceso*. En este sentido, dice Fontcuberta:

«Recordar quiere decir seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar el resto. No hay nada tan doloroso como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida. Jorge Luis Borges, en su relato *Funes el memorioso* nos habla de la infelicidad a que nos aboca una memoria excesivamente prodigiosa. Pero es sobre todo en la novela *The man who never forgot* (1957) del prolífico autor de ciencia ficción Robert Silverberg, donde quizás más certeramente se pone el dedo en la llaga. En ella se plantea la historia de Tom Niles, un personaje dotado de una prodigiosa memoria capaz de recordar cada uno de los lances, por insignificantes que fueran, de cualquier anécdota vivida. Pero lo que en principio parecía el don de un cerebro privilegiado resulta ser, en realidad, una grave enfermedad, más perniciosa si cabe que la amnesia absoluta, una verdadera monstruosidad mnemotécnica: la incapacidad para no olvidar nada²³¹».

De todas formas, es importante matizar que en *Escenarios* no se quería desarrollar una paradoja absoluta al reducir sin una cierta pretensión lógica (o, al

²³¹ Joan FONTCUBERTA. *El beso de Judas (fotografía y verdad)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997 (pag 58).

menos, poética) el valor testimonial de la fotografía. Lo que sí interesaba era utilizar un medio tan histórica e incuestionablemente fidedigno (verídico) como es la fotografía para recordar al espectador que –dicho medio- es tan falible y maleable como la memoria. O sea, tan falible y maleable como el potencial humano para recordar. En definitiva, si la fotografía ha sido -históricamente- *metonimia de la verdad*, en *Escenarios*, un trabajo de diario personal, se erige en *metáfora del artificio*.

Schaeffer señala que:

«La foto de recuerdo no sólo pretende (quizá ni siquiera primordialmente) informarnos, proporcionarnos indicaciones sobre determinados tipos de impregnantes concretamente, sino también (y quizá sobre todo) reactivar nuestro pasado personal y familiar [] La fotografía de recuerdo se acerca sin duda más al recuerdo involuntario que al testimonio informacional. No basta con decir que la fotografía de recuerdo y la fotografía-rememoración son imágenes en las que el saber lateral del receptor es algo que particularmente se impone con fuerza, como si la diferencia con la foto de testimonio fuese simplemente del tipo de una mayor cantidad de saber lateral disponible. En realidad cambiamos de universo cuando pasamos del recuerdo al testimonio: abandonamos el mundo privado para el mundo público. Pero sigue siendo cierto que, al mismo tiempo, pasamos generalmente de un saber lateral más rico que la imagen hacia un saber más pobre que la deja ampliamente indeterminada. La imagen de recuerdo se encuentra, de algún modo, en la memoria del receptor, mientras que la imagen de testimonio le viene desde el exterior y sólo está unida a él de manera muy periférica, en ese preciso lugar donde

se encuentra depositado su saber más o menos heteróclito del mundo público²³²».

Y es que la memoria, en la medida en que es pensamiento recordado, es pensamiento maleable, dúctil, falible, alterable, ya que se ve inevitablemente aderezada por elementos añadidos, artificiales, elaborados, contruidos a posteriori. En muchos casos, la memoria no se atiene a una jerarquización y estratificación “realista” y “pragmática” de los distintos niveles de información y significación que generaron los hechos acaecidos. En realidad, la memoria, el recuerdo y la nostalgia priorizan esos diferentes niveles de pertinencia informativa de una manera aleatoria, navegando por los citados hechos de una forma no sistemática, no pragmática, no funcional: recordamos con diferentes prioridades los hechos y estas prioridades se jerarquizan en función de una lógica fortuita, adquiriendo protagonismos inusitados datos que, pudiendo ser nimios, por alguna razón sentimental se nos erigen en prioritarios. Es más, en la memoria también empleamos esos dos niveles de lectura o de recuerdo de los hechos que hemos visto que sostiene la fragmentación en mosaico de *Escenarios*, uno central argumental, un plano general de los hechos, el otro puntillista, detallista y obsesivo, macroscópico y sobredimensionado. Se pasa de uno a otro fácilmente por la plasticidad y la maleabilidad del pensamiento, por la ductilidad de los recuerdos una vez depositados en nuestra mente, que, por definición, es territorio de pensamiento libre, y, con ello, falible, azaroso, casual.

²³² Jean Marie SCHAEFFER. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire –du dispositif photographique–*, Paris: Éditions du Seuil, 1987) pags 65 y 66.

Lo que venimos a decir es que la memoria no está en las antípodas de la imaginación y del recuerdo onírico. En muchos casos se imbrica con ellos y entronca de alguna manera con algunos aspectos del surrealismo y su concepción del pensamiento libre de control racional y lógico.

En todo caso, de alguna manera el índice testimonial en *Escenarios* tenía que reflejar la idea de una memoria exhaustiva, detallista en exceso, escudriñadora, sistemáticamente obsesiva. Esa atención desmesurada al detalle en sí generaría un recuerdo distorsionado, artificioso, parafabricado -en parte, extrarreal-.

Exceso de huella, de registro, de información: ésta es la base conceptual, la argumentación metafórica de *Escenarios*.

6.2.2 EL EXCESO COMO PROCESO: LA IMAGEN-ACTO EN ESCENARIOS

Por otro lado, evidenciará el lector que con esta peculiar metodología de la fragmentación del índice, con este coreográfico y obsesivo ritual que lo desmenuza en cientos de ricas partículas informativas y testimoniales, tampoco se podía dejar de traer a colación ese esencial aspecto teórico relativo al índice y a la imagen fotográfica que la entiende *como proceso* más que *como producto*; nos

referimos al concepto de imagen-acto que conlleva toda imagen fotográfica (y que hemos analizado más detalladamente en el punto 6.1.9.

Así, atendiendo al sistemático y fragmentario proceso de producción y enunciación-presentación²³³ de cada imagen final de *Escenarios*, cuando el espectador las observa, rápidamente interioriza e interpreta que cada una de ellas conlleva una lectura con una cierta e inusual inflación semántica y no una simple y directa lectura documental apenas connotada, que es lo que el público suele asociar a toda imagen fotográfica, especialmente en las pertenecientes a un diario personal.

Si el índice de una fotografía es ese hilo de conexión fundacional, físico y particular (y no mental y general), que necesariamente presenta (o ha presentado en un determinado momento) con su referente y que certifica pragmáticamente una realidad que necesariamente ha pasado, el hecho de que en *Escenarios* -el índice- esté tan connotado, nos habla de que la experiencia referencial que ha fundado cada imagen ha sido mucho más compleja de lo habitual en este tipo de imágenes que entendemos como fotografías.

En *Escenarios*, al rechazarse voluntariamente la directa documentalidad de la fotografía habitual, se conduce a desacreditar –perturbar- la habitual sensación pragmática y casi especular de realidad que conlleva por lo general el medio

²³³ Recordemos que el análisis de la imagen como *acto icónico*, como *proceso* más que como simple *producto*, implica tener presentes no sólo sus circunstancias de creación/producción sino también las de su completa enunciación (presentación/exhibición incluida).

fotográfico. Con este método de fragmentación en mosaico la fotografía deja de aparecer como transparente, inocente y realista por esencia. Ya no se tipifica por esa objetividad esencial y ese determinismo riguroso que diría Bazin²³⁴. La codificación exagerada de cada imagen final de *Escenarios*, de alguna manera las contamina voluntariamente de artefacto haciendo que no sugieran la sensación de verdad que habitualmente emana de la fotografía habitual.

El acto fundacional de cada imagen final de *Escenarios*, al estar en sí ritualmente coreografiado, debería entenderse como una especie de happening, como una performance que finalmente se traduce (presenta, exhibe) ante el espectador con una disposición espacial especialmente connotada, con lo que podríamos considerar *una instalación*, una instalación espacial que coincide con el incisivo y moroso baile de tomas fotográficas realizado en el momento de la captura de la imagen.

Interesa señalar aquí un aspecto particular de la instalación relacionado con la cuestión del índice. Para ello, recordemos en este sentido lo que señala Régis Durand al respecto:

«la lógica del índice (como la de la fotografía en general) supone un sentimiento de presencia y una aparición de una temporalidad relacionada con esa presencia, con ese “haber estado allí”. Dicha temporalidad también

²³⁴ Él llega, entre otras reflexiones, a esta conclusión en su célebre ensayo «Ontologie de l'image photographique» (1945) en *Qu'est-ce que le cinéma?* Tomo I, Paris, Ed. Du Cerf, 1975, pags 11-19. (Versión española en BAZIN, A.: “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*. Rialp, Madrid, 1990.)

toma la forma (es una consecuencia de lo primero) de una conciencia muy grande de las coordenadas de espacio y de tiempo. Así pues, de forma muy natural, [la lógica del índice] está en sintonía con una lógica de la instalación²³⁵».

Por tanto, una *instalación* conlleva un protagonismo elevado de las coordenadas de espacio y de tiempo porque es obvio que es a través de ellas que el espectador se conduce por la obra, obra que debe ser entendida como una cadena de lectura más abierta y extensa que la que ofrece una imagen simple, única y documental. Una cadena a la que el espectador añadirá el eslabón de su propia percepción. Si cada imagen de *Escenarios* se presenta al espectador como una *instalación*, como un mosaico, al mismo tiempo se le está conduciendo a realizar una lectura más propia, más personal, más elaborada de la imagen, con una clara sobreatención al detalle de la cosa en sí fotografiada.

En cada una de esas fotos de *Escenarios* el espectador tiene la iniciativa personal de viajar por un índice general, el del plano de lectura distante de la imagen, o entre decenas o centenas de ricos y detallados índices particulares, menores, macroscópicos. La cuestión, por tanto, no es la de que el espectador se confronta con un solo nivel de lectura narrativo general (el retrato, la escena documentada como si hubiera sido registrada en una sola toma de vista) sino con la posibilidad de hacerlo con múltiples fragmentos minúsculos de la misma que

²³⁵ DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen (Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, diciembre de 1998 (traducción del original en francés DURAND, Régis. *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, basado en una doble serie de conferencias dadas por el autor en el CAPC, Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos entre 1992 y 1993) pag 90.

presentan de forma específica y puntual una muy elaborada información. Se deja en manos de la decisión personal del espectador el someterse a un nivel u otro de lectura, a una mayor o menor ingesta de información y de certificación de los hechos. Es el espectador el que, visitando un plano u otro de lectura inviste y hace emerger un grado de pertinencia informativa y testimonial u otro. Y, con ello, con cada viaje visual y mental que realiza de un plano narrativo a otro, la historia que observa pasa de ser global a ser macroscópica y viceversa. Con ese *masaje* visual hay observación de la realidad, pero también de su distorsión. El lector fluye voluntariamente entre visión global y visión macroscópica y, en ese incesante ir y venir, construye la imagen final mental a su antojo (como decimos, con mayor o menor distorsión).

Por tanto, y a manera de pequeña conclusión de lo que llevamos dicho ¿qué subyace en el fondo de esta fragmentación del referente en *Natura Hominis: Escenarios*? ¿un deseo de hacer una metáfora sobre la fragilidad y falibilidad de la memoria –fragilidad en su capacidad para retrotraernos *fielmente* a la experiencia vivida? ¿O, por el contrario, un deseo de reventar aún más las elevadas posibilidades de registro de la experiencia que tiene la fotografía?

Estos dos planteamientos son aparentemente contradictorios y opuestos, pero creemos que, con rigor, en el fondo deben ser entendidos y aceptados como complementarios. La idea de que un exceso de información espacial e indicial perturbe finalmente la percepción dando un punto de vista alterado de los hechos,

una perspectiva compleja, barroca, recargada y nada límpida de los mismos podría ser el punto metafórico de coincidencia de los dos planteamientos²³⁶.

Y, además, podemos comenzar a tener en cuenta que memoria/fotografía/realidad son términos bastante más relativos de lo que se acostumbra a pensar (sobre todo lo que acostumbra a pensar la doxa común). En este sentido léase a continuación la siguiente reflexión de Jana Leo:

«Tenemos nostalgia de lo real, y es su necesidad la que nos lleva a recrearlo con las herramientas a nuestro alcance: la imagen, la palabra. Le damos nombre y apariencia para ver si a base de nombrarlo conseguimos construirlo. Construimos fotografías para construir con ello nuestra vida. Consolidamos, aun de recuerdos inventados, nuestra memoria. Al mirar las imágenes crearemos que lo que se ve en ellas ocurrió alguna vez y lo recrearemos desde su mentira, haciendo que rebase las normas del tiempo. El mutismo de las fotografías hace imaginar las cosas tal y como aparecen en su retrato. Su presencia nos hace dudar de nuestro ser real, de nuestros recuerdos, ellas son la sombra que aniquila nuestro pasado conformándolo a su imagen y semejanza. Se toman las imágenes para luchar contra los hechos, para que éstas sean el arma para olvidar lo que ocurrió, para certificar lo que queremos recordar²³⁷».

²³⁶ De hecho, las escenas que pertenecen a la memoria y a la nostalgia comparten cierto territorio con las de los sueños. En todas ellas podemos encontrar una repentina atención desmesurada y compleja al detalle menor -o macroscópico- en detrimento de una visión más global del suceso recordado o soñado, un desprecio de su hilo argumental general por una visión particular y puntual y, con ello, distorsionada de los hechos. Es decir, saltos repentinos del 1er al 2º nivel de lectura de la escena (con lo que esto conlleva de interrupciones y vuelcos narrativos).

²³⁷ LEO, Jana. "La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte". En: PÉREZ, David (comp.). *La certeza vulnerable (cuerpo y fotografía en el siglo XXI)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004 (pag 206).

6.2.3 ANÁLISIS GENERAL Y MACROSCÓPICO DE LA HUELLA EN ESCENARIOS

Por tanto en *N.H.: Escenarios* se encuentran de forma evidente todo tipo de transgresiones de los fundamentos esenciales y de las bases teóricas que hemos analizado en todo este capítulo 6 sobre los signos de naturaleza indicial. Es obvio que la exagerada codificación que presentan sus imágenes finales en mosaico hace que en ellas no exista un instante esencialmente fotográfico donde, según Dubois, *el hombre no interviene* y, por tanto, no puede ser alterado por el operador so pena de anularlo, de anular su esencia.

En realidad, en esas imágenes finales en mosaico residen decenas o centenas de esos instantes esencialmente fotográficos en cuyo seno ontológico, el de cada uno de ellos por separado, el autor no puede intervenir dada su evidente naturaleza fotográfica e indicial. Es el caso del análisis en el segundo nivel de enunciación/visionado –macroscópico- de dichas imágenes (en el de cada una de las piezas fotográficas individuales que configuran el retablo final).

Pero si nos atenemos a una concepción global de cada imagen/mosaico *final*, la que corresponde a su primer nivel de lectura/enunciación, resulta que podemos encontrar algo así como una fragmentación realizada cronológicamente y disparo a disparo de -lo que podríamos considerar como- su extensa matriz indicial sumatoria final. En ese sentido, esa matriz indicial final sí que puede ser

intervenida por el operador durante el tiempo de realización, mientras se está gestando. Y, por tanto, *no escapa a su autor*.

Por otro lado, también se ha de señalar que debido a su inequívoca génesis fotográfica –de nuevo en el sentido histórico de indicial, de fotografía indéxica-, cada imagen final de *Escenarios* tiene una obligatoria ligazón a una situación referencial de la que procede y, como tal, la testimonia y designa, implicando al lector –existencialmente- como testigo de la experiencia. Pero, a diferencia de los diarios fotográficos *habituales*, en nuestro proyecto no se pretende que en las imágenes *triunfe* el peso referencial sobre la carga simbólica y alegórica. Es por ello que en esa obligatoria ligazón de la imagen fotográfica a su situación referencial de origen, en *Escenarios* parece no existir la habitual unicidad y singularidad (entre la una y la otra), o si existe, ésta está multifragmentada y dilatada y detalladamente expandida.

Estamos de acuerdo con que la huella fotográfica de las imágenes de *Escenarios*, en lo que corresponde a su segundo nivel de lectura (el detallado/macrocópico, el de cada pieza del mosaico), remite en cada caso a una sola situación referencial (la concreta escena real que ha causado cada disparo individual) y goza así del obligatorio principio de singularidad y unicidad indicial que acompaña a toda imagen fotográfica. Pero en lo que respecta al primer nivel de lectura de las mismas (el que observa la imagen/mosaico final), debemos subrayar que ese principio de conexión *singular y único* entre signo y referente fotográficos parece haber sufrido un fenómeno de implosión que lo ha

multiplicado, alterado y fragmentado en cientos de conexiones. Cada imagen mosaico final no presenta una única conexión singular con la escena referencial de la que procede. Además, como sabemos, el proceso de recomposición ulterior que forma cada imagen/mosaico no es exacto y cada una de sus piezas individuales no encaja a la perfección con las adyacentes gestándose así una imagen final que delata la inclusión de gran cantidad de información repetida, lo que a todas luces rompe con esa idea de singularidad y unicidad indicial que hemos mencionado. Lo que se produce es una transgresión de dicha cualidad con las consecuencias que hemos señalado de exceso de registro y de sobrecargo de información. En definitiva, se rompe con esa cualidad de exactitud testimonial que garantizaba la unicidad y singularidad implícitas en el principio de referencialidad o de indicialidad de toda imagen fotográfica. En cada imagen final de *Escenarios* se genera un complejo y distorsionado “eso ha sido” Barthesiano que evidencia la voluntaria y deliberada artificiosidad del estilo empleado en dicho proyecto.

6.2.4 DENOTACIÓN/CONNOTACIÓN DE LA HUELLA EN *ESCENARIOS*: PRAGMÁTICA/SEMÁNTICA Y ESTILO.

Es obvio que en los grandes retablos finales de *Escenarios* no se busca representar un análogo mecánico de las escenas reales que pretenden representar. No se busca ofrecer un mensaje que, de primeras, colme plenamente su sustancia (como pretende la fotografía instantánea habitual con su gran capacidad de denotación). Por el contrario, con esos mosaicos se hace evidente

que se quiere dar lugar al desarrollo de más mensajes añadidos al del primer y último mensaje denotado que caracteriza a la fotografía común.

Qué duda cabe que la inequívoca naturaleza indicial de las imágenes finales de nuestro proyecto pretende cargarlas de autoridad verista (por su obligada e inevitable constatación de referencialidad: no en vano su autor ha escogido el medio fotográfico para originarlas) pero esa naturaleza indicial, en nuestro caso, y a diferencia de lo que ocurre en la fotografía común (la que es fruto de una instantánea sin más), no se ve satisfecha por un primer mensaje exclusivamente denotado que la colmaría casi por entero. El sentimiento de denotación (o de plenitud mimética o de analogía) que acompaña a las imágenes fotográficas habituales, en nuestro caso es dejado a un lado para ver sustituido su protagonismo por el de un claro mensaje de connotación mucho más complejo y descriptivo, esencialmente codificado, francamente metafórico y alegórico.

Como tal mensaje codificado y altamente connotado que es, resulta mucho más propicio a la fatalidad de la inexactitud semántica que lo que ofrecería el puro mensaje analógico de la fotografía, con un claro nivel primario de denotación y sin excesos de significado. Ya lo hemos señalado en su momento, de la fotografía como metonimia pasamos a una clara constatación de la fotografía como metáfora y artificio. Y, como bien sabemos, en toda metáfora, al significado se llega por una vía elíptica que se establece por un tercer término paralelo que sirve de mediación, lo que no ocurre con la metonimia, que usa una vía lineal y directa. La elipsis hace entrar en juego la dispersión y, con ello, la clara irrupción del artefacto

comunicativo (independientemente de que, como en el caso que nos ocupa, este artefacto tenga una connotación poética y positiva, claro está).

Es por ello que un proyecto como el que estamos estudiando deja bien claro que el valor puramente denotativo de la fotografía y sus tan cacareadas cualidades de perfección semántica y de plenitud de su analogía que el sentido común siempre atribuye a aquella (lo que hemos definido como la fotografía entendida como metonimia de la verdad), no son salvo un estadio mítico de la misma.

En *Escenarios*, y parafraseando a Barthes, no se busca deliberadamente priorizar la *exacta* identidad tautológica entre significante y significado. Aunque sí se desee confirmar una suerte de identidad referencial o indicial, es decir una constatación de lo real de orden fotográfico, con la carga de veracidad que ello implica, lo que no se pretende es buscar un reflejo de esa realidad obteniendo una copia de la misma en toda su integridad sin fallo. La deliberada impronta de lo artificioso a la hora de grabar la escena anula esa cualidad cuasi tautológica que conseguiría la fotografía habitual o común.

Por consiguiente, si bien es cierto que cada retablo final de nuestro proyecto incluye la cualidad de ser una emanación de lo real pasado, es evidente que dicha emanación se ve filtrada y alterada por un mecanismo o sistema de fragmentación que, además de generar artificio sintáctico, eleva exponencialmente su capacidad de registro de los hechos dando una visión que podríamos

considerar como suprarreal (por su detallada capacidad macro) y, por tanto, extrarreal. En otras palabras, en cada uno de esos mosaicos finales de *Escenarios* no se pretende primar el poder de autenticación (de la imagen) sobre el de representación, su poder indicial sobre su poder simbólico (como sí que suele ocurrir en la mayoría de la fotografía común, con su clara voluntad de documentalidad sin artefactos).

Por tanto, podemos observar que un proyecto como el que estamos tratando constata en cada una de sus imágenes finales la deliberada presencia de un estilo, de una determinada retórica. Cuanto más evidente es un estilo, cuanto más manierista es, más patenta su condición de mensaje connotado y codificado, de artificio sintáctico.

Por supuesto que, además, la presencia de un estilo pretende dejar constancia y manifestar la presencia del autor en la imagen del mundo y de la vida que ofrece en sus imágenes, claro está. En nuestro caso, de nuevo, es obvio que el autor ha deseado despegarse de las tendencias *limpias y puras* del documentalismo²³⁸ y se sumerge voluntariamente en el universo de la representación de la realidad realizada de una forma fuertemente artificiosa.

Cada imagen final de *Escenarios*, en la medida en que es de génesis fotoquímica o fotoelectrónica es, por tanto e indudablemente, un rastro memoria,

²³⁸ Tendencias que, por supuesto, también conllevan su codificación, no pretendemos decir lo contrario: lo que está claro es que lo hacen de una forma mucho menos evidente, especialmente para el gran público.

una huella. Es por ello que su recepción como imagen posee el obligatorio momento inaugural que consiste en identificarla como imagen *fotográfica*, tematizándose como indicial. Pero, por otro lado, debemos añadir que cada una de ellas es una de esas huellas que hemos definido como filtrada, codificada y no natural, una huella muy connotada que, por tanto, muestra un claro desajuste entre imagen y realidad. Es una huella diferida tocada por resortes operativos, tecnológicos, ideológicos, estéticos, etc que mitigan la mayor nitidez e inocencia que tendría si se hubiese realizado con un método fotográfico instantáneo y documental sin interferencias sintácticas tan extremas. Así, y parafraseando a Dubois en una de las citas referidas en este mismo capítulo, queda claro que, si bien *como índex, la imagen fotográfica no tendría otra semántica que su propia pragmática*, como símbolo su semántica desborda –en nuestro caso, *exponencialmente*- a su pragmática originaria.

En nuestro proyecto, pues, se constata en cada una de sus imágenes finales una doble dimensión interpretativa, la pragmática y la semántica, es decir, la indicial y la simbólica. La primera es originada inevitablemente por su naturaleza fotográfica. La segunda está exponencialmente manifestada. Ambas dimensiones configuran la esencia de cada huella de *Escenarios*: verismo fotográfico (testimonialidad) y evidente artificio sintáctico (alegoría y metáfora).

7. LA CUESTIÓN TEÓRICA DEL TIEMPO EN *ESCENARIOS*

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.

*Jorge Luis Borges*²³⁹

Porque si hay una pregunta que la fotografía no cesa de hacernos es, sin duda, la del tiempo. No sólo el tiempo de lo que ha sido atrapado por la fotografía, ni del acto en sí, sino el tiempo que no cesa de añadirse a la obra, la redobla y la transforma. Lo que, sin lugar a dudas es cierto para cualquier obra de arte, es aún más importante en el caso de una creación cuyo material mismo está tan íntimamente vinculado con la experiencia del tiempo. Existe pues una historia de las fotografías, que también es la historia de la manera en que se cargan progresivamente de tiempo y son transformadas por él ...

*Régis Durand*²⁴⁰

²³⁹ Citado por Fontcuberta en FONTCUBERTA, Joan: *El beso de Judas (fotografía y verdad)*. Gustavo Gili, Barcelona, 1997 pag 101.

²⁴⁰ DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen (Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, diciembre de 1998 (traducción del original en francés DURAND, Régis. *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, basado en una doble serie de conferencias dadas por el autor en el CAPC, Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos entre 1992 y 1993) pag 23.

7.1. TIEMPO Y MEDIO FOTOGRÁFICO

Como es de sobra conocido (y, de hecho, está en la base de la estructuración argumental de esta propuesta de investigación que tiene el lector en sus manos), además de la cuestión teórica del índice -o de la huella-, otros de los planteamientos analíticos habituales a tener en cuenta a la hora de estudiar el proceso creativo que se pueda realizar con el medio fotográfico son los de las cuestiones del *tiempo* y del *espacio*²⁴¹ en su sistema de representación.

Pero si, como también sabemos (y como se puede deducir de la significativa cita de Régis Durand con la que se comienza este capítulo), analizar particularmente la cuestión teórica del tiempo en fotografía podría ser, en sí, argumento más que extenso para desarrollar una tesis completa y específica (lo cual, lógicamente, implicaría salirse de los límites de la propuesta que se plantea en ésta), quisiéramos matizar que comenzaremos este capítulo 7 analizando la triple relación teórica entre índice, tiempo y espacio en fotografía, para que luego sean fundamentalmente *la cuestión del tiempo interno de la génesis* fotográfica (y, especialmente, su diferencia con el *tempo*²⁴² *pictórico*) así como la del *tiempo*

²⁴¹ Ya conocemos la indiscutible imbricación que tienen los tres conceptos entre sí lo que implica que su estudio analítico presente importantes áreas de confluencia, intersección e interdependencia. Si la imbricación tiempo/espacio es más comúnmente conocida, debemos subrayar que la que éstos mantienen –además y a su vez– con el tema de la indicialidad no es menos importante. De hecho, será precisamente por esta triple relación teórica por donde comencemos esta introducción genérica a la cuestión teórica del *tiempo* en el medio fotográfico.

²⁴² En aras de facilitar este análisis diferencial entre ambas cuestiones nos permitimos la licencia de definir como “tempo” pictórico al tiempo interno de la génesis pictórica. En un símil que no pretende salvo ser empleado con esa finalidad estrictamente aclaratoria, nos hemos decidido a denominar a este último con el más breve término de “tempo” pictórico en una clara alusión al tempo musical, un concepto que rápidamente se interioriza como tiempo interno de génesis y

detenido que toda fotografía encierra (y su relación con *el tiempo en marcha* -con *el tiempo vivo*-) las que se consideren suficientes y necesarias para la argumentación formal y conceptual de la propuesta *Natura Hominis: Escenarios*. Con respecto a esta última cuestión del *tiempo detenido* de la fotografía nos referimos al tiempo que ella atrapa y congela del tiempo vivo o cronológico, un tiempo, pues, que no sólo la carga de memoria, sino que también relaciona a la imagen fotográfica con una cierta idea de la muerte, la fotografía como Tanatografía, una idea ésta, como ya sabemos, especialmente tratada por Barthes en su célebre trabajo, *La Cámara Lúcida* y que, también analiza brillantemente Dubois en *El Acto Fotográfico*.

En definitiva, consideramos pertinente visitar estos grandes ámbitos analíticos del *tiempo* en la fotografía desde el punto de vista general recordando sus aspectos teóricos más representativos, unos aspectos que no son especialmente sencillos y que, por tanto, conviene matizar en su justa medida si se quieren tener presentes en un análisis específico posterior: la idea es que, tal y como se ha hecho antes con el tema del índice, una vez desarrollada esta cuestión teórica del tiempo en el medio fotográfico en general, la apliquemos al caso específico y particular de *Escenarios*.

ejecución de una pieza/partitura musical. El “tempo” del trazo pictórico por oposición al del corte temporal fotográfico.

Tempo: ritmo/compás, úsase especialmente en música y poesía. Ritmo de una acción, especialmente se usa hablando de la acción novelesca o teatral (del diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

Así mismo, y a diferencia de lo que se ha realizado en el del índice, en este capítulo del tiempo se incluirá un aspecto final de análisis un tanto particular. Nos referimos a un apartado específico en el que se presentará el punto de vista teórico de David Hockney, un autor que, como es de sobra conocido, a partir de los años 70 produjo una obra fotográfica de especial trascendencia histórica basada en el método de fragmentación y ensamblaje en mosaico. Se ha considerado necesario y pertinente referenciar el personalísimo punto de vista de dicho autor (de hecho nos hemos centrado exclusivamente en declaraciones directas suyas extraídas de algunas entrevistas y conferencias que, sobre este tema, realizó durante los años 80) ya que, desde el punto de vista formal, la influencia de su trabajo puede considerarse notoria en el proyecto *Escenarios* (pese a que, tal y como se argumentará en dicho apartado específico, el autor de este proyecto no comparte todo lo que Hockney sostiene –al menos no en los mismos términos que él- ni algunos de sus juicios que, como veremos, terminan realizando una valoración competitiva y jerarquizadora entre el valor artístico de la fotografía y el de la pintura, concluyendo con una concepción que entiende a la primera como *inferior* a la segunda). También queremos señalar que se ha considerado pertinente hacer esta referencia puntual a Hockney porque es sabido que, además de artista, este autor británico tiene acreditada una muy cuidada formación teórica y, por tanto, consideramos su visión crítica del arte como suficientemente atractiva para tenerlo de referencia en esta tesis en su papel de analista y no sólo en el de creador de obra plástica. En todo caso, atenderemos las apreciaciones de Hockney que pueden ser orientadas más hacia el punto de vista semiótico que al histórico o estilístico viendo hasta qué punto pueden ser

sostenidas o cuestionadas en la argumentación elegida por este doctorando a lo largo de toda esta segunda parte de la tesis.

Por último, es necesario indicar que, como acabamos de mencionar, no se ha tenido en cuenta a Hockney en el apartado teórico anterior, el relativo al estudio del índice, porque es un autor que prácticamente no abordaría la crítica del medio fotográfico desde ese punto de vista. Para él, el abordaje teórico del medio fotográfico se dirigía especialmente a la manera en que éste representa el tiempo y el espacio, siendo su cualidad de huella –como veremos- algo no especialmente presente en sus apreciaciones. Por esa misma razón, en el apartado siguiente, el del espacio, también incluiremos un capítulo con sus apreciaciones relativas al mismo.

7.1.1 EL HIATO TEMPOROESPACIAL ENTRE ÍNDICE Y REFERENTE

Comenzaremos indicando que en la génesis natural de la fotografía no sólo es necesaria ontológicamente la contigüidad referencial, es decir, la obligatoria conexión física entre el signo y el objeto que referencia y denota, sino que, como veremos a continuación, también es imprescindible -ontológicamente- la distancia, la separación, el corte entre ambos. Puede resultar a priori paradójico que en el núcleo mismo de la noción de índice, con lo que conlleva de *unión física entre imagen y referente*, de contigüidad real, de contacto efectivo entre el signo y su referente, se introduzca una noción de hendidura, de fisura, de hiato, de abertura, de escisión, de grieta, de lejanía. Podemos afirmar que en el seno del

dispositivo/acto fotográfico se descubre una *distancia interna* que funciona en efecto tanto en *el espacio* como en *el tiempo*. Y es una distancia que se manifiesta de una manera tan esencial como la de su principio de la conexión referencial.

Hemos calificado como paradójica esta circunstancia porque si el principio fundador de toda imagen fotográfica es ese rasgo indicial de *conexión física y real* entre signo y referente, se podría llegar a pensar en la posibilidad de la existencia de una situación utópica y extrema que condujera a la completa identificación entre ambos, como si lo absoluto del índice se consiguiera cuando el referente y su signo se acercaran tanto que se pudieran fundir en una unidad indisociable. Pero, como decimos, en el seno del propio dispositivo de génesis fotográfica vamos a encontrar una *distancia interna* que funciona en esas dos dimensiones tan profundamente fotográficas, el tiempo y el espacio, y que impide, por definición, la posibilidad de esa hipotética y utópica fusión. Es más, como se ha sostenido y se relatará a continuación, la conexión real entre signo y referente necesita, a su vez, de esa separación temporoespacial entre ambas. Y, *tanto conexión como separación*, serán fundamentales en el hecho fotográfico completo.

7.1.1.1 La brecha espacial índice/referente

Pues bien, comenzando por lo que se refiere al *espacio*²⁴³, la imagen fotográfica, en tanto signo que es, está separada de lo que ella denota y

²⁴³ Tal y como se ha adelantado, la imbricación que tienen los tres conceptos (índice, tiempo y espacio) que se están analizando en esta segunda parte de la tesis hace que, pese a que los

representa. Y esta separación espacial es absolutamente constitutiva. La fotografía opera su imagen *en la distancia*. El referente es precisamente *lo intocable* de la imagen fotográfica aunque ésta emane de aquél: «obligatoriamente, todo cliché sólo permite ver *en su lugar* una ausencia existencial. Lo que se mira en la película jamás está *ahí*. Toda foto implica pues que haya, bien diferenciados uno del otro, el *aquí* del signo, el *allí* del referente²⁴⁴».

La fotografía remite a una realidad *espacialmente exterior*. La fotografía muestra y hace visible (es lo que llamamos el *aquí* del signo) lo que no se puede tocar (el *allí* del referente real), patentando la distancia entre lo visible y lo intocable, genera un profundo hiato –como decimos, *espacial*- entre imagen y objeto fotografiado. No hay, pues, relación de identificación física entre ambos. En ningún caso, en el índice fotográfico, *el signo es la cosa*, la imagen es el referente. Hay entre ambos una necesaria componente de separación espacial, de fractura, de agujero central inserto en el corazón mismo del dispositivo fotográfico.

En este sentido cabría recordar que, a nivel teórico, esta fusión plena entre signo y referente se produce solamente en el concepto estético de *ready made* de Duchamp. En él es el propio referente, el propio objeto real, el que se convierte en

estemos estudiando por separado, algunas veces sea inevitable tratar uno de estos conceptos en el capítulo que, en teoría, *no le corresponde*. La razón que nos mueve a hacer esto no es otra que la de la claridad y concisión de los argumentos. Es por ello que se ha optado en este caso por estudiar este aspecto relativo al *espacio* (en concreto, el hiato *espacial* de toda imagen fotográfica) en el capítulo del *tiempo*.

²⁴⁴ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 85.

signo por declaración del artista, que lo eleva a categoría de obra de arte. El objeto real no se distingue de su representación puesto que *es el referente mismo, en su materialidad, el que se constituye en signo*. Es un gesto conceptual que tuvo una trascendencia histórica elevadísima en el mundo del arte y que mencionamos aquí porque es un perfecto ejemplo de lo que nunca es la fotografía. En el *ready made* sí que hay fusión plena y relación de identificación física absoluta entre signo y referente. El signo sí es la cosa. En él no existe inserto este principio de la distancia interna entre ambos.

Benjamin Buchloh señala que:

«La transformación de la mercancía en emblema [] alcanza su forma completa con los *ready made*s de Duchamp, en los que la declaración deliberada del objeto inalterado, en tanto que ente significativo, y el acto de su apropiación *alegorizaron la creación*, englobándola dentro del objeto anónimo producido en serie. Con los *ready made*s de Duchamp parece que no se da la división tradicional del proceso pictórico o escultórico en procedimientos y materiales de construcción, significante visual y significado, sino que más bien se fusionan los tres en el gesto alegórico de la apropiación del objeto y de la negación de la construcción real del signo²⁴⁵».

Pero si bien en el *ready made* no hay distancia física entre objeto y signo, conviene tener presente que sí que hay una separación de otro orden, una

²⁴⁵ BUCHLOH, Benjamin. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo". En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 (compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria) pag 103.

separación que podríamos calificar de *conceptual*, una separación que diferencia el signo mismo (el *ready made* en sí, entendido como signo) y el objeto banal manufacturado que le da corporeidad física (el objeto como referente al ser pensado, visto e interpretado dentro del contexto lógico y funcional del mundo extraartístico al que pertenecía antes de ser declarado como artístico). En realidad estamos hablando de una separación *simbólica* pero absolutamente necesaria para dar entidad conceptual completa al *ready made*.

Por la misma razón, existen otras prácticas artísticas (como el *happening*, la *performance* o ciertas prácticas de *body art*) que tienen también como principio ofrecer el referente como signo también, siendo en ellas la propia representación el objeto, el sujeto y el soporte de la obra. Pero a diferencia del caso anterior, por concepto, en estas prácticas no queda residuo final artístico, desaparece el signo en su propia consumación. Nos referimos a que el signo –fundido con el referente, eso sí- existe y tiene sentido sólo durante la acción artística, desapareciendo en el mismo momento en que el acontecimiento ha acabado. Es un arte de acción y sólo tiene sentido conceptual cuando se encuentra *en curso*. No deja resto, huella ni residuo. No hay producto que resulte del acto artístico, no existe una obra autónoma y separada (signo con entidad física independiente) que pueda constatar a posteriori la acción que hubo en el preciso momento en que ésta se fisicalizó. Por supuesto que en ellas existe la posibilidad de realizar un registro fotográfico o fílmico del acontecimiento cuando éste está teniendo lugar y, así, obtener un signo perdurable de la acción artística que aconteció. Pero este registro gráfico o audiovisual (por popular y necesaria que se haya hecho su

práctica acompañando a estas disciplinas) debe considerarse teórica y conceptualmente como *exógeno*, *ajeno* o *exterior* al gesto artístico en sí. De hecho, es de sobra conocido que algunos/as de los/las artistas que plantearon y realizaron por primera vez este tipo de disciplinas, en sus comienzos no querían dejar constancia –residuo físico, signo perdurable- de la acción realizada puesto que -conceptualmente- esto iba en contra de unas prácticas artísticas que, siendo ortodoxos, basaban su razón de ser en la *presencialidad* y la *caducidad*: el ritual se debía gestar y consumir in situ, sólo así tenía pleno sentido. Pero, pese a esta importante matización que acabamos de realizar, en cualquier caso, es justo decirlo, la asociación entre estas prácticas artísticas y la fotografía (o los medios posfotográficos) ha sido permanente en la creación artística de toda la 2ª mitad del siglo XX y, además, se puede considerar que representa un motor fundamental de irrupción del denominado arte conceptual que se desarrollaría a partir de la 2ª mitad del siglo XX. José Luis Brea señala que en dichas prácticas:

«la creación es, en sí misma, acción comunicativa y la “obra” no acontece ya en algún lugar preservado de la mirada general, sino precisamente en el lugar de su recepción [] el original mismo está ubicuamente presente en cada uno de los lugares en que comparece su reproducción [] La obra es su propio impacto, en el lugar mismo de su recepción pública. En este sentido, la “desmaterialización de la obra” perseguida por el arte conceptual nunca hubiera podido cumplirse sin el apoyo de la fotografía, del medio técnico capaz de dejar memoria y registro de su acontecimiento social, de su recepción pública. La posterior identificación de la obra –performance, intervención, construcción dramaturgica, etc.- con esa su reproducción técnica, fundamenta todo el

desarrollo del arte posconceptual –y no en vano podemos afirmar que la veta más rica de todo el conceptualismo contemporáneo es precisamente el fotoconceptualismo²⁴⁶».

Hubert Damish también ha subrayado la verdadera relación que se estableció entre estas prácticas artísticas y la fotografía –destacando en su análisis el brillante punto de vista teórico de Rosalind Krauss por el cual se revisan los fundamentos generales de la teoría del arte desde un nuevo y peculiar punto de vista, el del patrón indicial que trajo consigo el modelo fotográfico-:

«Como prueba, el doble lugar que ocupa la fotografía en lo que se ha denominado *Body Art* o *Land Art*, por un lado, como registro de las etapas de un trabajo o de las fases sucesivas de una acción que sólo podían ser *expuestas* mediante un montaje documental, y, por el otro, (más sutilmente) en los procedimientos, las operaciones, las intervenciones, las acciones efímeras que debía registrar, fijar. Procedimientos, operaciones que se entendían en el sentido de la huella (en el caso del *Land Art*, abierta y trazada en el propio suelo) o del rastro (dejado por un cuerpo o que exhibía, si se trataba del *body art*), y en las que Rosalind Krauss supo reconocer la influencia del modelo fotográfico. Aún más, supo *revelar* esta influencia hasta conferirle valor de síntoma, o de índice, al igual que la solución que, mediante la reducción a plata metálica de las sales de plata expuestas a la luz, hace visible, en el revelado, la imagen latente impresa sobre la placa o la película, colocadas dentro de la caja oscura, y la revela como lo que es:

²⁴⁶ Jose Luis BREA. *El inconsciente óptico* en REVISTA PAPEL ALPHA nº 1, Ed. Universidad de Salamanca, 1996, pág 18.

un *índice*, en el sentido de Peirce, un signo que mantiene con su referente una relación directa, física, de derivación, de causalidad²⁴⁷».

7.1.1.2 La brecha temporal índice/referente

Por otro lado, y continuando con el análisis de la brecha temporoespacial índice/referente, en lo que respecta –ahora sí- al *tiempo*, la hendidura entre índice y objeto referenciado también es evidente. La distinción teórica anterior entre el *aquí* (del signo) y el *allí* (del referente) se superpone a la del *ahora* y el *entonces*. En este caso, podemos afirmar que la fotografía no sólo remite a una realidad -espacialmente- *exterior* sino también –cronológicamente- *anterior*.

John Berger apunta:

«Una fotografía detiene el flujo del tiempo en el que una vez existió el suceso fotografiado. Todas las fotografías son del pasado, no obstante en ellas un instante del pasado queda detenido de tal modo que, a diferencia de un pasado vivido, no puede nunca conducir al presente. Toda fotografía nos presenta dos mensajes: un mensaje relativo al suceso fotografiado y otro relativo a un golpe de discontinuidad. Entre el momento registrado y el momento presente en que miramos la fotografía hay un abismo²⁴⁸»

²⁴⁷ Hubert DAMISH. Prefacio al libro de KRAUSS, R.: «Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-», Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág 9 (versión española del título original *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, publicado originalmente en el año 1990 por Editions Macula, Paris).

²⁴⁸ John BERGUER y Jean MOHR. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo A.C., 1997 (versión española de BERGUER, John y MOHR, Jean. *Another way of telling*. New York: Pantheon, 1982) pag 86.

Este abismo se acrecienta cuando el motivo fotografiado es una persona y esta persona fotografiada nos resulta especialmente ausente o está muerta. La discontinuidad temporal de la fotografía se ve acrecentada por la decisiva impronta emocional de la ausencia nostálgica o la de la muerte.

Toda fotografía remite al pasado, es una representación *siempre* retrasada, escindida, diferida. Aunque sea un pasado próximo o lejano: tengamos en cuenta que el tiempo transcurrido entre la génesis de una imagen fotográfica tomada con cámara electrónica y su visionado puede ser brevísimo pero en todo caso *retardado* con respecto a la visión directa en tiempo real que estábamos realizando con nuestro ojo, una visión en la que se da el principio de simultaneidad entre la presencia actual del objeto real y la imagen mental que de él obtenemos en nuestra retina.

En todo caso, tal y como subraya Schaeffer: «la fotografía abre la distancia temporal entre la recepción de la imagen y la toma de la impresión, entre el presente icónico indefinidamente irrepitible y la imposibilidad de una reactualización del estado de hecho planteado por el campo perceptivo²⁴⁹».

La fotografía presenta un desfase temporal entre el objeto y su imagen. Por verídica que sea la imagen fotográfica (puesto que sabemos e interiorizamos su naturaleza indicial), lo que se fotografía, irremediabilmente desaparece. El objeto

²⁴⁹ Jean Marie SCHAEFFER. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire –du dispositif photographique-*, Paris: Éditions du Seuil, 1987) pag 76.

se extingue en el instante mismo en que se toma la fotografía. Nos referimos a que, a nivel teórico, en la fotografía, en el momento del nacimiento del signo, el referente desaparece *como tal*, deja de ser *exactamente el que era*. El discurrir inevitable de la dimensión del tiempo transforma a todo objeto entre una versión anterior del mismo y otra posterior. Y esta cualidad afecta especialmente, como es lógico, a cualquier objeto de orden natural.

Este matiz es, por tanto, especialmente importante porque de alguna manera dota a la imagen fotográfica de una suerte de sensación de ausencia, de fatalidad nostálgica, de lo que podríamos considerar como una *pequeña muerte del referente* ocurrida tras cada disparo –fotográfico-. Hay, en la imagen fotográfica, un abismo temporal, una escisión entre el presente y el pasado. Toda fotografía proyecta la idea de un pasado nostálgico.

Por tanto debemos tener muy presente esta triple conexión ontológica (entre las cuestiones teóricas del índice, el tiempo y el espacio) en el centro nuclear del dispositivo-imagen fotográfica. Este principio de separación e hiato temporoespacial entre signo y referente, es vertebral. Señala de forma principal que la fotografía, en su calidad de índice, por conectada que esté físicamente a su objeto (incluso aunque esta conexión física sea muy próxima, como es el caso del fotograma en el que, como sabemos, la imagen está muy próxima al objeto que representa y del cual emana), no por ello está menos *separada* de él.

Ante la quimera de una comunión completa entre imagen y referente²⁵⁰, de una identificación de ésta con *lo real*, la fotografía plantea también la necesidad de un hiato constituyente, de una implacable distancia que nos recuerda contundentemente la clara distinción natural entre fotografía y realidad, entre imagen y objeto-real-materia-prima-fotografiado.

7.1.1.3 Fotografía, presencia y ausencia del referente

Por tanto, podemos admitir que tener en cuenta esta doble cualidad de comunión física y de separación real que se impone entre signo y objeto-real fotográficos es, de alguna manera, hablar de la fotografía como un implacable proceso de presencia y ausencia a la vez: «presencia que afirma la ausencia, ausencia que afirma la presencia²⁵¹».

Robert Castel, en uno de los ensayos que componen el excelente e histórico trabajo dirigido por Bordieu, «Un arte medio», subraya que:

«La imagen fotográfica es, literalmente, el negativo de la presencia. [] Todo símbolo es imaginario, toda imagen es representación de una ausencia. Pero la fotografía es la ausencia real, la presencia familiar y auténtica de la realidad en su ausencia. [] La fotografía es la representación de un objeto ausente *como ausente*. Si la fotografía se libera

²⁵⁰ Que, repetimos, solo se da –conceptualmente– en los *ready mades* duchampianos.

²⁵¹ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 77.

parcialmente del principio de realidad lo hace, sin embargo, en el marco de las exigencias de éste. Ella se presta para un ensueño, liberada de las sujeciones espacio-temporales y puede asumir, como la imaginación en general, una función de revancha. Pero la percepción fotográfica nos conduce de la presencia a la ausencia, de la irrealidad a la realidad, y viceversa. En la medida en que representa al objeto como ausente, la fotografía será apreciada y encontrará su función de soporte del ensueño. La percepción fotográfica más ingenua nunca deja de ajustarse a esta naturaleza de la imagen, presencia en imagen, es decir, presentación de una ausencia²⁵²».

Rosalind Krauss escribe:

«En la medida en que cada fotografía da cuenta de una escena o de un objeto que ha existido realmente en un lugar determinado y en un momento preciso –lo que Roland Barthes denomina el “ça-a-été” del sujeto fotográfico-, la “presencia” de la imagen fotográfica siempre se ve modificada por su estatuto de testimonio, de huella, de vestigio. En el mismo centro de su poder de representación reside este mensaje de la ausencia (de lo real) que es la condición primera de toda representación. Esta destilación de la ausencia es inseparable del placer dado por la fotografía²⁵³».

²⁵² Robert CASTEL. “Imágenes y Fantasmas (un símbolo sobrevalorado)”. En: BORDIEU, Pierre. *Un art moyen*. París: Minuit, 1965 (Edición española: BORDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003) pags 334, 336 y 341.

²⁵³ Rosalind KRAUSS. “A propósito de los desnudos de Irving Penn: la fotografía como collage”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*, Paris: Editions Macula, 1990) pag 168.

Por último, antes de acabar, conviene señalar un pequeño apunte teórico más sobre esta relación entre Fotografía y Tiempo. Así, si por un lado, la fotografía establece una relación especial con el presente, siendo su tiempo –el tiempo encerrado en ella- una especie de pasado hecho perpetuo presente, creando una temporalidad atemporal, es necesario tener en cuenta la especial relación de injerencia que la imagen fotográfica inserta en nuestra apreciación del tiempo cronológico, del tiempo actual. Nos referimos a la influencia que lo fotográfico imprime a nuestra manera de percibir el tiempo presente. Baste tener en cuenta esta cita de Sontag para recordarlo:

«lo que suministra la fotografía no es sólo un registro del pasado sino una manera nueva de tratar con el presente, según lo atestiguan los efectos de los incontables billones de documentos fotográficos contemporáneos. Si las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado, las fotografías que se toman ahora transforman el presente en imagen mental, como el pasado. Las cámaras establecen una relación inferencial con el presente (la realidad es conocida por sus huellas), ofrecen una visión de la experiencia instantáneamente retroactiva²⁵⁴».

7.1.2 EL *TEMPO* FOTOGRAFICO, EL *TEMPO* PICTÓRICO

Es clásico ya que realizar un estudio teórico sobre las cuestiones del tiempo y del espacio en el medio fotográfico obligue a hacer un análisis comparativo de ambos conceptos desde la perspectiva de otro medio cuya génesis procesual es

²⁵⁴ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pag 176.

de signo casi contrario, el pictórico. Además, en el caso que nos ocupa, esto que se acaba de plantear se hace especialmente obligatorio ya que la peculiar forma de fragmentación y disposición en mosaico que se da en *Escenarios*, incide específicamente en la manera convencional en que son tratadas ambas dimensiones (tiempo/espacio) cuando se está usando el medio fotográfico. De hecho, como veremos más detalladamente en próximos apartados de este capítulo 7 (y como lo haremos en lo referente al tema concreto del *espacio* en el capítulo 8), la manera en que han sido tratados estos dos conceptos en el citado trabajo ejemplifica de una forma muy peculiar esa problemática teórica entre fotografía y pintura.

Pensemos que esta preocupación por las cuestiones de tiempo/espacio en ambos medios de creación gráfica están especialmente presentes en la obra de uno de los principales referentes artísticos que, desde el punto de vista formal, se pueden encontrar en el proyecto *Escenarios*. Nos referimos a David Hockney, autor que –no es casual-, se ha movido entre la fotografía y la pintura en muchos de sus trabajos (tanto plásticos como teóricos). Esta preocupación ya conduciría a un artista bastante conceptual como él a la realización –en los años 70- de ensamblajes de fragmentos fotográficos que *recomponían* una realidad (ensamblajes que son de sobra conocidos por cualquier amante del arte). Como veremos más adelante sus «dibujos» con la cámara, como él mismo los definió, aspiraban de alguna manera a recuperar en la fotografía el «tempo» del trazo pictórico. Podemos decir que en él no hay un interés en la fotografía instantánea como tal y en sí misma sino como parte del collage de la que va a formar parte.

7.1.2.1 La fotografía como sustracción de dos dimensiones infinitas

Una vez más, y para introducirnos en esta cuestión, es necesario comenzar recordando algo que ya hemos tratado de forma profunda en apartados anteriores de esta investigación y que caracteriza de manera esencial a la imagen fotográfica: nos referimos al hecho de que la imagen fotográfica es indisociable del acto que la constituye. Es decir, no podemos pensarla aislada y desconectada del proceso que la ha hecho nacer. No resulta procedente estudiarla sin tener en cuenta el momento²⁵⁵ en que la acción que la genera tiene lugar. Por tanto, por extraño que parezca al profano, no resulta procedente hacerlo estudiando exclusivamente el producto (sin el proceso) de dicha acción²⁵⁶. Al profundizar sobre los fundamentos de la fotografía no se pueden disociar la imagen y el acto que la funda y define. Recordemos (en palabras de Dubois):

«La fotografía no es sólo una imagen producida por un acto, es también, ante todo, un verdadero acto icónico en sí, es consustancialmente una imagen-acto²⁵⁷».

²⁵⁵ y las circunstancias teóricas que lo rodean.

²⁵⁶ Este presupuesto no sólo lo tiene en cuenta Dubois sino que él mismo referencia sobre este asunto a varias de las obras de Denis Roche. En concreto menciona los siguientes textos de Roche: «Entrée des machines», prefacio a *Notre Antéfixe*, París, Flammarion, col. textos, 1978; también en *Dépôts de savoir et de technique*, París, Seuil, col. Fiction & Cie, 1980; también en *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, París, Ed. de l'Etoile, col. Ecrit sur l'image, 1982.

²⁵⁷ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 54.

Por tanto la tradicional disociación que sí se realiza en el medio pictórico entre el producto final (el mensaje acabado, la imagen en sí, el signo) y el proceso que la produce (el acto generador realizándose) no es pertinente en la fotografía. En ella es teóricamente incorrecto pensar la imagen fuera de su modo constitutivo (como sabemos, incluyendo en este último, en ese proceso completo de génesis, tanto el acto de producción propiamente dicho de la imagen, lo que se denomina habitualmente «la toma» como el acto de recepción o difusión de la misma).

Es por ello que no podemos pensarla sin su doble cualidad: por un lado con su cualidad de huella luminosa y conectada, por tanto, físicoquímicamente al objeto que referencia²⁵⁸ pero, por otro lado, a la vez, tampoco podemos pensarla separada de ese gesto radical que la crea por entero de un solo golpe, el del corte –sincrónico- de esas dos dimensiones infinitas, de esa doble continuidad infinita que son el hilo del tiempo y el *continuum* del espacio.

Sabemos que la imagen-acto fotográfico congela y secciona, extrae, detiene y fija un instante del fluir perpetuo del tiempo y, con ello, se instala en una

²⁵⁸ Una cualidad que, recordemos, ya Barthes nos indica como esencial de la imagen-acto fotográfico cuando declara: *Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la camera obscura). Yo afirmo: no, fueron los químicos. Ya que el noema "Esto ha sido" sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente.* [Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) pag 142].

especie de *fuera del tiempo* preso en la captación. Y hace lo mismo cortando y aislando una sección de la extensión ilimitada del espacio. Por supuesto que ambos cortes se generan de manera simultánea e interdependiente, están vinculados entre sí y se constituyen absolutamente en el mismo movimiento, el del acto fotográfico mismo.

Es subrayable esta cualidad de que toda fotografía es un golpe, es un corte producido en un solo gesto -y simultáneamente- a esa doble dimensión infinita, la del tiempo y la del espacio. La lógica y la naturaleza del acto es, por tanto, local, específica, transitoria, singular, única, irrepetible.

7.1.2.2 El corte temporal de la fotografía

Es decir, en lo que respecta ya exclusivamente al tema del corte *temporal* debemos señalar que la superficie de registro fotosensible (léase la emulsión química fotográfica en la fotografía tradicional, léase el fotosensor electrónico en la fotografía digital indéxica) reacciona *por entero y de un solo golpe* a la luz que viene literalmente a golpearla. Según señala Henri Van Lier²⁵⁹:

«Sobre la película, luego sobre el papel de prueba, todos los momentos de la toma de vista son alineados sobre aquél en que se produjo

²⁵⁹ Henri VAN LIER. *Philosophie de la photographie* (texto dactilografiado prepublicado por «Jeunesses et Arts Plastiques asbl», Bruselas, Palais des Beaux-Arts, nov. 1981, pág.9). Citado por DUBOIS, Philippe: *El acto fotográfico (de la representación a la recepción)* Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1986, pág. 146; (traducción del original en francés *L'acte photographique*, Editions Labor, Bruselas, 1983).

la obturación, en otras palabras, sobre el paso del último fotón. Así, el negativo impresionado es una huella fechable en una ínfima fracción de segundo, pero sin duración interna del impacto».

La huella fotográfica es, por tanto, de naturaleza sincrónica y no tiene tiempo *interno* de gestación. Todas y cada una de las unidades mínimas que constituyen la estructura de registro fotosensible (los granos microscópicos de plata de la película, los puntos estructurales que constituyen el fotosensor electrónico) son golpeados simultáneamente (de ahí su naturaleza sincrónica) y separados también sincrónicamente de su fuente luminosa por un corte, el cierre del obturador.

Así, a diferencia de la pintura, que debemos definir como *diacrónica* o *polimórfica* ya que su génesis implica la sucesión aditiva y progresiva de trazos en el tiempo para configurar la imagen final (trazos o pinceladas que son, cada uno de ellos, objeto de una elección y decisión distinta del pintor pudiendo variar y modelar *a cada instante* y de forma diferente cada uno de ellos) y que, además, opera regida por un *principio de variación discontinua*, la imagen-acto fotográfica (es decir, estamos hablando de la fotografía como dispositivo teórico) se produce según un *principio de variación continua* (es isomórfica y sincrónica). Y en ello reside la diferencia entre el medio –tecnográfico- fotográfico y el medio -quirográfico- pictórico. En la pintura la imagen se gesta gradualmente inscribiéndose la imagen pincelada a pincelada. En la fotografía, todo se da de una vez. El acto del fotógrafo es global, único e irremediable (pues una vez

realizado, todo en él está ya inscrito). Una vez que se hace una elección, la fotografía

«recibe indiferentemente todos los volúmenes luminosos susceptibles de impresionarla, situando al mismo tiempo, sin discriminación, lo importante y lo accesorio, lo intencional y lo aleatorio, la forma y lo informe, etc²⁶⁰».

O, dicho de otro modo, tal y como señala Joan Fontcuberta,

«la fotografía inauguró una nueva modalidad de escritura icónica que estructuralmente ya no se caracterizaba por la adición sucesiva de trazos, propio de todas las técnicas quirográficas anteriores: la fotografía era la plasmación de toda una superficie a la vez. Una escena no era traducida pincelada a pincelada sino que era regenerada entera, de un modo automático, que podríamos llamar “autografístico”²⁶¹ ».

En el acto fotográfico (entendido éste en su forma esencial, como dispositivo teórico) la elección es una, se da de una vez por todas y para la imagen en su totalidad (por ello hemos afirmado antes que su lógica y su naturaleza es local, específica, transitoria, singular, única, irrepetible). Se podría intervenir en ella (en la imagen fotográfica) pero no en el acto mismo de su pura constitución (so pena de alterar su esencialidad estrictamente fotográfica). Esa

²⁶⁰ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 96.

²⁶¹ Joan FONTCUBERTA. *Fotografía: Conceptos y Procedimientos (una propuesta metodológica)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990 (pag 24).

imagen-acto constitutiva fotográfica expone la película globalmente en un solo instante y *escapa al operador*. Si el autor quiere modelar la imagen deberá hacerlo *fuera de ese momento* puro fotográfico *uniformizador e isomórfico* y deberá hacerlo actuando ya no como un fotógrafo, manipulándola -como hicieron los pictorialistas- a posteriori.

Esa cualidad de *sincronía*, por tanto, distingue esencialmente la fotografía de la pintura. El fotógrafo corta, el pintor compone. Douglas Crimp indica que

«es precisamente en la distinción entre hacer y tomar donde se dice que reside la diferencia ontológica entre pintura y fotografía. El director del departamento de fotografía del MOMA, John Szarkowski, lo expresa con bastante claridad: *La invención de la fotografía produjo un proceso de captura de imágenes radicalmente nuevo, un proceso que no se basaba en la síntesis sino en la selección. La diferencia era básica. Las pinturas “se hacían”, pero las fotografías, como suele decirse coloquialmente, se “toman”*²⁶² ».

La película fotográfica recibe en el acto de la exposición *toda* la imagen (aunque sea de forma latente hasta que intervenga el proceso revelador de la imagen final –igual pasa en el fotosensor usado en la fotografía digital idéxica hasta que se visiona-) en un solo gesto y sin que el operador pueda cambiar nada en ese momento (generalmente instantáneo) *constitutivo y esencial* del registro

²⁶² Douglas CRIMP. *Del Museo a la Biblioteca* en «Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo», compilación de ensayos realizada por RIBALTA, J. y PICAZO, G., Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997, pág. 49. Crimp cita a Szarkowski (SZARKOWSKI, J.: *Introduction to The Photographer's Eye*, en Petruck, Peninah R., ed., *The Camera Viewed: Writings on 20th Century Photography*, Nueva York, E. P. Dutton, 1979, vol.2, pág. 203).

fotográfico. Por el contrario, el lienzo o el papel de dibujo recibe progresivamente la imagen que se construye lentamente, pincelada a pincelada, trazo a trazo, con la posibilidad, por tanto, de modificar a cada instante el proceso de construcción e inscripción de la imagen (lo que es del todo imposible, por definición, para el fotógrafo, que se la juega todo en una elección única, global, definitiva e irremediable, la del golpe de la exposición de la película a la luz). En la pintura se puede intervenir en la imagen *durante su proceso de producción* –a diferencia de la fotografía-. En la fotografía, una vez realizada la toma todo está grabado, fijado e inscrito en la película. No se interviene en la imagen durante su íntimo y esencial momento de producción física. Es decir, no se puede intervenir en la imagen *que se está haciendo*. Si se interviene es *después* de ese instante constitutivo (y, por tanto, esencial y lleno de consecuencias teóricas) y realizando sobre la foto un tratamiento como el de una pintura.

«El pintor, en efecto, despliega de manera muy distinta su relación con el tiempo. A cada paso de su ejecución puede hacer variar separadamente sus elecciones. La pintura capta el tiempo a cada pincelada, y, el cuadro, teóricamente, nunca está terminado, detenido, inmovilizado en un estado determinado. Trabajo interminable de la pintura. Captación instantánea y tajante de la fotografía²⁶³».

²⁶³ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 147.

7.1.2.3 Concepto autografístico de la fotografía: el mensaje sin código

Como consecuencia de esta apreciación, la del automatismo gráfico uniformizador e isomórfico de la imagen-acto fotográfica (y seguimos aquí los postulados generales de William M. Ivins, Jr. sobre este tema²⁶⁴), nacía el primero y único medio de configuración gráfica cuyas imágenes carecían de los elementos sintácticos implícitos en todas las imágenes manufacturadas o quirográficas. Las fotografías eran, por tanto, *enunciados visuales sin sintaxis*. En ellas, entre el objeto real referenciado y su imagen, no se producía una *transformación* de lo real sino una *transferencia*. Debido a esa circunstancia no había una sintaxis visual en el sentido de realizarse una estructura *transposicional* entre el objeto real y su imagen fotográfica –como sí que existía en la pintura al realizarse esa *traducción* trazo a trazo entre ambos elementos-. Irvings escribe:

«Las imágenes fotográficas no están sometidas a las omisiones, distorsiones y dificultades subjetivas inherentes a todas las imágenes en cuya creación interviene el dibujante, son imágenes obtenidas sin la ayuda de los elementos sintácticos implícitos en todas las imágenes hechas a mano [] El hombre había descubierto al fin una manera de realizar informes visuales impresos prescindiendo de la sintaxis y de los análisis distorsionadores de la forma que esa sintaxis exigía [] Las imágenes manufacturadas eran meros artificios sintácticos [] La fotografía, ese reportaje pictórico desprovisto de cualquier sintaxis lineal propia [] Talbot y Daguerre pusieron a punto la fotografía y el daguerrotipo, y en poco tiempo fue posible por primera vez conseguir reproducciones de obras de arte no

²⁶⁴ William M. Jr. IVINS: *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1975.

distorsionadas ni vulgarizadas por dibujantes y grabadores mediocres, fue posible disponer de reportajes de obras de arte que no eran reducidos a la sintaxis y las difuminadoras necesidades técnicas de un oficio manufacturero [] La fotografía [] ha permitido a los hombres descubrir que muchas cosas de interés e importancia registradas han sido distorsionadas, oscurecidas y hasta ocultadas por sintaxis verbales y gráficas (es decir, simbólicas)²⁶⁵ ».

Referente a esta ausencia de sintaxis en el núcleo ontológico de la génesis fotográfica, John Berger señala lo siguiente:

«Se dice que la cámara no puede mentir porque la fotografía no tiene lenguaje propio, porque *cita más que traduce*. No puede mentir porque imprime directamente. (El hecho de que haya habido y hay fotografías falseadas prueba, paradójicamente, lo dicho. Sólo puedes hacer que una fotografía cuente una mentira mediante una elaborada intervención, encolándola y volviéndola a fotografiar. En realidad, has dejado de practicar fotografía. En sí misma la fotografía no tiene un lenguaje que pueda ser *traducido*²⁶⁶)».

De hecho, ya habíamos visto en el punto 6.1.5 cómo Barthes, al definir a la fotografía como “mensaje sin código”, ya incidía en este aspecto (de ausencia de sintaxis) cuando declaraba

«¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico? ¿Qué es lo que transmite la fotografía? Por definición, la escena en sí misma, lo real literal. Hay, ciertamente, una reducción al pasar del objeto a su imagen: de

²⁶⁵ *idem* (pag 229 a 233).

²⁶⁶ John BERGUER: *Apariencias* en BERGUER, John y MOHR, Jean: *Otra manera de contar*, Mestizo A.C., Murcia, 1997, pág 96.

proporción, de perspectiva y de color. Pero *en ningún momento esa reducción llega a ser una transformación* (en el sentido matemático del término). Para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades, en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen. Entre ese objeto y su imagen no es necesario disponer de un relevo, es decir, de un código. Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su analogon perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que para el sentido común define a la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código²⁶⁷».

Pero, por otro lado, esta cualidad autografística (sin sintaxis) ha supuesto, para muchos, una devaluación del carácter artístico de la fotografía. Ya lo vemos en este texto de Rosalind Krauss acerca de la impostura en el arte moderno (abstracción, constructivismo, cubismo) y, por extensión, de la impostura en la fotografía entendida como arte:

«Justamente estas son las acusaciones [se refiere a las acusaciones que los detractores del arte moderno le hicieron –a éste- cuando estaba naciendo], ligeramente modificadas, que le hicieron a la fotografía cuando fue a su vez marcada con el sello infamante de la impostura: no hay suficiente trabajo en la realización de una imagen, ya que es el resultado de apretar un botón; el proceso de fabricación es puramente mecánico; y la fotografía no puede ser un lenguaje para el arte, no por ser demasiado

²⁶⁷ Roland BARTHES. *El mensaje fotográfico*, en «Lo Obvio y Lo Obtuso (imágenes, gestos, voces)», Paidós Comunicación, Barcelona-Buenos Aires-México, 1992, pág 13. (Edición castellana del original francés *L'obvie et l'obtus, essais critiques III*, Editions du Seuil, Paris, 1982).

hermética, sino porque al *fallarle las formas necesarias de transposición y de simbolización*, simplemente no es un lenguaje²⁶⁸».

7.1.3 EL TIEMPO -FOTOGRAFICO- DETENIDO FRENTE AL TIEMPO EN MARCHA: FOTOGRAFÍA Y MUERTE

Todas las fotografías son “memento mori”. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo [] La fotografía es el inventario de la mortalidad. Ahora basta apretar un botón para investir un momento de ironía póstuma.

(Susan Sontag²⁶⁹).

7.1.3.1 Fotografía y confrontación de temporalidades

El tiempo real, el tiempo cronológico, es un continuum infinito cuya duración es perpetua y eterna. Es nuestro tiempo físico y natural, del que obtenemos las referencias sobre el discurrir existencial de nuestras vidas. Es el tiempo crónico, vivo, cierto, evolutivo, en marcha, nuestro tiempo de seres humanos.

Sabemos que la imagen-acto fotográfico, debido a su proceso de corte temporal (corte que, recordemos, es sincrónico al espacial), diseña y congela -de

²⁶⁸ Rosalind KRAUSS. “Stieglitz: Equivalentes”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartes*, Paris: Editions Macula, 1990) pag 134.

²⁶⁹ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pags 25 y 80.

un golpe y en un instante- una ínfima fracción de ese fluir perpetuo del tiempo en marcha y, con ello, se *instala* en una especie de *fuera del tiempo* que ha capturado y hecho preso en la captación. Su temporalidad es, por tanto, una temporalidad nueva, separada y simbólica, que también dura infinitamente como el tiempo cronológico de lo real, pero que *ha salido* de ese tiempo (el tiempo vivo) y se ha situado e instalado en una nueva dimensión temporal a-crónica e inmutable²⁷⁰. Es importante este concepto de confrontación de dos temporalidades que genera la fotografía: como bien señala Denis Roche, «el tiempo de la foto no es el del Tiempo²⁷¹».

Todo un elenco de autores ha insistido sobre este aspecto de intersección de tiempos que presenta la imagen fotográfica. Jean François Chevrier sostiene que

«el instante fotográfico no puede confundirse con el instante vivido. Y ello porque el fotógrafo trabaja en *futuro anterior*. Cuando se toma una foto, el presente ya es pasado aunque aún espere al fotógrafo el momento del

²⁷⁰ Javier Arnaldo señala que el transcurso temporal en la fotografía es un tiempo técnico, un tiempo de exposición de la placa sensible, pero no un desarrollo temporal objetivo, propio del objeto registrado. Se diría que el fotógrafo se fija en la permanencia característica o en el componente intemporal del sujeto reproducido, en su presencia en el espacio, o, en todo caso, atiende a aquello que para Herder, cuando se refiere a la clase de temporalidad captada en la escultura antigua, consiste en supeditar la figura a “un punto de su existencia personal”. [Javier ARNALDO: *El tiempo en la fotogenia* en el monográfico sobre Fotografía de *Revista de Occidente*, nº 127, Edita Fundación Ortega y Gasset, Madrid, Diciembre de 1991, pág. 118].

²⁷¹ *Le temps de la photo n'est pas celui du Temps*. [Denis ROCHE. *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Ed. De l'Etolie, col. Ecrit sur l'image, 1982, pág. 71].

revelado de la imagen, lo que lleva a aquél a vivir el presente de su experiencia como el pasado de un futuro²⁷²».

El mismo sentido se adivina en el comentario de Serge Tisseron, quien ante la célebre fotografía²⁷³ de Eddie Adams que muestra a un militante del Vietcong en el preciso instante en que es ejecutado por el jefe de la policía survietnamita, reflexiona sobre la confusión de tiempos que toda imagen fotográfica encierra y que se constatan especialmente al observar dicha fotografía: «frente a esa imagen, nos decimos a la vez, “Este hombre está muerto” y “Este hombre va a morir”²⁷⁴». Schaeffer también ha incidido sobre este aspecto de confrontación de dos temporalidades que se encuentran en una fotografía, eso sí, enfatizando en la idea de que este aspecto parece verse acentuado cuando la imagen fotográfica es de origen personal y nostálgico: «la imagen de recuerdo manifiesta con una fuerza particular la irreductibilidad del tiempo físico (que es el de la toma de la impresión), al tiempo humano en el que el receptor pretende situarlo²⁷⁵». Juan Luis Moraza, en un vibrante y poético ensayo que tiene en cuenta todos estos aspectos que la temporalidad del signo fotográfico encierra, ha realizado también una muy interesante reflexión sobre esta compleja pero fascinante confrontación de tiempos

²⁷² Jean François CHEVRIER. *Proust et la photographie*, Paris, Editions de L'Étoile, 1982, (citado en ZUNZUNEGUI, S.: *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 1989, pág. 135)

²⁷³ Ver imagen nº 27 en la carpeta «Anexo Final».

²⁷⁴ TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, marzo 2000 (original del francés TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, editado por Les Belles Lettres, 1996) pag 45.

²⁷⁵ Jean Marie SCHAEFFER. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire -du dispositif photographique-*, Paris: Éditions du Seuil, 1987) pag 76.

que la fotografía encierra, analizando especialmente la cuestión del tiempo fotográfico en relación con el tiempo en marcha:

«Si el tiempo es aquello que mide una transformación, la muerte, el espejo y la imagen, habrán sido algunos de los primeros relojes. Hacer saltar el continuum del tiempo es la signatura de un nuevo calendario. Cada tipo de reloj rectifica el tiempo natural: el tiempo gira en un reloj analógico, se desvanece en un reloj digital, queda embalsamado en el reloj fotográfico. El reloj fotográfico no da la hora uniformemente, sino mediante retardos, perturbaciones, condensaciones de actualidad: cada fotografía escande instantes de una cronología extraña. La fotografía dice: “*tengo (un) tiempo (acontecimiento)*”. Se trata de un reloj cualitativo (iconocrono solar), una máquina de apropiación temporal que, en un instante, convierte lo presente en actual (nuestro) y lo pasado en pretérito, en obsoleto (un tiempo ajeno, enajenado). Al hacer acto de presencia un punto de vista, haciendo el presente presencial, lo actual resulta irreversiblemente obsoleto y la realidad antigüedad. Roto el tiempo de entonces, se inaugura un nuevo pasado. Como el Museo, la fotografía es un espacio inventado por lo nuevo para lo obsoleto. Mientras el tiempo es presente extenso, de lo que la fotografía da cuenta es de un *expresente* intenso, exactual. Y simultáneamente realiza el destino de la imagen como *exfuturo*²⁷⁶».

Chevrier, en otro de sus textos, en su ensayo titulado «El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica», escribe que:

«Por muy concreta, por muy materializada que sea, una imagen no es un objeto, no puede reducirse al objeto sin perder su valor de imagen. La

²⁷⁶ Juan Luis MORAZA. *Templo Portátil, Tiempo Fuego* en REVISTA PAPEL ALPHA nº 2, Ed, Universidad de Salamanca, 1996, pág 115.

imagen fotográfica es una imagen registrada. No es la imagen reproducida por el espejo, contemporánea del modelo enfrentado a la superficie reflectante. El cuadro fotográfico en tanto que imagen no es contemporáneo de su exposición. Antes se ha producido una primera exposición, la de la superficie sensibilizada a la luz. La imagen registrada es una imagen que tiene *una revelación retrasada*. Su percepción actual lleva al espectador al momento del registro, pero ese momento ya ha pasado. La realización de una imagen fotográfica puede asimilarse a la fabricación de un cuadro que se desarrolla con cierta duración, pero eso no puede anular enteramente el efecto del registro, con el traslado al pasado de la toma de vista, el salto al pasado que opera el acto de registro²⁷⁷».

Por tanto, a la luz de todas estas referencias (que, lógicamente, podrían haberse hecho extensivas a otros/as autores si no existiera el problema de elongar en demasía la argumentación que estamos sosteniendo) podemos concretar que el tiempo de la foto es el que existe en su momento único tomado, apresado y cazado del continuo del tiempo referencial cronológico convirtiéndose así en un nuevo tiempo detenido y perpetuo, una fracción de segundo pero eternizado, atrapado de una vez para siempre y destinado a prolongarse tanto como el tiempo evolutivo en su infinita durabilidad pero, de alguna manera, *fuera de él*, momificándose en el exacto estado en que ha sido robado y congelado. El gesto fotográfico aísla, pues, un fragmento de tiempo que, así, abandona el tiempo natural, el tiempo real, *el tiempo en marcha*. Será un tiempo fijado fuera del tiempo histórico, fuera del tiempo de la vida, fuera del tiempo del mundo físico. Un tiempo

²⁷⁷ Jean Françoise CHEVRIER. "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica". En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 -compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria-) pag 210.

dentro del tiempo de los muertos, infinito también, eternizado, pero detenido, disecado.

Moraza, de nuevo, señala:

«El tiempo de la fotografía guarda una relación extraña con la circulación del tiempo, con la economía temporal. La fotografía extrae de la temporalidad un instante (ya entonces actual, expresente, exfuturo) brindándolo, fuera del tiempo, a la contemplación. La fotografía da el tiempo; pero no es un *ser en el tiempo*: más bien es o tiene (el) tiempo, o requiere tener, dar o tomarse (el) tiempo. El tiempo de una fotografía no se puede pensar como un *ahora*, ni como un mero *entonces*. Es una catástrofe o discontinuidad entre dos campos estables: entre el *aquí y ahora* de la percepción (lugar impensable porque sólo existe en sí mismo ya que se desvanece en su estar siendo) y un *no-aquí y no-ahora*, espacio y tiempo de lo pasado, de lo posible, del siempre, del nunca jamás. Este “ni aquí ni ahora” separa al mundo entre un “afuera” donde la posibilidad de cambio es constante, donde tiene lugar la apertura o la aventura de lo nuevo, y un dentro, donde lo pasado existe, fijado definitivamente como pretérito²⁷⁸».

7.1.3.2 La fotografía como preservación

Llegados a este punto y una vez descrito este estado de la cuestión referente a la intersección de tiempos que se encuentran en el signo fotográfico, es importante señalar también otro aspecto fundamental del corte temporal que

²⁷⁸ Juan Luis MORAZA. *Templo Portátil, Tiempo Fuego* en REVISTA PAPEL ALPHA nº 2, Ed, Universidad de Salamanca, 1996, pág 114.

todo acto fotográfico genera: si bien el acto fotográfico implica, como hemos visto, un gesto de corte momificador de una ínfima fracción del perpetuo hilo infinito del tiempo real, no implica menos la idea de un viaje, de un paso, de un salto irreductible. El corte –fotográfico- *nos transporta* a un fragmento de tiempo fijado separándonos de un tiempo evolutivo. Nos envía del movimiento a la inmovilidad, del mundo de los vivos al reino de los muertos, marcando una alteridad radical entre esos dos mundos.

Ese salto irreductible es tenido presente de una manera un tanto lúcida por Sontag cuando lo entroniza como pasaporte casi *terapéutico* para encajar la visión atenuada del dolor ajeno en fotografías:

«La sensación de estar a salvo de la calamidad estimula el interés en la contemplación de imágenes dolorosas, y esa contemplación sugiere y fortifica la sensación de estar a salvo. En parte porque uno está “aquí”, no “allí”, y en parte por el carácter de inevitabilidad que todo acontecimiento adquiere cuando se lo transmuta en imágenes. En el mundo real, algo *está* sucediendo y nadie sabe qué *va* a suceder. En el mundo de las imágenes, *ha sucedido* y siempre *seguirá* sucediendo así²⁷⁹».

Es un salto, como decimos, un viaje que lleva al embalsamamiento, la congelación y la vitrificación y, con ello, de alguna manera, hacia una forma de supervivencia. Y, precisamente de esto trata toda fotografía: «cortar en lo vivo

²⁷⁹ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pag 177.

para perpetuar lo muerto²⁸⁰». Se secciona el tiempo en un fragmento ínfimo que se disecciona y conserva para preservarlo de *su propia pérdida*, una pérdida que se produciría si no lo robáramos del curso imparabile del tiempo en marcha, de la fuga ininterrumpida a través del tiempo vivo, curso y fuga que lo hubieran conducido finalmente a su natural disolución. El corte fotográfico lo preserva de esa previsible pérdida conservándolo momificado y fosilizado, con todas sus apariencias detenidas.

7.1.3.3 La fotografía como tanatografía

Pero, por otro lado, también debemos tener en cuenta ese otro punto de vista que sostiene que la fotografía *tanatografía* todo aquello que capta, siendo ése su paradójico poder mortífero: *salva un fragmento de tiempo de su desaparición haciéndolo desaparecer*²⁸¹. Es como si escupiese un veneno paralizante que fija para la eternidad un fragmento arrancado del curso imparabile del tiempo histórico, un tiempo que acabaría con él si no se le hubiese extraído del mismo.

La foto es para el referente una especie de trámite tanatológico que nos presenta, de pronto, abruptamente y de forma eterna, *lo que fue*, tal como fue. Es, por ello, que podemos decir que la fotografía es la momificación del referente. El

²⁸⁰ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 149.

²⁸¹ *idem* (pag 149).

referente se encuentra ahí pero en un tiempo que no le es propio. El referente rasga con la contundencia de lo espectral la continuidad del tiempo. Dice Fontcuberta:

«Como señala Celeste Olalquiaga, al revés que el cazador, el fotógrafo no mata el cuerpo, sino la vida de las cosas. Sólo deja la carcasa, el envoltorio, el contorno morfológico: a través del visor cualquier trozo de mundo se transfigura necesariamente en una *naturaleza muerta*, un retazo de naturaleza inquietantemente quieta e inerte. No es posible para la fotografía más género que la naturaleza muerta. Porque tanto el principio básico de la memoria como el de la fotografía es que las cosas han de morir en orden para vivir para siempre. Y en la eternidad no cuenta el tiempo, el pasado y el futuro se confunden, como el recuerdo y la premonición no son sino un mismo y único gesto según proceda de lo que convenimos en llamar historiadores o profetas²⁸²».

Pero, por supuesto, como es de sobra conocido, es Barthes quien ha tratado este tema (la relación Fotografía/Muerte) con especial emoción e intensidad:

«En la Fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento del pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es, salvo cuando se fotografian cadáveres; y aún así: si la fotografía se convierte entonces en algo horrible es porque certifica, por decirlo así, que el cadáver es algo viviente, *en tanto que cadáver*. Es la imagen viviente de una cosa muerta. Pues la inmovilidad de la foto es como

²⁸² Joan FONTCUBERTA. *El beso de Judas (fotografía y verdad)*. Gustavo Gili, Barcelona, 1997 pag 70.

el resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente a creer que es viviente, a causa de ese señuelo que nos hace atribuir a lo Real un valor absolutamente superior, eterno; pero deportando ese real hacia el pasado (“esto ha sido”), la foto sugiere que éste está ya muerto²⁸³».

«El referente de la fotografía es el blanco fotografiado, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto²⁸⁴».

«Cada vez que me hago (que me dejo) fotografiar, [] la Fotografía representa ese momento tan sutil en que, a decir verdad, no soy ni sujeto ni objeto, sino más bien un sujeto que se siente devenir objeto: vivo entonces una microexperiencia de la muerte (del paréntesis): me convierto verdaderamente en espectro [] Diríase que, aterrado, el Fotógrafo debe luchar tremendamente para que la Fotografía no sea la Muerte [] No sé lo que la sociedad hace de mi foto, lo que lee en ella pero, cuando me descubro en el producto de esta operación, lo que veo es que me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona²⁸⁵».

«Un excelente fotógrafo, un día, me fotografió; creí leer en esa imagen la pesadumbre de un reciente duelo²⁸⁶».

²⁸³ Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) pags. 139 y140.

²⁸⁴ *idem* (pags 38 y 39).

²⁸⁵ *idem* (pags 46 y 47).

²⁸⁶ *idem* (pag 39).

«Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte. Es la manera como nuestro tiempo asume la Muerte: con la excusa denegadora de lo locamente vivo, de lo cual el Fotógrafo constituye de algún modo el profesional²⁸⁷».

«En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la “intención” con que la miro), es a la Muerte: la Muerte es el *eidos* de esa Foto²⁸⁸».

Rosalind Krauss lo corrobora:

«Barthes se da cuenta de que lo escandaloso de la fotografía es la certeza del “esto ha sido” que se pega a la imagen, certeza que el “punctum” (“este nuevo *punctum* que ya no es formal sino de intensidad, es el Tiempo”) descodifica como imagen de la mortalidad misma. “Al darme el pasado absoluto de la pose (aoristo), la fotografía me dice la muerte en futuro [] Tiemblo, como el sicótico de Winnicott, *por una catástrofe que ya sucedió*. No importa que el sujeto esté vivo o muerto, cualquier fotografía es esta catástrofe”²⁸⁹ ».

7.1.4 EL TIEMPO FOTOGRÁFICO, EL TIEMPO FÍLMICO

7.1.4.1 Tiempo fotográfico y narratividad: el tiempo fílmico

²⁸⁷ *idem* (pag 160).

²⁸⁸ *idem* (pag 48).

²⁸⁹ Rosalind KRAUSS. *Corpus Delicti* en su libro de ensayos titulado *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pág 198 (versión española del título original *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, publicado originalmente en el año 1990 por Editions Macula, Paris). Krauss referencia que la cita de Barthes es de *La Cámara Lúcida* (ver referencia en nota anterior).

Finalmente convendría establecer también (sin, por otro lado, extendernos en demasía en esta argumentación genérica sobre el tiempo fotográfico) unos últimos aspectos diferenciadores entre el tiempo fotográfico y el filmico. Ello nos obligará a abordar desde un diferente²⁹⁰ punto de vista y argumentación el análisis del tiempo fotográfico lo que enriquece su revisión teórica y, por supuesto, su posterior aplicación al caso *Escenarios*, que es lo que buscamos.

En principio lo que va a resultar más remarcable de estos nuevos aspectos analíticos nacidos del estudio diferencial entre el tiempo de la fotografía y el del cine es que ambos están fundamentalmente relacionados con la idea de narratividad potencial que pueden presentar cada uno de los dos medios y, por tanto, con la capacidad de ficción y relato que tienen. Si en términos generales la capacidad narrativa depende intrínsecamente de una representación que obligatoriamente se sucede en el tiempo, el carácter instantáneo del corte fotográfico para gestar toda la superficie gráfica por entero de una sola vez parece impedirle un gran potencial en este tema. Incluso para algunos autores ese potencial llega a resultar menor no sólo que el cinematográfico sino también que el de la pintura. Así, Santos Zunzunegui afirma que

«precisamente el carácter instantáneo de la imagen fotográfica está en la base de la negativa a reconocer a la fotografía el estatus de arte narrativo fuera de los casos en que es manipulada de forma secuencial []

²⁹⁰ diferente al que se ha empleado hasta ahora en todo este punto 7.1.

El paso de la manipulación manual [de la pintura] a la fotoquímica [de la fotografía ya sea analógica o digital indéxica] impide el establecimiento de la representación cronológica base de toda construcción narrativa. En una foto, nada puede ser precisado como anterior y/o posterior. Todo se instala en una especie de tiempo cero²⁹¹».

Pero en lo que respecta al caso diferencial entre fotografía y cine, como hemos adelantado, es en la instantaneidad de la imagen fotográfica, por un lado, y en la movilidad y el flujo de la imagen cinematográfica, por otro, donde encontramos esa distinta capacidad narrativa entre ambos medios. Por eso, la presentación secuencial de las fotografías (como es el caso de las fotonovelas o los fotorrelatos) es, habitualmente, el método fundamental para instalar a la fotografía en el curso del tiempo, a través de una sucesión que se constituye en narrativa (y qué son, por esa razón, las fotosecuencias sino cine en potencia). Se construye así una temporalidad a partir de la sucesión -obligatoriamente cronológica- de imágenes instantáneas. Es una suma de tiempos detenidos -cada uno de ellos uno de esos tiempos cero que se han mencionado antes- que produce ese flujo en desarrollo que otorga narratividad al medio fotográfico.

Este flujo en desarrollo, esta representación de la imagen que se sucede en el tiempo y que es la base de toda intención y capacidad narrativas, necesita y depende también de un factor que la permita: nuestra capacidad de memoria de la imagen. En ese sentido es necesario tener presente la acertada reflexión de Sontag en la que habla, por un lado, de la relación entre capacidad de memoria e

²⁹¹ Santos ZUNZUNEGUI. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989 (pag 135).

imagen fotográfica y, por otro, de la relación entre capacidad de memoria e imagen fílmica. Subraya esta autora que

«las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula a la precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado transformado en un objeto delgado que uno puede guardar y volver a mirar [] La fuerza de una fotografía reside en preservar abiertos al escrutinio instantes que el flujo normal del tiempo reemplaza inmediatamente²⁹²».

Barthes refiere algo parecido:

«al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo. Imputo la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose. Ello explica por qué el noema de la Fotografía se altera cuando esta fotografía se anima y se convierte en cine: en la Foto algo *se ha posado* ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre (por lo menos éste es mi sentimiento); pero en el cine, algo *ha pasado* ante ese agujero: la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes: es una fenomenología distinta, y por lo tanto otro arte lo que empieza, aunque derive del primero [] Desde un punto de vista fenomenológico, el Cine comienza a diferir de la Fotografía; pues el cine (ficcional) mezcla dos poses: el “esto-ha-sido” del actor y el del papel que desempeña, de suerte que (esto es algo que nunca experimentaré ante un cuadro) jamás puedo ver o volver a ver en un film a unos actores que sé

²⁹² Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pags 28 y 121.

que están muertos sin una especie de melancolía: la misma melancolía de la fotografía²⁹³».

También Schaeffer se ha dedicado a estudiar los aspectos diferenciales entre el tiempo fotográfico y el fílmico. Su tesis tiene en cuenta el valor más o menos indicial (con respecto al tiempo físico) de uno y otro medio, encontrando en el tiempo congelado de la fotografía un certificado indéxico del propio curso del tiempo histórico (del tiempo físico, del tiempo real) que no tiene el tiempo fílmico:

«En la imagen inmóvil que es la fotografía, el tiempo fotográfico es, en primer lugar, el tiempo físico (el momento y la duración) de la impresión. [] El icono fotográfico puede de ese modo, más allá del tema, convertirse en el puro indicio del tiempo. En el cine, por el contrario, el tiempo toma posesión del propio icono móvil: así, un dibujo animado produce el mismo efecto de flujo perceptivo actual que un film “real”, sin que por ello funcione como indicio del tiempo físico o humano. Mientras que en la imagen móvil, la dimensión temporal es una función del icono, en la imagen fotográfica es una función de indicio. La imagen móvil (indicial o no) es *imagen en el tiempo*, la imagen inmóvil (a condición de que sea indicial) es *imagen del tiempo*²⁹⁴».

²⁹³ Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones, 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) pags 138 y 140.

²⁹⁴ Jean Marie SCHAEFFER. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire –du dispositif photographique–*, Paris: Éditions du Seuil, 1987) pags 49 y 50. Para el claro entendimiento de esta reflexión de Schaeffer es necesario tener en cuenta que él indica que no hay que mezclar el problema de la indicialidad con el de la ficción. Un film de ficción sigue siendo indicial, no en relación con el universo representado sino en relación con el universo de la representación: por ello volvemos a ver *Casablanca*, para volver a ver a Humprey Bogart, por tanto, con una meta indicial. Por el contrario, el dibujo animado es de tipo no indicial: tiene que ver con la problemática de las imágenes de síntesis, cuyas realizaciones más recientes consiguen imitar perfectamente la imagen fotográfica (desde el punto de vista morfológico).

Por último, tengamos en cuenta otra argumentación de Barthes cuando, de nuevo, analiza la diferencia entre el tiempo de la fotografía y el tiempo filmico. Así, a lo que hemos referenciado en su párrafo anterior él añade que

«en el cine, cuyo material es fotográfico, la foto, presa en un fluir, es empujada, estirada sin cesar hacia otras vistas; sin duda, hay siempre en el cine un referente fotográfico, pero dicho referente se escurre, no reivindica su realidad, no protesta por su antigua existencia; no se agarra a mí: no es ningún espectro²⁹⁵».

7.1.4.2 La percepción del tiempo y el tiempo de la percepción

A la vista de todo lo mencionado en el punto anterior podemos concluir con un matiz diferenciador importante sobre tiempo y percepción entre ambos medios, fotográfico y filmico. Hemos señalado que la imagen fotográfica sólo puede grabar el discurrir continuo del tiempo descomponiéndolo en momentos evanescentes, que se pierden, caducos. Toda imagen fotográfica manifiesta, pues, un desfase, una distancia temporal. Con respecto a la imagen fílmica eso supone una carencia ya que ésta realiza la grabación del tiempo siguiendo el curso del flujo perceptivo normal de la visión humana. Esta carencia hace que la carga temporal de la imagen, la idea de caducidad, sea mayor en la fotográfica que en la fílmica.

²⁹⁵ Roland BARTHES. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) pag 156.

En la cinematográfica el desarrollo filmico (el tiempo interno de la imagen) coincide con el flujo perceptivo actual del espectador (el tiempo real y presente del espectador). Esto conlleva que, cuando se visiona una filmación, la presencia -ahora *actual*- del tiempo ya vivido invade al espectador independientemente de que éste sepa que lo que está viendo en ese momento ha ocurrido en el pasado (salvo que fuera una imagen filmica electrónica transmitida instantáneamente y en directo). Cuando miramos una imagen fotográfica violenta y dolorosa, como espectadores nos encontramos emocionalmente *a salvo* gracias a la *distancia temporal* que manifiesta (ya lo refería Sontag en este mismo capítulo, punto 7.1.3.2). El desfase temporal se produce ante la evidencia de que eso que se ve en la foto ha ocurrido y, por tanto, ya ha pasado. Pero en el visionado en diferido de una escena violenta y dolorosa grabada de una manera cinematográfica, por mucho que sepamos que lo que observamos en ella es algo que ya ha ocurrido, cada vez que vemos la película el tiempo presente de la acción filmada se abalanza sobre nuestro presente real de espectadores inundándolo de desasosiego, angustia o temor.

Dice Schaeffer:

«La imagen fotográfica abre la distancia temporal, hace surgir el tiempo como pasado, mientras que la imagen fílmica, siempre una vez más, cierra el abismo y abre el tiempo como presencia²⁹⁶».

²⁹⁶ Jean Marie SCHAEFFER. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire -du dispositif photographique-*, Paris: Éditions du Seuil, 1987) pag 49.

7.1.5 HOCKNEY Y EL TIEMPO FOTOGRÁFICO

7.1.5.1 Descubrimiento de la fragmentación y ensamblaje²⁹⁷

Como es de sobra conocido, David Hockney²⁹⁸, pintor, escenógrafo, director y actor de cine, fotógrafo, crítico y teórico, ha sido siempre un artista cuya obra

²⁹⁷ Tal y como se ha mencionado en el punto 7.1, en este apartado vamos a tener en cuenta las apreciaciones de David Hockney sobre esta cuestión de *el tiempo* en la fotografía. Adelantamos que, para no extender en demasía esta investigación teórica previa al caso específico de Escenarios, sólo nos vamos a referir a declaraciones directas que él ha realizado sobre este aspecto en algunas de sus entrevistas y que consideramos suficientemente esclarecedoras para el tema que nos ocupa. No pretendemos dilatar en exceso esta argumentación de Hockney acudiendo a estudios que terceros hayan podido hacer sobre su obra. Sus propias apreciaciones ponen sobre la mesa de análisis datos concluyentes y suficientes para nuestro estudio. Como debe saber perfectamente nuestro lector, es obvio que esta tesis no pretende desarrollarse en función de un estudio comparativo entre el caso *Escenarios* y la obra fotográfica de Hockney, no es ésa su intención fundadora. Esperemos que dicho matiz haya quedado suficientemente claro.

²⁹⁸ (Bradford, Reino Unido, 1937) Pintor y grabador británico. Es el exponente más destacado de la segunda generación del pop art inglés. Cursó estudios en el Bradford School of Art y en el Royal College of Art de Londres. Comenzó su trayectoria muy influido por el expresionismo de Bacon, con una mezcla de formas figurativas y abstractas plasmadas mediante pinceladas gestuales, signos infantiles y graffiti, a los que añadía su particular toque humorístico. A partir de 1960 se instala en Estados Unidos, donde trabaja a caballo entre Nueva York y California. En los 60 da clases en el Maidstone College of Art y en la Universidad de Iowa. En 1963 viaja a Egipto y a Los Angeles, donde conoce a Henry Geldzahler, a Andy Warhol y a Dennis Hopper. En esta época realiza su primer cuadro sobre duchas (showers). En 1964 se traslada a vivir a Los Angeles, donde pinta su primer libro de piscinas (swimming-pool) y realiza sus primeras Polaroids. En 1967 viaja a Italia y a Francia y en 1968 a Alemania e Irlanda. En 1970 se realiza una retrospectiva de su obra en Londres, que posteriormente se muestra en Hanover y Rotterdam. Entre 1973 y 1975 vive en París. Una exposición de sus obras se lleva a cabo en esta ciudad en 1974 en el Musée des Arts Décoratifs. En 1975 diseñó los decorados para la ópera de Igor Stravinsky "The Rake's Progress". En 1976 regresa a Los Angeles y trabaja intensamente con fotografías. En 1978 diseña los decorados para la ópera "La flauta mágica" de Mozart, obra representada en el Glynderbourn Festival, y en 1980 desarrolla un programa para la Metropolitan Opera con obras de Satie, Poulenc, Ravel y Stravinsky. En 1981 viaja a China, viaje del que escribe un diario (*China Diary*), publicado posteriormente por la editorial americana *Thames and Hudson*. Ha realizado cubiertas para las revista *Vogue* en 1984 y 1985. Es considerado mundialmente como uno de los pintores más representativos del Pop Art. Sus obras se encuentran en los museos de arte contemporáneo más prestigiosos del mundo. A lo largo de toda su carrera ha cultivado indistintamente la técnica de la pintura, el grabado y, sobre todo, la fotografía, configurando grandes collages de imágenes yuxtapuestas tomadas con una Polaroid. En cuanto a la temática de sus obras, destacan sus series de *Piscinas*, tratadas a partir de superficies frías y colores lisos; el figurativismo sirve en

creativa y teórica ha planteado controversia en múltiples foros de debate sobre el arte clásico, moderno y contemporáneo. En concreto ha sido un autor que ha desarrollado una muy peculiar manera de ver el mundo a través del estudio concienzudo de la obra artística, reexaminando los principios de la perspectiva clásica occidental y oriental y estudiando la repercusión del cubismo y el arte renacentista en la creación artística de fin de siglo XX. Además ha sido un autor que ha abordado la fotografía sin evitar el desafío a sus fundamentos tradicionales y teniendo muy en cuenta la influencia en su propia obra fotográfica de la figura de Picasso.

En principio hay que decir que Hockney comenzó usando la fotografía con especial interés pero como un accesorio de la pintura, como una herramienta. Había realizado muchísimas imágenes fotográficas, unas como cualquier usuario amateur (para el servicio del álbum personal) y otras para esa función de hermana útil de su pintura. Pero a partir de 1971 comenzaría a realizar fotos con una mejor composición e interés por los resultados estrictamente fotográficos comprendiendo que algunas de las fotografías que pensaba utilizar para cuadros no tenían por qué convertirse en cuadros. A su vez, él relata que por aquellas fechas en la pintura parecía obsesionarle la verosimilitud y era consciente de que esa obsesión

estas obras para explorar el terreno de la abstracción. En *Matrimonios de estilo*, otro de sus trabajos más conocidos, extrae imágenes de revistas populares con distintas parejas posando en su entorno doméstico. Para acabar se ha de mencionar que el artista británico ha realizado sus últimos trabajos directamente sobre la pantalla del ordenador, convencido de que no sólo puede reproducir fielmente el aspecto tradicional de las pinturas, sino incluso obtener efectos más sutiles. En otras palabras, a sus más de 70 años Hockney ha decidido sustituir el pincel por el universo de los píxeles. En la exposición celebrada en el museo Guggenheim de Bilbao (2012) presentó cerca de 190 trabajos —pinturas al óleo, carboncillos, dibujos realizados con iPad, cuadernos de bocetos y vídeos digitales—, la mayoría de ellos llevados a cabo en los últimos ocho años. Eran intensos paisajes inspirados en Yorkshire, su condado natal, realizados a partir del año 2004.

no era teóricamente interesante. Comprendía por aquel entonces que una fotografía era algo sumamente distinto a una representación gráfica pictórica, que era algo suficientemente impactante como para vivir por sí misma. Comenzó a interesarle la fotografía por la fotografía y a indagar en las razones exactas por las cuales dicho medio debía ser identificado, e incluso, cuestionado. Por aquél entonces Hockney decía:

«Debe hacer unos dos años que me vino a visitar un conservador del Beauborg de París, Alain Sayag. Había organizado exposiciones de fotografías hechas por pintores y quería hacer una con las mías. Sayag estuvo cuatro días conmigo y tarde tras tarde discutimos sobre fotografía. Yo sostenía que la fotografía no es un buen medio artístico. Percibía un defecto en él pero durante mucho tiempo no supe cuál era, dónde se encontraba la falla. Comencé a contemplar las fotos, tratando de darme cuenta de algo²⁹⁹».

En cualquier caso, podemos decir que la irrupción de los ensamblajes fotográficos en la obra de Hockney no fue planeada. Fue después de pintar un cuadro del salón de su casa en Los Ángeles, que combinaba una vista también de la terraza, cuando se le ocurrió rehacerlo con película Polaroid y montar las fotografías en un mosaico-ensamblaje final (eran sólo 18 fotografías, dos filas de nueve pero que funcionaban tan bien que se quedó durante horas y días fascinado

299 David HOCKNEY. "On Photography" y "Photography and Art". En: *Hockney Fotògraf* . Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985 (publicación con motivo de la exposición organizada por el Arts Council of Great Britain en la Caixa de Pensions de Barcelona, entre el 15 de Enero y el 9 de Febrero de 1985. La publicación, que incluye las citadas conferencias, puede ser consultada en la mediateca de la Fundació con el localizador <F77.04(Hockney,David)HOC>. Las dos conferencias reseñadas fueron pronunciadas en The Oakiand Museum Theater, el 14 de Agosto de 1982 y en Tokyo, el 16 de febrero de 1983).

con la composición resultante). Lo colocó en la pared y vio que era algo completamente nuevo y diferente:

«Era una historia, una narración, te movías, el cuerpo del espectador se movía a través de la casa. Pero lo principal era que la lectura se hacía de otra manera. No era sólo una fotografía. Era una abstracción, una estilización, la idea estaba basada en el cubismo en la medida en que filtraba un concepto hasta llegar a su esencia³⁰⁰».

Ésta era una declaración en la que él manifestaba su sorprendido interés por ese “descubrimiento”, un interés de ámbito no estrictamente formal: como vemos, de alguna manera, con esta declaración Hockney estaba hablando del más desarrollado proceso de codificación y sintaxis que estaba impregnando aquella representación fotográfica de un paisaje (una codificación y sintaxis mucho más elaboradas de lo que suele ser habitual en la fotografía común).

Según él, durante la época que discurría allá por el final de los 60 y principios de los 70, momento en el que él comenzaba esa incursión más seria en el medio fotográfico, los fotógrafos estaban abusando del gran angular. Hockney no estaba de acuerdo con la representación distorsionada del espacio que provocaban dichas ópticas y rápidamente comenzó a pensar que sus ensamblajes generarían una representación del espacio y del tiempo que él definiría como más

³⁰⁰ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 48 (columna 1) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

honrada, pese a que no fueran perfectos mosaicos, perfectos puzzles cuyas piezas encajaran a la perfección.

«Comencé a hacer experimentos con la cámara. Alguna vez había utilizado el gran angular. Era una herramienta muy popular entre los fotógrafos de los años 60 pero no me gustaban mucho sus resultados porque todo parecía distorsionado. Así, para ampliar un poco el campo de visión comencé, supongo que como habría hecho cualquiera, a hacer las fotografías a trozos, de manera que montándolas podía ampliar el campo de visión sin provocar mucha distorsión. Al principio no era más que una especie de juego. Yo tenía la cámara a mano en el estudio y fotografiaba las pinturas y objetos que pintaba o las personas que venían por el estudio. Trabajaba con una cámara Polaroid. La Polaroid es paradójicamente lenta porque para hacer una fotografía tienes que esperar que salga la anterior. Se necesita tiempo para hacerlas y componerlas y el hecho de que cada una equivaliese a una exposición de 15 a 20 minutos me pareció que hacía las fotos un poco más intensas. Hacía fotos por casa, por el jardín, por la piscina. Me comenzaban a fascinar. Me pareció que salían fotografías más interesantes y que se podían mirar durante más tiempo, que se podían escrutar³⁰¹»

En cualquier caso, nada más descubrir esta nueva manera de representar gráficamente una escena, Hockney se dispone como un poseso a realizar ese tipo

³⁰¹ David HOCKNEY. "On Photography" y "Photography and Art". En: *Hockney Fotògraf*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985 (publicación con motivo de la exposición organizada por el Arts Council of Great Britain en la Caixa de Pensions de Barcelona, entre el 15 de Enero y el 9 de Febrero de 1985. La publicación, que incluye las citadas conferencias, puede ser consultada en la mediateca de la Fundació con el localizador <F77.04(Hockney,David)HOC>. Las dos conferencias reseñadas fueron pronunciadas en The Oakiand Museum Theater, el 14 de Agosto de 1982 y en Tokyo, el 16 de febrero de 1983).

de ensamblajes, compulsivamente, a todas horas, de noche y de día y realizándolos cada vez más complejos:

«¡Lo primero fue comprar mil dólares de película Polaroid! En una semana los ensamblajes habían progresado increíblemente. Entonces empecé uno gigantesco de un grupo de personas. Me llevó alrededor de dos horas, y cuando terminé, casi me desmayo. Estaba boquiabierto porque lo notaba vivo, cuando normalmente una fotografía de grupo es el tipo de fotografía más estático que existe. Tenía que hacer un gran número de cálculos mentales y eso requería una enorme concentración³⁰²».

7.1.5.2 Defecto de la fotografía e inyección de tiempo

Ese gran número de cálculos mentales generaban imágenes/ensamblajes en las que, pese a que las fotografías que los conformaban no coincidían correctamente entre ellas³⁰³, para Hockney se daba un fenómeno de mayor fidelidad a la manera en que miramos las cosas, acercándose más a la experiencia real de observación del mundo. Nuestro artista, por tanto, consideraba sus imágenes y paisajes ensamblados como más *honrados*³⁰⁴ que los obtenidos por una sola fotografía.

³⁰² *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 48 (columna 1) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

³⁰³ En ese sentido se ha de señalar que esa no coincidencia es de rango mucho menor que la que se produce y busca en un proyecto como *Escenarios*, en el que, como sabemos, la óptica empleada es un gran angular de 28 mm, lo que genera mucho más artefacto visual intersticial en el seno de la imagen/mosaico final.

³⁰⁴ Lo cual no es del todo compartido por el autor de *Escenarios* quien, como veremos a lo largo de todo el apartado 7.2, sostiene que la codificación de mayor rango de la representación gráfica que

De cualquier manera, lo que es subrayable es que Hockney, en realidad, descubre que esos enormes ensamblajes le permiten hacer el “tipo de pinturas” que siempre había deseado hacer, unos cuadros enormes en los que la representación del tiempo no era de naturaleza inmediata, abrupta e instantánea (lo cual, por cierto, generaba también una percepción ampliada del espacio permitiendo que los ensamblajes/mosaicos se observasen «como si se paseara por ellos³⁰⁵»). Con ese sistema de fragmentación y recomposición montada posterior comenzaba a corregirse la principal carencia de la fotografía:

«El problema era, principalmente, que en las fotografías no hay tiempo, que no retratan el tiempo, que no tienen duración en el sentido que lo ha de tener por fuerza una pintura o un dibujo, simplemente porque eso requiere tiempo, porque la mano necesita cierto tiempo para trazar una línea de un lado al otro de la tela y porque tu vista necesita tiempo para seguirla. Y creo que este tiempo es visible, nos hacemos conscientes de él³⁰⁶».

ofrece el método de ensamblaje en mosaico incorpora a la fotografía/montaje final un área de artificio y construcción que provoca de forma más o menos consciente en el espectador la idea de imagen entendida como constructo, como algo más alejado de “lo natural” que lo registrado por nuestra visión o por una fotografía instantánea: de hecho, nos permitimos pensar que, desde el punto de vista estrictamente semiótico, hay una cierta incongruencia teórica en la idea de que Hockney declare que, como hemos referenciado en una de sus citas anteriores, cada uno de sus ensamblajes era una *abstracción*, una *estilización*, una *idea basada en el cubismo en la medida en que filtraba un concepto hasta llegar a su esencia* y luego sostener que dichas imágenes fueran más fieles a la experiencia real de observar las cosas.

³⁰⁵ Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 48 (columna 2) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

³⁰⁶ David HOCKNEY. "On Photography" y "Photography and Art". En: *Hockney Fotògraf* . Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985 (publicación con motivo de la exposición organizada por el Arts Council of Great Britain en la Caixa de Pensions de Barcelona, entre el 15 de Enero y el 9 de Febrero de 1985. La publicación, que incluye las citadas conferencias, puede ser consultada

Es decir, Hockney estaba indicando que sus ensamblajes incorporaban una importante y nueva cualidad a las imágenes fotográficas, un aspecto que era ajeno a la manera en que la representación fotográfica incorpora habitualmente la variable temporal. Esa nueva cualidad, ese importante aspecto que tenía que ver con una extraordinaria manera de representar la variable temporal en la fotografía habitual era el de la *inyección del tiempo* en el interior de la imagen fotográfica, algo fundamental porque era *el tiempo* lo que Hockney siempre había echado de menos en la imagen fotográfica. Ése había sido siempre, para él, *su defecto* (el defecto de la fotografía):

«parecía como si esas fotos hubieran aportado una nueva dimensión a la fotografía. Había querido introducir el tiempo en la fotografía de una forma más clara que con la sola evidencia de mi mano apretando el disparador, y ahí estaba, se podía hacer. En los ensamblajes grandes de Kasmin, Spender y los demás, empleé alrededor de cuatro horas. Consecuentemente hay cuatro horas de tiempo superpuesto ahí encerradas. Nunca he visto una fotografía tradicional que contenga cuatro horas de tiempo superpuesto. ¡Es mucho más de lo que tardarías en mirarla! Esto es lo que se ha superado. Para mí el problema principal de la fotografía se reducía siempre a eso. Cualquier cuadro o dibujo contiene tiempo, porque sabes que se tardó un tiempo en hacerlo. Sabes que no se

en la mediateca de la Fundació con el localizador <F77.04(Hockney,David)HOC>. Las dos conferencias reseñadas fueron pronunciadas en The Oakiand Museum Theater, el 14 de Agosto de 1982 y en Tokyo, el 16 de febrero de 1983).

hizo de un vistazo; si es un trabajo *honrado* sabes que se trata de un verdadero escrutinio de la experiencia de mirar³⁰⁷».

Subrayemos de nuevo que, de todas maneras, en el fondo de esta declaración que acabamos de transcribir subyace una valoración que jerarquiza como *superior* la manera de representar que tiene la pintura sobre la que posee la fotografía, reivindicando para la primera una supuesta *honradez* de la que no disfruta la segunda. Pero es que, además de esta clara valoración *superior* de la pintura sobre la fotografía habitual, de esa declaración también se pueden deducir cuestiones como que se está denostando de alguna manera el automatismo de la cámara fotográfica, que su instantaneidad (la de la fotografía habitual) no le parece artística a Hockney, y, por último, que, en definitiva, Hockney no es partidario de la valoración positiva del inconsciente tecnológico del medio fotográfico.

Por tanto, una vez más, pese a que aceptamos por un lado de completo acuerdo la idea de Hockney de que el método de fragmentación/montaje empleado en cada una de las imágenes del diario *Escenarios* dota a cada una de ellas de esta importante transgresión de la variable temporal (transgresión con respecto a la de las representaciones gráficas fotográficas habituales), por otro no compartimos esa valoración jerárquica entre ambos medios con la que sí concluye Hockney. En otras palabras, y tal y como veremos a lo largo de todo el apartado

³⁰⁷ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 48 (columna 2) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

7.2, este autor de *Escenarios* sostiene, por un lado, la idea de Hockney de que, a diferencia de lo que ocurre en la fotografía habitual, con el método de los ensamblajes se inyecta tiempo en la representación fotográfica final, asemejándola desde el punto de vista semiótico a la representación gráfica pictórica, pero, por otro, no considera a estas dos últimas (la fotográfica ensamblada y la pictórica) ni más ni menos *honradas* que la representación gráfica obtenida con la fotografía habitual.

«Nunca, nunca me había sentido tan emocionado por un retrato fotográfico como por una pintura. ¿Por qué? Porque nosotros no experimentamos el tiempo parado: cuando el tiempo se nos para es que estamos muertos. Nosotros experimentamos la duración. La experimentamos todo el rato: pasa. Quizás algunas personas lo experimentan más que otras, quizás es por esta razón que el tiempo pasa a un ritmo diferente para cada persona³⁰⁸».

Hockney argumenta con vehemencia que la pintura siempre ha incorporado el tiempo a la representación gráfica del espacio de una manera *más cercana* a nuestra experiencia real del tiempo en marcha. Pero él mismo es consciente de que esa “cercanía”³⁰⁹ es una cercanía *teórica* y, como tal, alejada de la verdadera

³⁰⁸ David HOCKNEY. "On Photography" y "Photography and Art". En: *Hockney Fotògraf*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985 (publicación con motivo de la exposición organizada por el Arts Council of Great Britain en la Caixa de Pensions de Barcelona, entre el 15 de Enero y el 9 de Febrero de 1985. La publicación, que incluye las citadas conferencias, puede ser consultada en la mediateca de la Fundació con el localizador <F77.04(Hockney,David)HOC>. Las dos conferencias reseñadas fueron pronunciadas en The Oakiand Museum Theater, el 14 de Agosto de 1982 y en Tokyo, el 16 de febrero de 1983).

³⁰⁹ que, como hemos visto, no duda en calificar en otros momentos como más *honesto* u *honrado*: en cualquier caso cercanía, honestidad y honradez son calificativos que él entiende como “realistas”.

interiorización de lo real que percibe el espectador, que siempre se decanta hacia el superior verismo de lo fotográfico sobre lo pictórico:

«La experiencia del arte es mucho más real; el momento es más largo y podemos sentirlo, pero en una fotografía no podemos. Quizá por eso hay tan pocas fotografías buenas. Y las que hay son casi accidentales, una fracción de segundo que parece durar más de lo que dura en realidad. No sabemos lo que es una fracción de segundo, detenida y aislada. No podemos aislar un segundo de nuestras vidas. O sea que la fotografía tiene que ser una imagen mucho más primitiva que un cuadro. Pero si le preguntases a una persona cualquiera cuál le parece más real te contestaría que la fotografía³¹⁰».

Por último, por si no ha quedado suficientemente claro, Hockney no se contiene lo más mínimo en describir las limitaciones, fallas y defectos de la fotografía, unas limitaciones que, para él, tienen *solución*: la reparación y mejora de la fotografía viene dada por el método del ensamblaje, un método que incorpora al medio fotográfico el sacrosanto trabajo de la mano del pintor. Creemos no excedernos, pues, si, por un lado, además de reconocer y admirar la renovadora visión creativa y teórica que Hockney incorporara al medio fotográfico con sus históricos ensamblajes, por otro le consideramos como una especie de iluminado que, desde la pintura, aterriza en el medio fotográfico para *salvarlo*.

³¹⁰ Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 48 (columna 2) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

«La fotografía ha fallado. La fotografía ha fallado casi por completo en el intento de captar nuestro tiempo en el mundo³¹¹ [] La fotografía presenta un defecto pictórico: la ausencia de la mano. No se puede mirar una fotografía como se mira un cuadro, con las ambigüedades del arte. En el Museo Antropológico de Ciudad de México hay unas fotografías muy, muy grandes. Y cuanto más grandes son, más planas parecen. En parte tiene que ver con la escala, porque el ojo tiene que moverse de una esquina a otra. Te mueves en el tiempo, pero la imagen no. Pero cualquier imagen dibujada se mueve en el tiempo, a causa del trabajo de la mano. Este defecto es muy serio pero puede superarse con la técnica que yo utilizo y entonces la experiencia de estar mirando algo es más similar a la experiencia real³¹²».

³¹¹ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 48 (columna 2) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jontathan Cape, 1988, Londres).

³¹² *ídem* (pag 48 -columna 1-).

7.2 EL TIEMPO EN *NATURA HOMINIS*: ESCENARIOS

Y es que la fotografía, si no inventa (para eso ya está la pintura, el grabado, etc.), por lo menos universaliza una relación original con el tiempo. Si la fotografía literalmente crea una temporalidad “destemporalizada”, esos flashes sobre la vida manifiestan un esfuerzo por reconstruir un tiempo diferente a escala humana, donde el sujeto es el centro de sus permanencias. Toda fotografía expresa un juicio de preferencias: lleva la marca de quien la ha hecho y evidencia sus valores revelando lo que ha juzgado suficientemente digno de ser arrancado a la fugacidad del tiempo.

*Robert Castel*³¹³

7.2.1 EL HIATO TEMPOROESPACIAL ÍNDICE/REFERENTE EN ESCENARIOS

En el capítulo 7.1.1 hemos visto que, si bien el signo fotográfico mantenía con su referente una relación de conexión/contigüidad física, esta conexión operaba siempre *acompañada de una distancia constitutiva*, una distancia necesariamente física también, *espacial y temporal* a la vez. El hiato espacial que se patentaba entre el aquí del signo fotográfico (en nuestro caso, la imagen final de *Escenarios*) y el allí del referente (también en este caso, la escena real fotografiada) se ve acompañado de una manera colateral (pero igualmente constitutiva) por el hiato temporal que se le superpone, un hiato este último que se

³¹³ Robert CASTEL. *Imágenes y Fantasmas (exorcismo y sublimación)* en BORDIEU, P.; *Un art moyen*, París, Minuit, 1965. Edición española: «Un arte medio» Gustavo Gili, Barcelona, 2003 (pag 365).

evidencia entre el ahora (del visionado de cada imagen final de *Escenarios*) y el entonces (de lo que debió de ser su escena real originaria).

Contigüidad y distancia, pues, están presentes en un proyecto como *Escenarios* -como no podía ser menos- debido a su naturaleza y génesis procesual fotográficas. Como veremos a continuación, es obvio que en dicho proyecto cada imagen fotográfica no sólo remite a una realidad –espacialmente- *exterior* a ella sino también –cronológicamente- *anterior*. Por tanto, en un proyecto como éste también podemos afirmar que el principio de distancia espacio-temporal inherente al dispositivo fotográfico es el contrapunto esencial de su principio referencial –indicial- de la contigüidad física y es en la confluencia de esos dos principios bastante antónimos donde residen aspectos importantes que hacen temblar la relación que se establece entre la imagen fotográfica y el mundo, entre fotografía y realidad. En el fondo de esta confluencia de principios subyace la imposibilidad de hacer coincidir lo real con su representación –fotográfica- a posteriori. Pero también la certeza testimonial de que la fotografía atestigua indefectiblemente la existencia del objeto real registrado en ella.

Si en toda fotografía podemos afirmar que entre lo real y su representación fotográfica hay un desacuerdo espacial y temporal, una fisura, una falla entre el signo (la imagen) y lo que debe de ser su referente, es obvio que en el caso de *Escenarios* esa falla³¹⁴ se hace inevitablemente más compleja en la medida en que

³¹⁴ En *Escenarios* cada signo fotográfico, es decir, *cada imagen final del mismo*, se constituye por una especie de explosión de su matriz indicial fragmentándose en multitud de partículas ricamente

se multiplica exponencialmente el número de fisuras entre imagen y referente. Como decimos, la falla final es, por tanto, más compleja aunque, de alguna manera, también más rica en significados.

En lo que respecta a la brecha o fisura espacial³¹⁵, si ante una fotografía documental fruto de un disparo (de una sola toma de vista) interiorizamos inmediatamente que el signo (la imagen, el tangible y físico *aquí* de nuestra visión), no es la cosa (el objeto-real-materia-prima-fotografiado, por tanto: el *allí* mental, especulativo y etéreo que en ese momento imaginamos), en el caso de *Escenarios*, tal y como acabamos de señalar, esta interiorización se ve tremendamente incrementada por el enorme efecto de fragmentación que presenta el primero (el signo, es decir, la imagen final de *Escenarios*) con respecto a la segunda (la escena-real-fotografiada). La distinción (de causa y origen espacial) entre fotografía y realidad no sólo es evidente en *Escenarios* sino que se erige en cualidad voluntariamente central de dicho proyecto.

En lo que respecta al hiato temporal, el efecto es equivalente al anterior (y se superpone –inherentemente- a él) pero referido a nuestra percepción del ahora (de la imagen) y el entonces (de la escena real). Quizás deberíamos matizar que

informativas que, a manera de mosaico, se reorganizan sistemáticamente construyendo un puzzle final.

³¹⁵ Volvemos a recordar que la imbricación que tienen los tres conceptos (índice, tiempo y espacio) que se están analizando en esta segunda parte de la tesis hace que, pese a que los estemos estudiando por separado, algunas veces sea inevitable tratar uno de estos conceptos en el capítulo que, en teoría, *no le corresponde*. La razón que nos mueve a hacer esto no es otra que la de la claridad y concisión de los argumentos. Es por ello que de nuevo se ha optado en este caso por estudiar este aspecto relativo al *espacio* (en concreto, el hiato espacial de toda imagen fotográfica) en el capítulo del *tiempo*.

el *ahora* de *Escenarios* está impregnado de un tiempo interno (tal y como se analizará más detalladamente en el punto 7.2.2) que no presenta la fotografía instantánea habitual –al menos, no en el grado que lo presentan las imágenes de nuestro proyecto- pero que no reduce ese efecto de distanciación (en este caso, de causa y origen temporal) entre el signo (la imagen final de *Escenarios*, tangible, física, presente, actual ante nuestra visión) y la cosa (la escena-real-fotografiada, una escena mental, especulativa e imaginaria y, en cualquier caso, ya pasada, desaparecida en el tiempo cronológico real).

También se ha de matizar que el abismo temporal entre imagen y realidad (abismo presente y consustancial a toda imagen fotográfica) en el caso de *Escenarios* se ve acrecentado por ese valor que señalábamos en el punto y que se refería al hecho de que el motivo fotografiado sea una persona de nuestro entorno biográfico personal que nos resulta especialmente ausente o está muerta. La discontinuidad temporal de la fotografía se ve en estos casos acrecentada por una cuestión afectiva mayor: la del sentimiento de ausencia o muerte del sujeto retratado (un sujeto emocionalmente cercano a nosotros que, obligatoriamente, nos retrotrae a experiencias y sentimientos vividos con él y que, por tanto, nos hacen especialmente presente la cuestión temporal, el momento pasado en que los vivenciamos: si tenemos en cuenta la naturaleza de diario y registro autobiográfico que caracteriza a *Escenarios*, este efecto también se constituye en él como especialmente protagonista). Por supuesto que este particular efecto de causa emocional es vivenciado como tal por los lectores más cercanos al entorno biográfico personal del autor de *Escenarios* (así como por

éste mismo: no olvidemos que el proyecto que analizamos es un diario personal, realmente autobiográfico, y tiene esa función de archivo de la memoria privada para su autor, independientemente de que éste lo haga público como obra artística). En cualquier caso, este particular efecto de causa emocional puede ser perfectamente imaginado por cualquier lector ajeno a la vida del autor de *Escenarios*.

Por tanto, si toda fotografía remite al pasado siendo siempre una representación diferida del tiempo, cabe no obstante distinguir entre la fotografía habitual (documental, fruto de un disparo instantáneo) que puede remitir a un pasado que podría resultar relativamente próximo³¹⁶ o lejano, pero siempre retardado, y la imagen fotográfica (mucho más escindida en el tiempo) de *Escenarios*, con su proceso de génesis fragmentada y desarrollada cronológicamente a lo largo de un curso temporal que, en las imágenes realizadas a partir de 2004, ya lo hemos señalado, puede llegar a alcanzar dos horas o más de captura. Esta génesis dilatada en el tiempo (causante de ese *tempo* interno que mencionábamos antes) imprime una fractura temporal necesariamente mayor a las imágenes de este proyecto que a las obtenidas en fotografía habitual. Si en ésta última se abre siempre la distancia temporal entre la recepción de la imagen y la toma de la impresión (la toma de vista), en las fotografías de *Escenarios* se

³¹⁶ Como es de sobra conocido este tiempo diferido ya se redujo con la llegada del sistema Polaroid y, desde luego, con la de la fotografía electrónica (tengamos en cuenta que el tiempo transcurrido entre la génesis de una imagen fotográfica tomada con cámara electrónica y su visionado puede ser brevísimo pero en todo caso *retardado* con respecto a la visión directa en tiempo real que estábamos realizando con nuestro ojo, una visión en la que se da el principio de simultaneidad entre la presencia actual del objeto real y la imagen mental que de él obtenemos en nuestra retina).

dilatan los tres aspectos: distancia temporal, recepción de la imagen y toma de la impresión.

En definitiva, como se podrá comprobar hasta el momento, tomemos el punto de vista que tomemos, en *Escenarios* se plantea una clara afirmación de su artificiosidad, un voluntario deseo de codificación de sus registros de la realidad. Una vez más asistimos al deseo de su autor de alegorizar la memoria fotográfica como un constructo, como una metáfora gráfica de lo que es nuestra memoria mental, es decir, algo *rememorado*, algo en gran parte *construido*, artificioso.

7.2.1.1 La distancia temporal y el espectador en *Escenarios*

A la vista de todo lo señalado hasta este momento, la distancia fotográfica imagen-referente funciona en *Escenarios* mucho más alterada que en la fotografía convencional. Tanto la espacial como la temporal. Y esa doble distancia en el citado proyecto nos conduce como espectadores a un mayor obstáculo, a un mayor desacuerdo, a un mayor abismo, a una brecha más grande entre la imagen y lo que dichos espectadores creen debe de ser su referente. Se produce, en suma, una separación mayor entre fotografía y realidad.

En la función interpretativa que debe desarrollar cada espectador ante la lectura de una imagen fotográfica es obvio que se tienen en cuenta aspectos visuales, mentales e imaginarios que entran en juego derivados por un lado, de la constatación de la naturaleza indicial y perfectamente testimonial de dicha imagen

(el lector interioriza inmediatamente su cualidad fotográfica y, con ello, su esencia referencial y verista) y, por otro, de la constatación de estos hiatos entre lo que el espectador ve (la imagen) y lo que piensa que debería de ser su referente. Esta función interpretativa requiere, pues, lo que podríamos describir como una especie de gimnasia visual y mental entre ambos elementos (imagen y referente), navegando entre el plano visual (físico y actual) de la imagen fotográfica que está mirando y el plano imaginario (por tanto, mental, no presente) de lo que piensa que debería de ser la escena real de la que procede esa imagen.

Constatando y confrontándose a este efecto que subrayamos, el espectador de *Escenarios* se pone en movimiento realizando una especie de escaneo visual, mental e imaginario disponiéndose a realizar un permanente ida y vuelta primero por la imagen misma en un plano general (lo que en otros apartados de esta tesis se ha descrito como su primer nivel de lectura), luego entre las imágenes individuales (las piezas que componen el mosaico, el segundo nivel), a la vez, de esas piezas individuales a sus particulares y puntuales referentes (equivalentes a fragmentos macroscópicos del objeto/escena real que imagina), de éstos a cada pieza/fotografía individual, por fin de la imagen final al objeto/escena real (que también imagina), de éste a la imagen final, como si corriera tras una hipotética verificación o identificación de los unos por los otros. Y ese movimiento visual y mental (que, repetimos, es producto del hiato/brecha temporoespacial entre índice y referente), ese escaneo real e imaginario, esas idas y venidas, en lugar de aumentar la capacidad identificadora del sujeto otorgándole seguridad para acercarse a la imagen de lo real, van a separar y a relajar cada vez más las dos

“realidades”. Hasta el punto de que éstas, así referidas, se tornan cada vez más inciertas y terminan literalmente por perderse, diluyéndose al mismo tiempo gran parte de esa seguridad identificadora del sujeto. Desde el punto de vista teórico ocurre una pequeña conmoción generalizada: de lo real, de lo imaginario, de la relación que el espectador mantiene con uno y otro. Y este espectador, en su carrera loca entre dos mundos (el visual y el imaginario) que no coinciden, en su compulsión a atravesar en todos los sentidos la ineluctable distancia fotográfica (entre escena real e imagen final), se pierde en las apariencias, las ficciones, los espejismos, abismándose cada vez más en la fractura que deseaba colmar.

7.2.1.2 La distancia temporal y el operador en *Escenarios*

Por otro lado, debemos señalar que otras de las consecuencias que se derivan de ese constituyente y consustancial hiato temporoespacial entre imagen y referente no son las que afectan sólo a la cualidad de recepción de las imágenes fotográficas (ayudando una vez más a constatar la eterna diferencia entre fotografía y realidad) sino también las que ejercen un efecto especialmente significativo para los *autores* de las mismas. Estamos hablando de un aspecto que, como todos los que se relacionan con el tema de la autoría, ha sido históricamente centro de debate en argumentaciones sobre la esencia artística de la fotografía (debates sostenidos en función de la mayor o menor previsión de resultados estéticos y formalistas obtenidos con el aparato fotográfico).

Nos referimos a que la brecha temporoespacial está de alguna manera (consciente o inconscientemente) en el trasfondo de esa cierta, inevitable y previa sensación de asombro, fascinación o inquietud, que, a la hora de fotografiar, siempre se genera –a priori- en el operador (una pequeña interrogación: ¿cómo resultará fotografiado lo que acabo de registrar?), una especie de *status quo* inmutable que se experimenta siempre como fotógrafo inmediatamente después de emitido cada disparo fotográfico cuando quedamos a la espera de resultados, una sensación que está intrínsecamente relacionada con la pulsión a fotografiar³¹⁷. Pensemos en autores como Winogrand, con su famosa declaración de principios a la hora de tomar sus fotografías *fotografío una cosa para ver cómo queda después de ser fotografiada*³¹⁸ o, incluso, Arbus:

«nada sale como se dice que era. Es algo que jamás he visto, antes de reconocerlo. Lo que más me ha impresionado desde el principio es que en una fotografía no pones lo que saldrá de ella. O viceversa, lo que sale de ella no es lo que has puesto. Nunca he conseguido una fotografía como intenté hacerla. Siempre sale mejor o peor³¹⁹».

³¹⁷ Con respecto a este tema, Dubois y Denis Roche hablan de que la fotografía genera una pulsión a repetir el golpe del corte: ver citas al comienzo del punto 6.2.

³¹⁸ Dice Sheryl Conkelton: «Winogrand resta importancia tanto a su papel de artífice de la foto como a la noción de que el medio puede ser vehículo de ideas significativas y con un propósito. Su técnica fue criticada como falta de él de propósito y de consideración. La noción que Winogrand tenía sobre la fotografía no incluía la autoconciencia de los autores modernos, en su lugar había un proceso implícito de descubrimiento: *No tengo nada que decir en ninguna imagen. Yo fotografío para descubrir qué aspecto tendrán las cosas una vez fotografiadas*». [Sheryl CONKELTON. *Los últimos veinticinco años* en «Fotografía Americana del siglo XX». Catálogo de la exposición celebrada en Barcelona por la Fundació la Caixa. Textos: John Pultz, Stuart Alexander y Sheryl Conkelton, editado por dicha Fundación, pag 122. En cuanto a la frase de Winogrand, Conkelton referencia lo siguiente: Dennis Longwell, «Monkeys make the problem more difficult, A Collected Interview with Garry Winogrand, Image, 15, 2, julio 1972, 4].

³¹⁹ *One thing that struck me very early is that you don't put into a photograph what's going to come out. Or, vice versa, what comes out is not what you put in. I never have taken a picture I've*

Si realizan estas declaraciones es, precisamente, porque ese hiato temporoespacial que se da inevitablemente entre objeto real y su imagen fotográfica posterior alimenta la duda, la hipótesis sobre cuánto esta última se *diferenciará* de aquél (cuanto *se distanciará*: hablamos de brecha, de fractura, de hiato temporoespacial). En definitiva podríamos decir que estamos sacando a colación algo así como la cuestión de la previsión de resultados, algo que ha acompañado durante un siglo y medio a todos los fotógrafos (especialmente a los que buscan resultados *decisivos*) y que, por ello, hemos señalado ya, ha acompañado también múltiples debates sobre la esencia, el por qué y el cómo ha de ser la Fotografía.

En lo que respecta estrictamente a la cuestión del hiato *temporal* que se encarga de manifestar la diferencia entre lo real y su fotografía se ha de señalar que dicho hiato ha estado históricamente sostenido y definido, como mínimo, por el tiempo de mantenimiento en latencia de la imagen registrada, tiempo al que había que añadirle el de su posterior proceso de revelado. Entre un momento y otro (el de la toma y el del visionado de la imagen recién revelada) se producía esa fractura temporal diferenciadora entre objeto real y su fotografía. En este sentido qué duda cabe que la irrupción de tecnologías ultrarrápidas como las digitales han disminuido su impacto –el de esa brecha temporal-. También se ha

intended. They're always better or worse [Declaraciones extraídas del catálogo de la exposición sobre Diane Arbus que organizó la Fundación Caja de Pensiones en su sala de Madrid del 19 de Septiembre al 9 de Noviembre de 1986, Edición de la citada Fundación, comisario Alain Dupuy, la selección de textos y de imágenes del catálogo también es de Alain Dupuy].

de decir que ya antes había sido reducido considerablemente con el sistema *Polaroid*.

Pero precisamente, en el caso de *Escenarios*, volvemos a incidir en una distorsión del hiato temporal por exceso metodológico ya que dicho hiato está artificialmente prolongado y elongado por la técnica de tomas sistemáticamente fragmentaria y compartimentada que se realiza en la duración del tiempo. El tiempo de captura (por no hablar del de procesado) en cada imagen final de dicho proyecto (recordemos que el tiempo de captura en algunas de las imágenes realizadas a partir de 2004 ha ocupado varias horas al operador) está *estirado* y, por tanto, genera esta mayor disociación entre lo que se ve como autor en el momento de las tomas y lo que se ve recién acabado el montaje de cada mosaico final.

Si la distancia temporal y espacial que está en el núcleo de la fotografía (por reducida que aquélla sea –recordemos el caso del fotograma para la cuestión espacial y del polaroid o la fotografía electrónica para la temporal-) es siempre, pues, un abismo, es evidente que en *Escenarios*, con su multiplicación exponencial de gestos fotográficos para constituir una imagen final, se hace aun más patente. Todas las fuerzas de lo imaginario pueden alojarse allí permitiendo muchas más confusiones, desviaciones e inquietudes que en las fotografías “normales”, documentos hechos en una sola toma de vista.

7.2.1.3 La agonía dilatada del referente en *Escenarios*

También, en lo que respecta al desfase temporal que presenta la fotografía entre el objeto y su imagen, hemos comentado en el punto 7.1.3 que por verídica que sea la imagen fotográfica (puesto que sabemos su naturaleza indicial), lo que se fotografía, irremediablemente desaparece. Hemos subrayado que el objeto desaparece en el instante mismo en que se toma la fotografía. En el momento del nacimiento del signo fotográfico, de alguna manera el referente se extingue, deja de ser *con exactitud el que era*.

Decíamos que esta *desaparición* dota a la imagen fotográfica de una cualidad de ausencia, de fatalidad nostálgica, de lo que podríamos considerar como una *pequeña muerte del referente* ocurrida tras cada disparo –fotográfico-. La escisión entre el presente y el pasado y que constata el contraste entre referente e imagen fotográfica, lo que antes hemos denominado el abismo temporal entre ambos, se hace presente de forma inmediata y nítida en cualquier fotografía de corte documental fruto de un disparo convencional.

Pero si nos ajustamos al caso de *Escenarios* podemos evidenciar lo que podríamos considerar poéticamente como una renuncia explícita a esa muerte *inmediata* del referente. Y es que, aunque incluso en dicho proyecto sus imágenes finales –al ser fotográficas- son también *memento mori* y participan, por tanto, de la mortalidad, vulnerabilidad y mutabilidad de las personas o cosas en ellas registradas (es decir, son, también, parafraseando a Sontag, *inventarios de la*

mortalidad), debemos tener en cuenta la metodología sistemática de fragmentación del índice de cada una de ellas³²⁰ y, así, constatar que es obvio que esa detallada manera de registrar la realidad dedicándose con ahínco a recorrer morosamente una vasta extensión de la misma durante una considerable fracción de tiempo parece querer demorar esa *fatalidad nostálgica de la desaparición del referente*. Ante ese obsesivo ritual coreográfico de centenares de disparos realizados contra el objeto o escena real no resulta del todo impertinente el interpretar que se está asistiendo a una especie de voluntaria, poética y dilatada agonía del mismo. Negarse a una rápida muerte del referente en *Escenarios* equivale una vez más a desarrollar una compulsiva obsesión por el detalle y la descripción de lo real, obsesión que conduce a una metafórica distorsión por exceso del registro de los hechos acontecidos (algo relacionado, pues, con la alegoría de la memoria como constructo, base argumental del proyecto *Escenarios* y, como tal, factor condicionante vertebral de su enunciación en forma de mosaico).

7.2.1.4 La confrontación de temporalidades en *Escenarios*

Y en lo que respecta a ese entrecruzamiento de cronologías que presenta toda imagen de orden fotográfico, ya sabemos que en una fotografía habitual instantánea, debido a su proceso de corte temporal (siempre sincrónico al espacial, recordemos), se sustrae y detiene una ínfima fracción cronológica de ese fluir perpetuo y en circulación que es el tiempo en marcha generándose así una

³²⁰ de sus imágenes finales

nueva temporalidad que queda disecada, congelada e instalada en una especie de fuera del tiempo (de ese tiempo real, cronológico y en marcha), un fuera del tiempo que ha sido capturado y hecho preso en la captación. Se crea una temporalidad destemporalizada que ha sido arrancada de la fugacidad del tiempo.

Esa temporalidad disecada y separada de la fotografía es una temporalidad que se carga de nuevos valores y tiene un aspecto simbólico especial: por un lado dura infinitamente como el tiempo real-cronológico-físico-vivo (en marcha) del que *se ha salido* y, por otro, se sitúa e instala en una dimensión temporal acrónica e inmutable. Esta es la confrontación/intersección de dos temporalidades diferentes que presenta cada imagen fotográfica habitual y que indica que *el tiempo de la fotografía no es el del tiempo vivo real*.

Si analizamos esta cuestión en el caso que nos ocupa, de nuevo podemos decir que se observa una relativa transgresión de lo que es común y habitual en fotografía. En *Escenarios* su autor también trabaja en *futuro anterior* y vive el presente actual de la experiencia de sus capturas fotográficas como algo que pronto será pasado cuando se observe en forma de imagen y sabe que el instante fotográfico atrapado en la imagen no podrá confundirse con el instante vivido. Pero, a diferencia de la fotografía instantánea habitual, en la que toda esta experiencia de mixtificación de temporalidades la interioriza el operador de una manera fugaz e instintiva experimentando *ipso facto* el presente de la toma fotográfica como el pasado de un futuro, en *Escenarios* ese cruce/confrontación de temporalidades deja de vivenciarse para su operador a la velocidad del rayo, deja

de funcionar con la instantaneidad habitual. La dilatada prolongación del presente actual de captura en *Escenarios* enlentece la aparición de la sensación de futuro anterior que la fotografía habitual genera de una forma tan veloz en su gesto instantáneo de corte y génesis.

No quiere esto decir que en *Escenarios* no se produzca también esa especie de *revelación retrasada* que se da en la fotografía habitual. Al igual que en esta última, en *Escenarios* esa revelación es generada por el hecho de que sus imágenes son también imágenes registradas en un tiempo obligatoriamente anterior (puesto que su registro y procesado impiden visionarlas en el instante actual de su captura) que nacerán –como imágenes- en un momento posterior al de su exposición sensible (diferiendo con ello de la imagen reproducida por un espejo, que siempre es una evidencia natural *contemporánea* del modelo que tiene enfrente a su superficie reflectante) y que por tanto, como lectores/receptores/espectadores de las mismas, nos harán saltar al pasado en el que se operó su acto de registro. La única diferencia en *Escenarios* en ese sentido viene a ser, una vez más, la constatación obvia de que *ese pasado que fue el presente de su captura* es un pasado que evidencia una larga dilatación temporal, dilatación temporal en la que se tuvo que realizar la extensa batería de tomas que dieron origen a la imagen que estamos observando. Y aunque esta dilatación cronológica de la captura asemeja la producción de estas imágenes a las que se puedan producir en el medio pictórico (más que a las que se producen comúnmente con el fotográfico), pese a todo, no se anula el decidido efecto de verismo con su cualidad de registro indicial fotográfico, cualidad que siempre nos

provoca como lectores un traslado al pasado de las tomas de vista, un salto al pasado temporal en el que se operó el acto de registro.

El acto fotográfico habitual nos transporta siempre a un fragmento de tiempo fijado separado de un tiempo evolutivo y en el que queda preservada y momificada *ad infinitum* la experiencia vivida. En *Escenarios* también se corta en lo vivo para perpetuar y disecar un fragmento de vida (que el curso natural del tiempo abocaría a su lógica desaparición) preservándolo así de su propia pérdida, de su natural disolución en esa fuga ininterrumpida que es el tiempo de los seres humanos en marcha. La diferencia reside en que en dicho proyecto, a diferencia de lo que ocurre en la fotografía común, esa disección y vitrificación es exhaustiva y poéticamente detallista (en ese sentido casi podríamos definirla como *delicada*), llena de matices, de registros, de valores, seccionando el tiempo no en un solo fragmento ínfimo que queda momificado de forma abrupta e instantánea sino haciéndolo en un exquisito sumatorio de momentos que generan un enorme fósil múltiple que preserva el acontecimiento, el objeto o el sujeto registrados de una manera plena, con un extenso caudal de apariencias y valores detenidos. Si toda fotografía preserva las experiencias de su natural desaparición, en *Escenarios* ese trabajo de embalsamamiento es sutil, preciosista, detallista, entregado, amoroso con ellas. En ese sentido, en *Escenarios* el trámite tanatológico y fosilizador que siempre supone la fotografía para su referente pretende ser sumamente poético, o, como hemos mencionado antes, delicado.

7.2.2 EL *TEMPO* PARTICULAR DE *ESCENARIOS*

En el capítulo 7.1.2 realizábamos un estudio comparativo entre el diferente y antinómico concepto de temporalidad que se daba en la génesis procesual de la imagen fotográfica y en el de la de la imagen pictórica o quirográfica. Concluíamos en el 7.1.4 indicando los aspectos que relacionaban dicho concepto con la idea de narratividad dentro del propio medio. Ya señalábamos entonces que la instantaneidad de la imagen fotográfica (es decir, su génesis resuelta sin el curso de un tiempo interno de producción, o con un tiempo instantáneo) era contraria a la génesis diacrónica y progresiva (en el tiempo) de la pintura (que, salvo excepciones, no es nunca instantánea –y, desde luego, en el supuesto de que lo fuera, nunca en los términos en que lo es la fotográfica-). Esa instantaneidad se identificaba con el golpe del corte (temporoespacial) que toda fotografía es.

También señalábamos que, precisamente, el carácter instantáneo de la imagen fotográfica impedía reconocerle un desarrollado estatus de narratividad (salvo en los casos en que es manipulada de forma secuencial). En la génesis de la fotografía, al realizarse la constitución de la imagen de un modo por entero a la vez, se impide el establecimiento de la representación cronológica base de toda construcción narrativa que sí puede ofrecer la imagen pictórica, con su *tempo* de génesis progresiva y no inmediata. Ya dijimos que, en una foto, nada puede ser

precisado como anterior y/o posterior. Todo se instala en una especie de tiempo cero³²¹.

En un cuadro esto es diferente. Omar Calabrese concreta que, teniendo en cuenta la no linealidad del significante pictórico y la posibilidad de su manipulación, la temporalidad podrá expresarse a través del instrumento material de la espacialidad. Y lo plantea con diferentes formas –que resumimos–: convirtiendo su no linealidad en linealidad (el caso de las historias en recuadros, con secuencialización progresiva), utilizando la propia simultaneidad para sintetizar en un solo “espacio de profundidad” diversos estadios de la historia (como en el caso de, por ejemplo, la *Historia de Moisés* de Botticelli) y utilizando la propia simultaneidad como instantaneidad (caso de cuadros que representan una única acción³²²). De esta triple manera (y a diferencia de lo que ocurre en la imagen fotográfica con su único tiempo cero interno) *la espacialidad revela la temporalidad* (y continúa con su acertado análisis semiótico de la pintura con el estudio de las diversas variantes del *Giuditta e Olofernes* de Piazzetta³²³).

Por eso en fotografía, ya lo hemos mencionado antes, la secuencialidad es un recurso básico para instalarla en el curso del tiempo, a través de una sucesión

³²¹ lo que, como veremos, no se produce en las imágenes finales de *Escenarios*.

³²² pero que permiten inferir el antes y después de la misma a través de determinadas configuraciones aspectuales: en este último caso los textos pictóricos expresan en términos espaciales localizaciones que se configuran en el interior de una estructura actancial, y cada localización revela el punto temporal en que se sitúa el hecho en relación con una estructura canónica.

³²³ Omar CALABRESE. *La machina della pittura*. Bari: Laterza, 1985 (pags. 217-237).

que se hace cronológica³²⁴. Con ello se consigue pasar de una temporalización cerrada, producida y acabada en un instante (es decir, con un *tempo* interior consumado velozmente en su propia génesis sincrónica inmediata), de una cronología implícita y significativa de la foto individual, a la construcción de una temporalidad a partir de la sucesión de imágenes instantáneas: una suma de tiempos cero que, paradójicamente, lo que consigue es un flujo en desarrollo. Una secuencialidad, un mayor estatus de narratividad.

7.2.2.1 Fragmentación en mosaico y potencial narrativo en *Escenarios*

Pues bien, como vamos a sostener a continuación, en el caso de *Escenarios* la sustracción de esas dos dimensiones infinitas (tiempo/espacio) que caracterizan al acto/corte fotográfico (al famoso corte temporoespacial) están deliberadamente transgredidas, constituyéndose esta transgresión, indicamos una vez más, en uno de los aspectos nucleares del proyecto.

Traigamos a colación de nuevo la idea ontológica (tan defendida históricamente por Dubois) de que la imagen fotográfica es indisociable del acto que la constituye, del proceso que la gesta, del momento en que tiene lugar la acción en que se crea. Es indudable que, en el caso de *Escenarios*, dicha acción constitutiva (que, como bien sabemos, incluye también el momento de su

³²⁴ Dice Barthes: *Se ha hablado de una lectura discursiva de objetos-signos dentro de una misma fotografía; como es natural, una serie de varias fotos puede constituirse en secuencia (éste es el caso de las revistas ilustradas); el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el de su encadenamiento* [Roland BARTHES. *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós Ediciones, 1992 (pag 21)].

recepción como espectadores) no podemos identificarla sin reservas con el habitual gesto radical que crea una imagen fotográfica convencional (nos referimos a la obtenida en una sola toma de vistas, generalmente instantánea) y que lo hace por entero de un solo golpe, el del corte –sincrónico- de la doble continuidad infinita que son el hilo del tiempo y el *continuum* del espacio, un acto-gesto-corte uniformizador e isomórfico.

Muy por el contrario, es obvio que en *Escenarios*, si tenemos en cuenta lo que son las imágenes finales que constituyen dicho proyecto, la génesis de las mismas no se produce con ese gesto de corte radical, único e instantáneo que crea por entero la superficie gráfica de una vez. De forma francamente opuesta dicha génesis deja de ser sincrónica y sin tiempo interno de gestación y se transforma, por tanto, en algo a caballo entre la fotografía y la pintura. En nuestro proyecto se conforman sus imágenes finales de una manera diacrónica y polimórfica, con una génesis (final) que implica una sucesión aditiva y cronológicamente progresiva de registros gráficos, una conformación regida, por tanto, por un principio de variación discontinua que gesta gradualmente la imagen final, sin sustraerse de la realidad toda de una sola vez.

El acto fotográfico en *Escenarios* ya no es tan global, único e irremediable y no se inscribe en él todo en un mismo gesto de corte global, único, irreplicable, local, específico, singular –y generalmente instantáneo-. En resumidas cuentas, podemos señalar que cada imagen final de *Escenarios*, pese a ser interiorizada

como de naturaleza inequívocamente *fotográfica*³²⁵ no es generada por entero de un modo autografístico³²⁶ y su constitución no se produce con una elección dada de una vez por todas, globalmente, en un instante y para la imagen en su completa totalidad. Se puede, por tanto, intervenir en cada una de ellas en el acto mismo de su pura constitución y, por esa razón, a diferencia de lo que ocurre en la fotografía común, su acto de génesis *no escapa a su operador*.

El autor de *Escenarios* puede modelar la imagen –final- diacrónicamente, en el transcurso progresivo de su gestación, de su *tempo interno* de producción, en el proceso de su realización última. En *Escenarios* sí se puede intervenir en el prolongado momento de producción física de cada imagen final. Se interviene, deliberadamente, en la imagen *que se está haciendo*, desplegando su autor una dilatada relación con el tiempo en ese proceso de génesis icónica, una génesis no realizada con una captación/sustracción instantánea y tajante de la escena real.

Es por ello que, en el proyecto que nos ocupa, la configuración gráfica de sus imágenes no carece de los elementos sintácticos implícitos en las imágenes quirográficas. Las imágenes de *Escenarios* no son en ningún caso enunciados visuales sin sintaxis sino todo lo contrario. Sus imágenes hacen gala de la sintaxis (de una sintaxis, además, un tanto sofisticada y barroca³²⁷) como elemento

³²⁵ con lo que se asume su naturaleza indicial y su plena cualidad testimonial y verista.

³²⁶ como correspondería a la fotografía habitual.

³²⁷ De hecho, si tenemos en cuenta el paralelismo que se puede establecer entre la fragmentación puntillosa del tiempo y el espacio en *Escenarios* y la actitud sofisticada del creador barroco, y si seguimos la teoría de Benjamin sobre dicho movimiento, tendríamos que plantear (tal y como

especialmente vertebral de su enunciación. Entre cada una de las escenas reales fotografiadas y cada una de las imágenes finales que resultan de ellas hay una verdadera relación de transformación, transposición y codificación. Entre objeto real y su fotografía se produce un fenómeno de *relevo y traducción* registro a registro, es decir, un fenómeno equivalente al trazo a trazo del pintor.

Y, como bien sabemos, esta codificación, esta evidente sintaxis permite insertar en el seno de la producción de las imágenes de *Escenarios* la omisión, distorsión, maleabilidad y dificultades subjetivas de las técnicas de representación prefotográficas. La imagen que se genera con tanta codificación es, más que nunca (y como diría Irvings), un artificio sintáctico.

En el caso de *Escenarios*, por tanto, para pasar de lo real a su fotografía sí ha sido necesario segmentar esa realidad en unidades, en signos sustancialmente diferentes del objeto –final- cuya lectura proponen. Y, por tanto, entre ese objeto real y su imagen ha sido necesario disponer de un relevo, es decir, de un código. Y este código no pretende buscar una vía de artistización pretenciosa del medio

recuerda brillantemente Benjamin H.D. Buchloh) que *Benjamin, en su estudio sobre las condiciones históricas que dieron origen a las prácticas alegóricas en la literatura europea barroca, señala que la rígida inmanencia del barroco, su tendencia a la sofisticación, conduce a la pérdida del sentido utópico y anticipatorio del tiempo histórico y da lugar a una experiencia del tiempo estática y casi concebible en términos de espacio [] que queda como desvanecida detrás de una actitud general predominante de contemplación melancólica*, lo cual es extrapolable en parte a la experiencia que se da ante las obras de *Escenarios*. [BUCHLOH, Benjamin. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo". En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 (compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria) pág 101].

fotográfico³²⁸ sino que, con su presencia evidente, las formas de transposición y simbolización de cada una de las imágenes del proyecto que estamos estudiando se acentúan y hacen que el lector constate en todas y cada una de ellas una clara idea de artificio y de obsesiva *construcción* de la realidad, una realidad casi sobredimensionada y desde luego no simplemente capturada, documental, *natural*. Una idea (como sabemos ya a estas alturas de la investigación) que nuclea deliberadamente la producción formal y conceptual de *Escenarios* (tal y como hemos ido argumentando, demostrando y concluyendo de manera recurrente desde los diferentes puntos de vista analíticos y teóricos tratados hasta ahora en esta tesis). Una idea, además, asociada y retroalimentada por la de la obtención de un registro indicialmente exuberante, una memoria gráfica y visual sobredimensionada, casi suprarreal. Un superíndice.

Y, además, pese a que en *Escenarios* no se da exactamente esta intención narrativa secuencial cronológica al estilo estricto de una fotonovela, lo que sí es indudable es que su fragmentación en múltiples unidades individuales que constituyen un todo final en mosaico dota a cada una de sus imágenes finales de una configuración visual basada en la idea de recorrido, evolución, incluso secuencialidad y cambio. Qué duda cabe que esta idea de movimiento y desplazamiento –visuales- por la superficie icónica conlleva una ampliación del potencial narrativo de la misma puesto que hemos sostenido que dicho potencial se fundamenta en la asistencia como lectores/espectadores a diferentes unidades de información visual que se suceden en el tiempo y que van reemplazándose,

³²⁸ recordemos en ese sentido lo que señalaba Sontag al final del punto 7.1.2.

incrementando con ello su capacidad de descripción y narración de los hechos registrados.

De alguna manera se consigue así instalar a las fotografías de *Escenarios* en el curso del tiempo, descubriéndose una cierta componente de sucesión visual a través de cada una de sus extensas imágenes panorámicas, sucesión que se constituye en una clara componente narrativa. Esta sucesión visual –como toda sucesión, obligatoriamente *cronológica*- instala al espectador en un recorrido por un extenso mapa de distintos tiempos detenidos (cada uno de ellos un diferente *tiempo cero* de los que mencionamos en el punto 7.1.4). Un recorrido visual que provoca en el espectador ese flujo en desarrollo que otorga esa mayor narratividad que mencionamos al medio fotográfico. Como espectadores de la imagen, en el curso temporal de nuestra visión, el flujo y recorrido normal de nuestra mirada hace que cada diferente tiempo cero de cada pieza individual que compone cada mosaico final de *Escenarios* sea rápidamente reemplazado por el de la pieza adyacente y esto permite esa sucesión cronológica base de cualquier proceso narrativo.

7.2.2.2 Lectura prefílmica de *Escenarios*

Por consiguiente, podríamos decir que con este recurso de ampliación narrativa que da la fragmentación secuenciada de las imágenes de *Escenarios* se genera una incipiente posibilidad de lectura *filmica* de las mismas. Nos referimos a que si en general la imagen *filmica* es *imagen en el tiempo* y la imagen fotográfica

es *imagen del tiempo*, en el caso de *Escenarios* -una vez más- podemos ver confluir aspectos relativos a dos medios diferentes: en este caso, el cinematográfico y el fotográfico. Qué duda cabe que cada una de las escenas finales de nuestro proyecto son imágenes *del tiempo* pero, a la vez, debemos advertir que integran en su seno una lectura que se debe articular bastante más *en el tiempo* de lo que es habitual para las fotografías comunes (fotografías que no suelen presentar ni la fragmentación, ni la secuenciación/disposición en mosaico, ni la enorme extensión que tienen las de nuestro proyecto *Escenarios*).

Esta lectura prefilmica de cada imagen de *Escenarios* implica recorrido y flujo perceptivo, empuje y estiramiento visual de unas vistas hacia las adyacentes. Se produce un astuto juego –detallista y casi de prestidigitador- con el tiempo, haciendo de él una conjunción de elementos que nos envía a un extraño y largo presente de espectadores. El hecho de que las imágenes de *Escenarios* sean grandes panorámicas y de que las distintas piezas individuales que las constituyen se entremezclen –visualmente- con las contiguas (tanto en sentido vertical como horizontal) para formar un todo (un retablo) da esa componente de secuencia/mosaico que, perfectamente escenificada, permite que los planos focales y de interés protagonista se desplacen a medida que el ojo de nuestra mirada como espectadores lee cada fotografía.

Por tanto, de lo que estamos hablando es de algo que podría considerarse como una especie de encrucijada teórica entre *la percepción del tiempo* y *el tiempo de la percepción* entre la imagen fotográfica y la cinematográfica. Y es este

aspecto diferencial del tiempo como presencia en la imagen fotográfica y en la cinematográfica el que deseamos sacar finalmente a colación en nuestro caso. Si tenemos en cuenta que, como acabamos de señalar, dichas imágenes, por su gran desplazamiento panorámico, obligan de alguna manera a realizar una lectura más cinematográfica de lo que es habitual en las fotografías, resulta que en cada una de ellas, al ser una instalación en mosaico, un sumatorio de múltiples piezas pequeñas que terminan configurando una imagen final de gran tamaño cargada de una atención escrupulosa al detalle menor, en realidad se está ofreciendo un tiempo interno de lectura y percepción mayor que el habitual en las fotografías comunes, lo que podría asemejarlas de alguna manera con las imágenes fílmicas dando como resultado perceptivo una lectura detallista y escrupulosa que hace más vívido (más presente) el pasado que encierran. Nos referimos concretamente a que en ellas, sin dejar de experimentarse la percepción del tiempo como pasado (no dejan de contemplarse e interiorizarse como fotografías) se nos ofrece, a la vez y de forma bastante significativa, algo de ese tiempo –encerrado- como presencia –actual-.

En definitiva lo que se consigue es hacer de ese tiempo interno de la imagen (un tiempo que conduce a su lectura prefílmica), un tiempo que pretende ser más *poético* que el habitual de una imagen fotográfica. Si tenemos en cuenta que el hecho de que una toma sea panorámica ya requiere en sí un método de lectura específico, diferente al de una toma convencional, podemos imaginar que el proceso se hace más complejo cuando la imagen final es ese gran retablo en el que cada fragmento que la compone está entremezclado con otros tanto en

sentido horizontal como vertical, de modo que los planos focales y de interés protagonista se desplazan a medida que el ojo lee cada fotografía. Además, en algunas de ellas, se utiliza el recurso de la imagen dentro de la imagen³²⁹ o el recurso de presentar un mismo modelo fotografiado en dos momentos diferentes (en dos temporalidades diferentes, en dos diferentes *tiempos cero*) en el seno de una misma imagen final³³⁰ lo que hace constatar de una forma especialmente evidente algo que se da, por definición, en todas las fotografías de dicho proyecto: la asistencia a unas imágenes en las que cada una de sus unidades gráficas –las piezas individuales que componen el mosaico final- sí que puede ser precisada en el tiempo como anterior y/o posterior a las adyacentes, algo completamente contrario a lo que sucede en toda imagen fotográfica habitual³³¹.

³²⁹ Véase, por ejemplo, imagen nº 14 en la carpeta «Anexo Final» de esta tesis en la que se observa en el fondo una imagen de los inicios en B/N del proyecto *Escenarios* colgada en la pared, al lado de la puerta que da a la terraza de la casa. Es el mismo modelo el que posa en la foto actual y en la que está colgada en la pared.

³³⁰ Véanse de nuevo, entre otras, las imágenes nº 2 y 3 en la carpeta «Anexo Final» de esta tesis.

³³¹ rechazándose deliberadamente la concepción común que exige un único y exclusivo tiempo cero instalado en toda la extensión de una fotografía instantánea.

8. LA CUESTIÓN TEÓRICA DEL ESPACIO EN *ESCENARIOS*

8.1. ESPACIO Y MEDIO FOTOGRÁFICO

8.1.1 INTERRELACIÓN ENTRE ESPACIO, TIEMPO E ÍNDEX

De nuevo, y ajustándonos el mismo patrón metodológico que se ha aplicado en los dos apartados anteriores –los relativos al estudio del *índice* y el *tiempo* fotográficos-, antes de introducirnos en la cuestión teórica del *espacio* en el caso específico de *Escenarios* consideramos pertinente revisar algunos aspectos de dicha cuestión pero desde un punto de vista genérico, es decir, aplicados al medio fotográfico en general. Solo así, en un segundo tiempo, nos podremos adentrar con mejor perspectiva analítica en su aplicación al caso concreto que da cuerpo a la propuesta creativa de esta tesis (el caso *Natura Hominis: Escenarios*).

Para comenzar, se deben –de nuevo- recordar dos aspectos importantes. El primero es que los conceptos de *tiempo* y *espacio* fotográficos están imbricados –pese a que los estudiemos por separado- y son interdependientes: así como la imagen fotográfica sólo puede grabar el tiempo bajo la forma de un despliegue espacial, del mismo modo registra siempre el espacio en una unidad de tiempo (que siempre es el tiempo físico –el momento y la duración- de la formación de la impresión fotónica en la película o en el fotosensor electrónico).

El segundo aspecto a recordar es que, además de esta imbricación temporoespacial, también encontramos una importante correlación teórica

dependiente entre los conceptos de *espacio* e *índice* fotográficos. Nos referimos a que el principio de indicialidad esencial de la imagen fotográfica es el principal garante de la fisicidad de la imagen fotónica y, por tanto, de su iconicidad. Iconicidad e indicialidad están esencial, procesual e íntimamente relacionadas. Tal y como subraya Schaeffer:

«El paso del espacio icónico [el espacio representado en la imagen fotográfica] al espacio de referencia [el espacio físico real fotografiado] no da lugar a una extrapolación analógico-representacional sino a un cálculo. El espacio reproducido en imagen está ligado al espacio del impregnante [del referente] por reglas de traslación que son reglas de la formación de la propia imagen, es decir, por una parte las ecuaciones cósmicas (velocidad de propagación de la luz, curvatura del campo, efecto Doppler, etc.), por otra parte, las ecuaciones propias del dispositivo fotográfico (tasa de refracción y de difracción, astigmatismo, etc). No hay, por tanto, operación de traducción de un espacio a otro sino una simple puesta en ecuación de dos porciones del mismo espacio, la una microscópica, la otra macroscópica³³²».

En otras palabras, la muy frecuente mayor fidelidad del espacio fotográfico (en comparación con el espacio pictórico) al espacio real referenciado, la más que probable y habitual iconicidad *superior* de la imagen fotográfica sobre la pictórica (su mayor capacidad analógica o mimética), en realidad, está ligada a la naturaleza *indicial* de la fotografía. Es la interiorización y aceptación del estatuto de huella de la imagen fotónica (que hacemos siempre como receptores de la

³³² Jean Marie SCHAEFFER. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire –du dispositif photographique–*, Paris: Éditions du Seuil, 1987) pag 87.

misma) lo que le otorga un patrón de traductibilidad de lo real tremendamente analógico, casi absoluto y, desde luego, dominante. La diferencia entre la mayor o menor iconicidad y capacidad mimético-analógica entre imagen fotográfica y pictórica no es, como pensamos, cuantitativa. Es superior: es estatutaria. No se debe realizar una comparación puramente formal entre el espacio en forma de imagen fotográfica y el espacio pictórico: se debe tener siempre en cuenta la diferencia fundamental de su estatuto pragmático y la especificidad de su diferente materialización icónica.

Rosalind Krauss ya incide en esto cuando argumenta que, en el caso de la fotografía, el parecido visual entre imagen y referente está “físicamente forzado”. De esta manera, citando a Pierce, nos señala lo siguiente:

«Las fotografías tienen con sus referentes una relación técnicamente distinta de la que tienen los cuadros o los dibujos, o las otras formas de representación. Si es posible pintar un cuadro de memoria o gracias a los recursos de la imaginación, la fotografía en tanto que huella fotoquímica, solo puede llevarse a cabo en virtud de un vínculo inicial con un referente material. C.S. Pierce habla de este eje físico sobre el cual tiene lugar el proceso de referencia: “las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que en ciertos aspectos se parecen exactamente a lo que representan. Pero este parecido se debe a que las fotografías han sido producidas en circunstancias tales que

estaban forzadas físicamente a corresponderse punto por punto con la naturaleza³³³».

Así, una vez recordada esa doble interrelación (espaciotemporal y espacioindicial) en el seno de la imagen fotográfica –no por obvias y conocidas, menos importantes-, y, como hemos adelantado, acudiendo a la misma pertinencia metodológica que se ha planteado también en el capítulo anterior, continuamos con un estudio comparativo entre el concepto de espacio en el medio fotográfico y en el pictórico. En aras de realizar una correcta profundización analítica (y tal y como hemos realizado con la cuestión del tiempo) también, en este caso, haremos extensivo el estudio comparativo al caso del espacio filmico.

8.1.2 ESPACIO CONSTRUIDO (PICTÓRICO) VERSUS ESPACIO INSCRITO (FOTOGRAFICO)

El espacio pictórico es un espacio fabricado, proyectado, construido, generado. Además es un espacio supuesto, aparente, ideal, virtual. Lo calificamos como *fabricado* porque el espectador lo interioriza como el resultado de un acto creador humano. Lo calificamos como *ideal* porque sólo tiene una existencia figurativa, aunque pretenda reproducir y representar un espacio real, por ejemplo un paisaje determinado.

³³³ Rosalind KRAUSS. “Marcel Duchamp y el campo imaginario”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, Paris: Editions Macula, 1990) pag 82.

Por el contrario, el espacio fotográfico funciona como espacio inscrito, impreso, grabado, como una marca indicial de una porción del espacio real (aunque sea también construido: la *construcción* en él es referida a una elección, a una selección entre infinitas posibilidades de grabación preestablecidas por el espacio real correspondiente).

El espacio pictórico corresponde a un marco preestablecido de antemano que encierra una superficie en la que el operador va depositando, introduciendo, adjuntando, incrustando los trazos/signos que dan lugar de manera progresiva a la construcción de las formas y colores deseados. Es un espacio que se basta a sí mismo, cerrado hacia el interior, centrípeta, autónomo y sin relación directa con el espacio real topológico que percibimos en el mundo físico, un mundo físico al que no le ha sido sustraído nada para la génesis de esa imagen.

El espacio fotográfico no se construye de esa manera integradora, progresiva y basada en la adjunción y la adición de signos que van llenando, componiendo, paso a paso el marco dado hacia su interior, de manera centrípeta. Muy al contrario el espacio fotográfico se genera de un todo a la vez, en un mismo gesto radical, el del corte que realiza en el continuum infinito del espacio topológico real del mundo físico en el que opera una selección-sustracción. Ese gesto opera en bloque y por entero tomando, cortando, extrayendo, separando, aislando, cercando una fracción espacial seleccionada del mundo real.

La génesis del espacio fotográfico no es, por tanto, integradora y progresiva basada en una sucesión aditiva de los signos (las unidades gráficas) que lo configuran (como pasaba con el trazo a trazo del pintor). La diferencia reside en la función generadora inmediata y total que tiene el acto fotográfico a la hora de constituirse en la imagen como un todo. El gesto fotográfico consiste en extraer (cortar) de un golpe a un infinito (el del mundo físico) todo un espacio final y definitivo, pleno y acabado (ya lleno). No hay construcción, hay sustracción, grabación, robo, retención de un trozo de real. Rosalind Krauss afirma que «el encuadre fotográfico siempre se percibe como una *rotura en el tejido continuo de la realidad*³³⁴». Sontag advierte:

«la fotografía no es sólo una fracción de tiempo sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (“encuadre”) parecen arbitrarias. Cualquier cosa puede volverse discontinua, cualquier cosa puede separarse de cualquier otra: basta con encuadrar el tema de otra manera. Inversamente, cualquier cosa puede volverse adyacente de cualquier otra. [] La cámara atomiza, controla y opaca la realidad. Es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad, y en cambio, confiere a cada momento el carácter de un misterio³³⁵».

³³⁴ Rosalind KRAUSS. “Fotografía y surrealismo”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartis*, Paris: Editions Macula, 1990) pag 124.

³³⁵ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pag 32.

También es especialmente interesante la comparación que esta última autora sostiene entre fotografía y poesía, una comparación basada en este aspecto de *discontinuidad y seccionamiento de un todo superior*:

«el compromiso de la poesía con la concreción y la autonomía del lenguaje es paralelo al compromiso de la fotografía con la visión pura. Ambos implican discontinuidad, formas desarticuladas y unidad compensatoria: *arrancar a las cosas del contexto* para verlas de una manera nueva³³⁶».

8.1.3 ESPACIO FOTOGRÁFICO Y FUERA DE CAMPO

Y si, como decimos, en toda imagen fotográfica se produce una retención espacial *de un trozo* de lo real, por definición, se rechaza *el resto* (de lo real) dejando un enorme residuo que es todo aquello no contemplado dentro de ese marco-cuadro extraído del espacio real del mundo físico. Es el *fuera de marco* o el *fuera de campo*. Este fuera de cuadro es, pues, inherente al espacio fotográfico, un espacio éste que es siempre *parcial* en relación con el continuum infinito del espacio referencial y que, por tanto, conlleva siempre en su constitución, un resto, un sobrante: lo que está fuera del espacio retenido, lo que queda exterior al marco-campo de la foto, lo que queda excluido del mismo y *ausente* de lo visible fotográfico –es decir, invisible-.

³³⁶ *idem* (pag 106).

El espacio fotográfico siempre es necesariamente finito, limitado, cerrado, rodeado. El espacio referencial es un continuo infinito y vasto, ilimitado, sin fronteras y sin límites ni línea de detención. Hay, pues, una distancia, una oposición entre la finitud espacial de la fotografía y el infinito referencial del que ella procede por substracción. El cuadro fotográfico es un fragmento de infinito. El cuadro pictórico es la antítesis: es la ideología del microcosmos completo en sí mismo y a *imagen* del mundo, síntesis platónica del mismo en toda su infinitud.

Además de lo señalado hasta ahora, podemos adelantar que la diferencia entre ambos espacios también puede ser captada en el plano de la *función* del marco. Schaeffer señala que

«la especificidad del marco fotográfico reside en su función de corte. La del marco pictórico es opuesta, es una función integradora. Al espacio centrífugo y fragmentario de la fotografía, siempre abierto sobre un fuera de campo, se opondría el espacio centrípeto y cerrado de la pintura³³⁷».

La imagen fotográfica, por tanto, en su función de marco-corte solicita y remite, por definición, siempre a un fuera de campo, a una cosa *ausente*. Este fuera de cuadro es, pues, esencial en la imagen-acto fotográfica. Ya lo señala Rosalind Krauss cuando, citando a Stanley Cavell, afirma lo siguiente:

³³⁷ Jean Marie SCHAEFFER. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire –du dispositif photographique-*, Paris: Éditions du Seuil, 1987) pag 91.

«Un aspecto ha sido olvidado, un aspecto que, según las definiciones ontológicas de algunos es esencial para la definición de fotografía: el reconocimiento del recorte de la realidad, del hecho de que si la fotografía reproduce el mundo lo hace de forma fragmentada. Cavell, por ejemplo, sitúa sin problema la esencia de la imagen fotográfica en la necesidad de este recorte. “Lo que ocurre con la fotografía –explica- es que es un objeto acabado. Una fotografía está recortada y no forzosamente por unas tijeras o una plantilla, sino por el propio aparato fotográfico [] El aparato, en tanto que objeto acabado, recorta una porción de un campo infinitamente mayor [] Una vez recortada la fotografía, el resto del mundo se elimina debido a dicho recorte. La presencia implícita del resto del mundo y su expulsión explícita son aspectos tan fundamentales de la práctica fotográfica como lo que se muestra explícitamente³³⁸».

Las imágenes fotográficas dependen, por tanto, de este gesto del efecto del corte, de la dislocación o de la separación que conllevan al arrancar su espacio (su parte) de un continuo mucho más extenso. Este efecto de corte es radical, compacto y evidente. Y, pese a que es obvio que en la selección que estas imágenes operan del mundo visible reside la capacidad de opinión/narración/descripción del medio, es importante tener en cuenta que, ontológicamente, lo que exhiben es tan importante como lo que dejan de mostrarnos. Existe una relación inevitable y existencial entre lo rechazado, apartado y excluido por el estricto campo de la foto (lo exterior) con lo contenido en su interior. Toda imagen fotográfica remite al lector a una presencia virtual de lo no retenido y grabado por el corte, lo ausente, lo deliberadamente excluido, lo

³³⁸ Rosalind KRAUSS. “Stieglitz: Equivalentes”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts*, Paris: Editions Macula, 1990) pag 140.

explícitamente desechado, lo no abarcado por los límites espaciales de la representación. El lector interioriza que ha existido una relación de contigüidad entre uno y otro espacios (el espacio inscrito en el interior de la imagen y el espacio externo a ella). Cito ahora a Dubois:

«ese ausente se lo sabe presente, pero fuera-de-campo, se sabe que estaba allí en el momento de la toma, pero a un lado. La lógica del índice trabaja pues también la relación del campo con el fuera-del-marco³³⁹».

Ante toda imagen fotográfica experimentamos un ineluctable sentimiento de un más allá de la imagen, de una presencia invisible y exterior que la circunda y que nunca está contenida en ella: el espacio del cuadro fotográfico marca la presencia más o menos activa de una exterioridad virtual (aunque ésta sea invisible y voluntariamente excluida).

La fotografía queda así siempre referida a nuestra experiencia real de percepción del mundo: dice Krauss, de nuevo, «la fotografía, es decir, la prolongación posible de la experiencia de nuestra presencia material en el mundo³⁴⁰». De todas formas, y pese al énfasis que ella encuentra sobre este tema del fuera de campo en Cavell, ella misma señala que este gesto de corte y del

³³⁹ Philippe DUBOIS. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983) pag 160.

³⁴⁰ Rosalind KRAUSS. "Stieglitz: Equivalentes". En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*, Paris: Editions Macula, 1990 .La cita de Cavell la referencia Rosalind Krauss como: CAVELL, S: *The World Viewed*, Viking Express, Nueva York, 1971.

fuera de campo es primordial para una ontología de la imagen fotográfica pero no autosuficiente. En concreto subraya que

«en absoluto pretendo decir que con el recorte poseamos por fin una definición de lo que es fundamentalmente, o en esencia, la fotografía. El recorte es quizá una característica de la fotografía, pero no resulta más esencial para las posibilidades estéticas de este medio que otras características como, por ejemplo, su reproductibilidad o su estatuto semiológico de huella³⁴¹».

8.1.4 FUERA DE CAMPO FOTOGRÁFICO, FUERA DE CAMPO FÍLMICO

En cualquier caso, el fuera de campo fotográfico queda suficientemente descrito desde el punto de vista teórico cuando, además de hacerlo con el fuera de campo pictórico, es analizado también en comparación al fuera de campo fílmico. Este análisis debe realizarse desde una argumentación diferente a la realizada para el estudio comparado con el campo pictórico, lo que a todas luces enriquece el estudio de dicho concepto y amplía las bases de nuestra investigación.

En este sentido, el fuera de campo fotográfico tiene unas consecuencias narrativas de orden muy diferente al fuera de campo cinematográfico. Pese a que el primero de ambos remite siempre a una presencia física que se la sabe ausente

³⁴¹ Rosalind KRAUSS. *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartés*, Paris: Editions Macula, 1990) pag 143.

y excluida explícitamente, la exterioridad virtual que genera el segundo es estatutariamente diferente puesto que está conectada –de manera imaginaria- por continuidad y narratividad con lo incluido dentro del campo visual, conexión que es fundamental para la interpretación y desciframiento correctos del mensaje cinematográfico. Y esto ocurre porque el fuera de campo fílmico opera en el movimiento (en su desenvolvimiento mismo) y está registrado en la duración del tiempo (bases fundamentales a tener en cuenta en el principio de montaje). Es por ello que el fuera de campo cinematográfico tiene una dinámica y una densidad explícitamente imaginarias y, pese a que, como el fotográfico, opera físicamente (visualmente) en la exclusión –por ello ambos son *fuera de campo*-, a nivel narrativo la relación que establece con el campo visual no es excluyente: la ficción lo aloja por entero (aloja a ambos, al “dentro” y al “fuera” de campo). La imagen cinematográfica reclama la doble presencia de otra imagen que la continúe y de un fuera de campo que la constituya -el cine es el arte de no mostrarlo todo, en palabras de Michel Chion³⁴²-. Bazin escribe:

«cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa al campo visual, pero sigue existiendo, idéntico a sí mismo, en otro punto del decorado, que nos queda oculto³⁴³».

³⁴² De entre los principales textos de Chion acerca del análisis de lo cinematográfico destaca: CHION, M.: *Le son au cinéma*, París, Editions de L'Étoile 1985 y *La voix au cinéma*, París, Editions de L'Étoile 1982.

³⁴³ BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica”. En: *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990. (versión española de «Ontologie de l'image photographique» en *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Ed. Du Cerf, 4 volúmenes entre 1958-63) pag 103.

Por tanto podemos decir que en el cine el campo de lo visual abarca también un *campo ciego e imaginario*. Es un medio que implica que lo que tiene lugar en el interior del marco visual goza de tanta importancia dramática y narrativa como lo que queda en el fuera de marco, en el campo ciego, siendo ambos campos investidos por el relato.

Barthes afirma:

«Sin embargo el Cine tiene un interés que a primera vista la Fotografía no tiene: la pantalla (tal como observa Bazin) no es un marco sino un escondite; el personaje que se sale de ella sigue viviendo: un “campo ciego” dobla sin cesar la visión parcial. Ahora bien, ante millares de fotos, incluidas aquellas que poseen un buen *studium* no siento ningún campo ciego: todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco. Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquélla representa no se mueven; quiere decir que *no se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas. No obstante, desde el momento en que hay *punctum*, se crea (se intuye) un campo ciego. [] El *punctum* hace salir al personaje de la fotografía, proporciona a esa foto un campo ciego [] El *punctum* es entonces una especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia “el resto” de la desnudez, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados³⁴⁴».

³⁴⁴ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones. 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980) págs. 106-108-109.

Por tanto, podemos afirmar que el fuera de campo fílmico, pese a no verse, en realidad *no está fuera* (de la acción, de la historia, de la narración, de la obra). En el fuera de campo fílmico, lo que queda físicamente excluido del mismo tiene tanta importancia narrativa y dramática como lo que pertenece a él. Cuando un personaje se sale del campo visual en el cine seguimos interiorizando su presencia –sólo oculta visual y temporalmente- en el juego de la historia y puede realizar allí (en ese espacio *off*) una determinada acción –necesaria para el relato- para regresar posteriormente al campo visual. Esa componente imaginaria (y, por tanto, nuclear para el argumento) del fuera de campo narrativo en el cine es fundamental para el desciframiento de la ficción que conlleva todo mensaje fílmico (lo cual, como es lógico y hemos adelantado ya, también es fundamental a tener en cuenta para realizar la estructuración narrativa del montaje cinematográfico).

El fuera de campo fílmico tiene, por tanto, un valor de dinamización narrativa, psicológica, imaginaria, argumental y ficcional y puede ser un lugar de relanzamiento y relevo del relato que lo hacen tan narrativamente necesario en el seno de la historia como lo que se visiona en el campo protagonista de la acción fílmica.

El fuera de campo fotográfico no tiene ese valor narrativo *colateral pero esencial* para la descodificación del mensaje, no está investido por el juego ficcional del relato y no tiene esa dinámica y densidad explícitamente imaginarios que ofrece el fuera de campo fílmico –excepción hecha, con sus limitaciones claro está, de lo que hemos dicho de Barthes acerca de la ampliación narrativa de las

fotografías que tienen un *punctum* subrayable-. El fuera de campo fotográfico no tiene ese valor de continuidad narrativa que presenta el cinematográfico sino que se caracteriza por presentar un valor de detención cortada, congelada, fragmentada y separada de toda continuidad temporal, espacial y narrativa.

Santos Zunzunegui afirma «toda imagen fotográfica supone de manera automática la elección de un espacio que se decide mostrar y la eliminación simultánea del espacio que queda más allá de los límites del encuadre. Encuadre fotográfico que, a diferencia del cinematográfico, excluye todo espacio *off*. El encuadre fotográfico, pues, como límite infranqueable³⁴⁵».

De todas formas, y pese a lo dicho, es evidente que, en la medida en que toda fotografía supone la presencia del espectador/observador ante *algo digno de ser mirado*, debemos aceptar, en el fondo, que se abre la relación imagen/espectador al campo de lo imaginario y exterior dotando a la foto de un carácter de eslabón incitador que permite fantasear la secuencia en cuyo interior esa imagen vendría inscrita en términos de relato. De esta forma, el imaginario del espectador construye una especie de fuera de campo temporal que inscribe a la fotografía en la temporalidad y la ficción. Pese a todo, éstas siempre serían de mucho menor potencial y desarrollo que la que pueda ofrecer el campo filmico. En realidad este aspecto está bastante relacionado de nuevo con lo indicado en el párrafo anterior de Barthes, quien, volvemos a señalar, sostiene que, de alguna manera, el *punctum* hace que el campo de lo visual fotográfico se continúe y se

³⁴⁵ ZUNZUNEGUI, S.: *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 1989, pág. 133.

vea ampliado con un campo ciego e imaginario, es decir, se vea acompañado de un fuera de campo mucho más ficcional que el habitual en fotografía, acercándose un poco más al del medio cinematográfico. En definitiva, el punctum puede funcionar como un sutil ampliador narrativo del fuera de campo fotográfico (aunque, eso sí, en cualquier caso, no goza del potencial –narrativo- tan desarrollado del fuera de campo fílmico). En este sentido, Christopher Phillips, en un brillante ensayo (de orden cronológico e histórico) sobre la dirección estilística e ideológica de la sección fotográfica del MOMA de Nueva York, en un interesante apartado en el que habla de Szarkowski, señala lo siguiente:

«El texto decisivo en este aspecto es el curioso *From the picture press* (1973), una investigación de las propiedades iconográficas y formales de los “millones de fotografías profundamente radicales” que han llenado las páginas de la prensa. En él, la suposición de partida –con importantes consecuencias para el proyecto estético global de Szarkowski- es la “pobreza narrativa” de la fotografía, una noción que aparece por 1ª vez en *The Photographer’s Eye*. Esencialmente supone que una fotografía individual, considerada estrictamente en términos de las descripciones visuales inscritas dentro del marco de la imagen, puede, en el mejor de los casos, transmitir un “sentido de la escena”, pero nunca expresar un significado narrativo más amplio³⁴⁶».

³⁴⁶ Christopher PHILLIPS. “El tribunal de la fotografía”. En: En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1997 (compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria) pág 85.

8.1.5 DISTRIBUCIÓN ESPACIAL EXPOSITIVA: LA INSTALACIÓN

Otro aspecto a tener en cuenta a la hora de estudiar el concepto de espacio en el medio fotográfico es un aspecto que no atañe en sí al área de contenido gráfico de la imagen, la que está limitada por los márgenes de la fotografía, por su marco. Nos referimos a otro aspecto relativo al concepto de espacio en el medio fotográfico que tiene que ver con la idea de instalación y disposición ambiental de la obra exhibida ante el espectador. De todas formas, dicha idea no sólo tiene que ver con el aspecto espacial exhibitivo de la obra sino que abarca mucho más, impregnando todo el valor de enunciación de la misma (desde su génesis hasta su recepción por el espectador). Para hacer un rápido análisis de esta idea de instalación resumimos uno de los estudios que mejor se han hecho sobre ella, nos referimos al análisis que desarrolla Dubois en la célebre compilación de ensayos sobre la historia de la fotografía –que, como podemos constatar con este resumen que estamos planteando en este momento, incluye reflexiones extrahistóricas, de orden teórico- que realizaron Lemagny y Rouillé³⁴⁷.

En dicho estudio se plantea que la instalación fotográfica se define por el hecho de que en ella la imagen fotográfica adquiere un especial sentido cuando se presenta escenificada en un tiempo y espacio determinados. Esta especial coreografía de presentación está lógicamente concebida para que aumente la

³⁴⁷ DUBOIS, Ph.: *La Fotoinstalación en la Fotografía y el Arte Contemporáneo* en la página 247 de LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Historia de la Fotografía*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988 [es una versión del original francés LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas S.A., 1986].

eficacia y capacidad expresiva de las imágenes que originalmente (y pieza a pieza) la conforman. La idea de hacer un especial engranaje de exhibición y un ensamblaje más sutil no es otra que incrementar la experiencia perceptiva de la obra. La imagen fotográfica se ve integrada en una estructura de presentación y exposición cuyas variables de espacio/tiempo la dotan de un mayor efecto connotativo y pueden verse así potenciados y amplificadas todos sus registros y sentidos. Así, la imagen queda expuesta en el seno de un dispositivo que la sobrepasa y que le confiere mayor eficacia. Se debe entender siempre que el resultado final de la obra, es el conjunto de tal “instalación” fotográfica.

En ese conjunto exhibitivo, en ese dispositivo de presentación final de la obra encontramos elementos connotativos que pertenecen tanto a las imágenes en sí (nos referimos a las fotos concretas que constituyen la instalación, que poseen sus propios valores connotativos, su mensaje) como al medio ambiente de presentación (es decir, el propio espacio de exhibición: nos referimos al marco concreto temporoespacial de exposición, generalmente un dispositivo expuesto en una galería o museo).

A esos valores connotativos derivados de la estructura física de exposición de la obra propiamente dicha hay que añadirle la presencia activa de valores que puedan derivar del autor/creador/manipulador de la instalación (que no necesariamente ha de ser el autor de las imágenes) y, cómo no, de los provenientes del receptor-espectador, objetivo final más o menos directo de todo el dispositivo (hasta el punto de verse integrado a veces en la obra, incluso de ser

su objeto). Cuando todos esos valores entran en juego, se establece una especie de contrato, un juego de relaciones entre las distintas partes que, como hemos mencionado antes, enriquecen la experiencia perceptiva de las imágenes que conforman el dispositivo.

Es esta una formulación tan general de *fotoinstalación* que es lógico que entendamos que existen multitud de dispositivos de presentación de imágenes fotográficas que podrían ajustarse a esta definición. Podemos comenzar poniendo el ejemplo de que un libro de fotografías o incluso un simple álbum familiar puede acogerse a esta descripción de instalación. En ambos existe compaginación, estructuración de la información gráfica, secuenciación y tempo (ritmo) de visionado.

En definitiva estamos hablando de esas variables connotativas espacio-tiempo que hemos definido en los párrafos anteriores. Variables que, cualquier editor/autor lo sabe, no son inocentes y pueden contribuir de forma significativa a la mejor comprensión de la obra y a amplificar todo su potencial narrativo. Se constituye un dispositivo presentacional perfectamente ordenado y estructurado (aunque sea bidimensional) por el autor/editor en el que se ofrecen todo un juego de relaciones instituido por el tipo de escenificación de las fotos en el volumen y un destinatario preciso, cuya lectura actualiza el trabajo.

Pero no sólo un libro/álbum ofrece esta cualidad que analizamos. Cualquier exposición de fotos en una galería funciona (de forma más o menos voluntaria e

intencionada) también según el mismo principio y es obvio que la mayor o menor singularidad en la forma de distribuir y colgar las obras puede producir efectos connotativos ampliados en la lectura final del proyecto presentado.

En realidad, lo que está planteando Dubois es algo que, no por ser de sobra conocido, es por ello menos importante. Cualquier imagen, al ser mirada, se nos presenta en un lugar (contexto) y en un momento dados y esto la codifica en gran medida. Se establecen relaciones de significado específicas en función de este dispositivo de enunciación/presentación de toda imagen, un dispositivo que siempre existe (por aparentemente neutro que nos parezca) y acompaña a la imagen. Es inherente a ella. Lo que ocurre es que muchas veces ese dispositivo nos resulta neutro, pero en absoluto lo es. Siempre influye en nuestra percepción. Dice –exactamente- Dubois:

«no se concede (demasiada) importancia a esta dimensión de *exposición* de la foto, a todo lo que la rodea, a todo aquello a través de lo cual nos viene, en una palabra, a todo lo que constituye su *enunciación* al nivel de su contemplación. Se tiende más a menudo a rechazar toda la *pragmática de la recepción* de las fotos³⁴⁸».

³⁴⁸ *idem* (pag 247).

8.1.6 HOCKNEY Y EL ESPACIO FOTOGRÁFICO

8.1.6.1 Protagonismo esencial del marco

Comencemos por señalar que uno de los aspectos que mejor refería Hockney con sus ensamblajes era la cuestión del enmarcado *ad infinitum* de los mismos, un enmarcado a priori sin límites y que generaba una idea de espacio mucho más expansiva y creciente que el de la imagen fotográfica habitual. Hockney sostenía además que en una fotografía común, al igual que en un cuadro, la composición del resultado final estaba fuertemente determinada por su decidido y definitivo enmarcado, enmarcado que era especialmente decisivo y que, como autor, otorgaba una gran parte de la impronta creativa de éste ante el espectador. Hockney afirmaba que los bordes de una composición son los que te hacen mirarla y contemplarla de una manera estética, los que te condicionan la forma en que lo haces. Son líneas que no son inocentes y que te conducen hacia la imagen, hacia su interior. Por ello estaba fascinado con que su método desestabilizara ese protagonismo esencial del marco (por hacerlo, como decimos, *ad infinitum*). Así, si en sus composiciones mosaico él se movía continuamente, con ello, deliberadamente, de alguna manera estaba ampliando y desestabilizando este rígido concepto de composición decidida (y acabada casi a priori) que caracterizaba al creador gráfico habitual, ya fuera pintor, ya fuera fotógrafo:

«Normalmente el fotógrafo emplea mucho tiempo mirando a través de la cámara porque necesita un encuadre. Me empecé a dar cuenta de

que estaba haciendo fotografías de una forma muy extraña porque cuando empezaba no sabía dónde iba a colocar los bordes. Ahora bien, en cualquier dibujo o cuadro sabes dónde está el borde porque empiezas en un pedazo de papel, un lienzo o lo que sea, algo que siempre tiene cuatro bordes. Hagas lo que hagas, los cuatro lados lo convierten en algo, y de esta manera unas cuantas líneas pueden, por ejemplo, sugerir un paisaje³⁴⁹».

«Yo me di cuenta de repente de que podría haber continuado poniendo otro límite del marco aquí, otro arriba, otro abajo, y no habría afectado en exceso a la calidad ya conseguida. Por supuesto que ello no quiere decir que cada una de las fotografías no esté cuidadosamente compuesta³⁵⁰».

Y lo más importante era que esta idea de desestabilización del espacio convencional de una fotografía, esta idea de espacio tan expansivo, requería una muy peculiar manera de mirar detallada y en movimiento y, así, mirar uno de sus ensamblajes (por ejemplo: de una habitación) era como mirar directamente dicho espacio:

«yo puedo estar absolutamente inmóvil, pero mi ojo se mueve por la habitación, y allí donde mira, todo se ve con nitidez. Estoy tomando, literalmente, una fotografía. Literalmente, vas andando por ahí, y el ojo del espectador hace lo mismo, provocando esta increíble sensación de espacio.

³⁴⁹ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 49 (columna 3) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jontathan Cape, 1988, Londres).

³⁵⁰ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 48 (columna 3) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

Los ensamblajes producen más sensación de espacio que cualquier fotografía estereoscópica³⁵¹».

Por tanto, lo que Hockney viene a matizar en realidad, es que a la ya de por sí importante inyección de tiempo que hemos analizado en el punto 7.1.5.2, se le correspondía, lógicamente, una no menos importante y lógica inyección/expansión del espacio a mirar y, con ello, lo que es más importante, una *ampliación de los puntos de vista* de la escena³⁵²:

«Una cosa extraordinaria que descubrí es que se puede mirar y mirar a estas composiciones ensambladas, lo cual es muy poco corriente cuando se observan fotografías tradicionales. Por muy buena que sea una fotografía, nunca te obsesiona de la manera en que puede hacerlo un cuadro. Un cuadro tiene verdaderas ambigüedades que uno nunca llega a resolver, y eso es lo que te atormenta. Siempre vuelves a mirarlo. Una fotografía con un solo punto de vista no puede tener esa cualidad; cuando vuelves sobre ella sigue siendo la misma. Pero con los ensamblajes, una vez que empiezas a mirarlos te absorben y no puedes dejar de mirar a no ser que les des la espalda. Hay un movimiento que está en constante transformación. Es un proceso muy complicado: no se trata de mirar un número de fotos. Las combinaciones de fotografías ofrecen muchas más

³⁵¹ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 49 (columna 3) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jontathan Cape, 1988, Londres).

³⁵² algo que, por cierto, y como analizaremos más adelante, Hockney relacionará con la idea de visión del mundo que ofrecería el cubismo.

posibilidades. En mi opinión representa una total inversión de las propiedades tradicionales de la fotografía³⁵³».

Con declaraciones como ésta, Hockney está realizando una crítica comparada entre imagen fotográfica e imagen manufacturada sosteniendo que la génesis pictórica de una representación gráfica –en la que, recordemos, se refleja e inscribe el curso del tiempo al no ser autografística- nos asegura y conduce a la obtención de una imagen con una mejor y más perfecta forma de ver que la obtenida gracias a la génesis fotográfica habitual. Es decir, la necesaria componente sintáctica de la génesis progresiva del método de representación gráfica quirográfica, la transformación/traducción (o, lo que es lo mismo, el relevo/codificación) trazo a trazo del método pictórico, según Hockney sí que nos conduce a una experiencia *ampliada* de visión del mundo. Por eso su método fotográfico de ensamblaje en mosaico (que, de alguna manera, emula al método pictórico, aunque no deja de ser de naturaleza fotográfica) tiende a superar la *limitación* de la fotografía habitual. La Fotografía “mejora” si se ensambla porque adopta la sintaxis pictórica. Una vez más observamos la valoración jerárquica que sostiene Hockney entre ambos medios, fotográfico y pictórico:

«Aunque dije que estaba dibujando cuando hice los ensamblajes, mi trabajo también era fotográfico. Estaba hecho con una cámara y con mis conocimientos de fotografía. Pero en otro sentido es dibujo, porque estás haciendo elecciones todo el rato, y me parecía que era el tipo de elecciones

³⁵³ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 48 (columna 3) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

que se hacen cuando se está dibujando. *Puede parecer que se está reduciendo lo que hay allí*, pero, por el contrario, estás descubriendo más cosas sobre lo que hay. En realidad es como montar una película. La fotografía no puede llevarnos a una nueva forma de ver. Puede presentar otras posibilidades, pero *sólo la pintura puede ampliar la manera de ver* [] Mi obra es una crítica de la fotografía construida a partir de la fotografía. Después de todo es inútil utilizar el lenguaje para hacerlo. Tienes que utilizar el lenguaje fotográfico³⁵⁴».

«Me di cuenta de que las formas se pueden alterar. En definitiva pensé que era como dibujar. Al final, cuando finalmente expuse las composiciones fotográficas las denominé “dibujos con la cámara”. Porque me pareció que las decisiones que hay que ir tomando para hacer cada una de las fotos son muy parecidas a las que hay que tomar en un dibujo descriptivo, el dibujo de una cosa que tengas delante. A diferencia del fotógrafo, para dibujar un modelo no tienes que encuadrar nada. Miras con los dos ojos y puedes poner todo lo que quieras en el papel: toda la estancia o nada más que un trozo, da igual: la decisión la tomas tú mismo. Y en las fotografías ensambladas me pasaba algo equivalente³⁵⁵».

8.1.6.2 Transgresión de la perspectiva

³⁵⁴ Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, pag 56 (columna 2). (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

³⁵⁵ David HOCKNEY. "On Photography" y "Photography and Art". En: *Hockney Fotògraf* . Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985 (publicación con motivo de la exposición organizada por el Arts Council of Great Britain en la Caixa de Pensions de Barcelona, entre el 15 de Enero y el 9 de Febrero de 1985. La publicación, que incluye las citadas conferencias, puede ser consultada en la mediateca de la Fundació con el localizador <F77.04(Hockney,David)HOC>. Las dos conferencias reseñadas fueron pronunciadas en The Oakiand Museum Theater, el 14 de Agosto de 1982 y en Tokyo, el 16 de febrero de 1983).

Por otro lado, Hockney no se limitaría a realizar este estudio comparativo entre Fotografía y Pintura basándose específica y exclusivamente en estos términos relativos al enmarcado de la composición gráfica: en la mayoría de sus declaraciones teóricas sobre el medio fotográfico también se encuentran concluyentes afirmaciones que relacionan esa ampliación de tiempo y espacio generada por sus ensamblajes con los importantes conceptos estéticos de *perspectiva* y *cubismo*, dos ámbitos teóricos relacionados entre sí, que él conocía a la perfección y sobre los que argumentaría con bastante conocimiento de causa.

Así, Hockney sostendría que la fotografía no es más que la última consecuencia de la pintura renacentista y que es la formulación mecánica de las teorías de las perspectivas del Renacimiento, es decir, de la invención del punto de fuga en la Italia del siglo XV, lo que se debe considerar como uno de los principales inventos de todos los tiempos. Como consecuencia de ello, en general, desde -prácticamente- el mismo momento de su nacimiento histórico, hemos tendido a pensar que la fotografía es un registro gráfico perfecto del mundo y la vida. Como la mayoría de la doxa especializada, Hockney sabía que en todo el arte occidental y durante casi cuatro siglos, las representaciones gráficas nacidas con la intervención de la cámara oscura –o sus derivados- generaron los patrones visuales y de conocimiento que han dominado y determinado fuertemente nuestra experiencia de “mirar el mundo”. Es por ello que la codificación de la visión que se obtiene con la intermediación de la cámara se ha erigido históricamente en la forma correcta y oficial de ver ordenadamente el mundo. Esa visión ordenada, por tanto, se constituiría e identificaría como la visión real, cierta y certera de las

cosas, la visión, como decimos, *oficial*. Pero Hockney, gran conocedor de estos conceptos teóricos, y, por tanto, como cualquier estudioso medianamente formado, sabedor de que la representación gráfica nacida de la perspectiva renacentista no era otra cosa que una convención pactada, ya matizaría también y recordaría que, además de que la cámara oscura es mucho más antigua que la fotografía, la visión que ofrece del mundo es, en realidad, una visión *con limitaciones* y mucho más rígida que la que ofrecen nuestros ojos. La de la cámara sería, por lo pronto, una visión que, a diferencia de la ofrecida por nuestra vista, no era binocular: con la cámara se ve a través de un solo orificio, como cuando miramos a través de una ventana. Es por ello que, para Hockney, la idea de verosimilitud que la cámara oscura impondría en todo el arte occidental desde el Renacimiento, era, en realidad, una idea de verosimilitud con fallas y, por tanto, incluso en el caso de la fotografía (ejemplo máximo de su aplicación, debido a su carácter técnico), no sólo no debía considerarse como una verosimilitud más completa, es decir, más fiel (más cercana) que la ofrecida por la pintura sino que, muy por el contrario, y posicionándose en una postura teórica un tanto más extremada de lo habitual, ésta última superaba (en fidelidad) a aquélla:

«Propongo que se ataque a la fotografía, en parte porque se disfruta de una posición oficial. Las fotografías se han hecho necesarias para la identificación de las cosas. Esto impone una manera de ver que se supone que es la manera oficial y correcta. Eso es en esencia lo que yo critico. La fotografía no proporciona una percepción más cercana. La pintura se acerca más porque puede hacer mucho más. Su forma de ver puede

alargar todo el tiempo, porque está relacionada con *nosotros*, entra en juego la mano³⁵⁶».

En resumidas cuentas, la postura de Hockney sostenía que la pintura renacentista occidental (y, por supuesto, la que le sucedió) y, en definitiva, toda la perspectiva nacida de la cámara oscura (incluida, pues, la de toda la fotografía convencional) no eran salvo abstracciones teóricas que históricamente *nos han engañado* al aparentar una fuerte ilusión óptica de profundidad que hemos convenido como *cierta* cuando, en realidad, dicha ilusión no sólo es de origen monocular (y, por tanto, no natural) sino que, además, sobre todo en el caso de la Fotografía, no *inscribe el curso del tiempo* en la propia representación (fijándolo, incluso en el caso de la pintura occidental, en un solo punto de vista protagonista y central).

Por tanto, para Hockney, la fotografía sería el corolario final de una visión del mundo pretendida y engañosamente veraz e ilusoriamente certera pero, en el fondo, *con limitaciones* al estar basada en el artificial estatismo de un punto fijo. Una visión del mundo, por consiguiente, que sólo podría ser *liberada* con las transgresiones que se le hicieran desde otras formas de representación pictórica no herederas ópticamente del *Quattrocento* italiano (p.ej.: la pintura oriental y el cubismo):

³⁵⁶ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, página 55 (columna 3) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

«la fotografía es el final de algo y no el principio. No quiero decir que la fotografía no valga para nada. Pero es el final, porque es el colofón de una manera de ver que se desarrolló hace quinientos años. La perspectiva es una abstracción teórica desarrollada en el siglo XV. Alteró bruscamente la pintura, proporcionándole una fuerte ilusión de profundidad; hizo que algo se perdiera y algo se ganara. Al principio, lo que se ganaba resultaba emocionante; pero lentamente, muy lentamente, nos dimos cuenta de lo que se había perdido. Esa pérdida era la representación del paso del tiempo. Creíamos que esta manera de mirar era tan real que, cuando apareció, la fotografía parecía confirmar la perspectiva. Desde luego que la confirmaba, porque era exactamente la misma forma de mirar, desde un punto de vista central y con un ojo fijo en el tiempo. La fotografía obedece claramente al esquema renacentista. El cubismo es lo único que ha escapado del dominio de la antigua perspectiva³⁵⁷».

Por tanto, por extremada que nos parezca, según Hockney, sólo el cubismo o el arte no sometido a esas leyes de la representación heredadas del Renacimiento italiano, podían dar una visión ampliada y mejorada del mundo. Y si, como es natural, podemos estar de acuerdo con Hockney en que la indiscutible codificación de la representación óptica del espacio (y del tiempo) que conlleva la perspectiva heredada del Renacimiento (incluida la fotográfica) hace que ésta se deba entender como una convención cultural pactada, como un constructo, que aunque se haya teñido históricamente de una férrea pátina de objetividad, cientifismo y certeza, no deja de ser un artificio y que, como tal, no se corresponde exactamente con la visión natural humana, debemos señalar que esta segunda

³⁵⁷ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, página 53 (columna 3) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

argumentación de Hockney³⁵⁸ que parece encontrar la solución a este problema de incerteza de la representación clásica occidental (incluida la fotográfica) en otro tipo de convenciones (puesto que tampoco podemos definir la representación cubista o la oriental salvo como convenciones, como diferentes constructos, claro está) nos resulta tan alejada de la visión natural como aquella primera³⁵⁹ que él se encarga tan encarecidamente de denostar. Así, él sostenía que, a diferencia de nuestro *limitado* arte occidental que siempre miraba por un agujero, con un solo ojo, el arte oriental, que no conoció la cámara oscura hasta el siglo XIX, no fue un arte con un solo punto de vista, un arte monocular, un arte *tuerto*. También afirmaba que el arte heredero del Renacimiento se preocupaba de la verosimilitud (y, por ello, de las superficies), a diferencia del arte oriental, que se ocupaba de la esencia. Según Hockney los artistas orientales podían representar un paisaje como un pergamino que se despliega, lo cual era tremendamente valioso por ser, decía, mucho más fiel a nuestra visión natural del mundo. Hockney incluso subraya la fascinación de ciertos autores (trascendentales en nuestra pintura occidental) cuando descubren *la otra* manera de representar:

«Manet y Van Gogh vieron algunos grabados japoneses que les debieron parecer increíbles en el siglo XIX, haciendo que las formas de sus pinturas se simplificaran y se hicieran más audaces. Acusaron a Manet de

³⁵⁸ Argumentación que hemos definido como *extremada*.

³⁵⁹ la representación clásica occidental (incluida la fotográfica).

ser como un niño, que es lo mismo que dijeron de Picasso. Ahora no nos lo parece³⁶⁰».

Hockney era consciente de que en fotografía esas rígidas reglas de composición y perspectiva occidentales no se podían modificar tan fácilmente y de forma tan intensa. En sus declaraciones él recordaba que la cámara es mucho más antigua que la propia fotografía y que, en realidad, es un invento del siglo XVI (en realidad, Hockney concreta, acertadamente, que la "cámara oscura" es aún más antigua, pero que fue en dicho siglo cuando se le aplicaron las lentes). También sostenía que el procedimiento fotográfico se basa simplemente en el descubrimiento en el siglo XIX de una sustancia química que podía "congelar" la imagen proyectada desde el agujero de la cámara oscura sobre su superficie receptora posterior. Para Hockney, lo verdaderamente nuevo fue ese descubrimiento de los químicos, y no el modo de ver en concreto, cuya invención, como decimos, se remonta a la Italia del siglo XV. Es decir, que en cierto sentido y tal y como ya se ha afirmado, Hockney concluía con que la fotografía sería el desarrollo final de algo muy antiguo, no el principio de algo nuevo.

En cualquier caso, con su obra fotográfica iniciada en los tempranos 70, Hockney trataría de romper la concepción espacial de la vieja perspectiva clásica occidental (tan perfectamente heredada por el método fotográfico convencional). Dicha ruptura la conseguiría con su método de ensamblaje en mosaico,

³⁶⁰ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 49 (columna 1) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

fragmentando la citada perspectiva y recomponiéndola en un segundo tiempo al reunir las piezas a mano, como un pintor. Se empeñaría en realizar esa transformación de perspectivas al respaldar la idea de que la perspectiva oriental, al desarrollarse de una forma independiente y aislada de la occidental y en tanto que no sometida a los rígidos criterios monoculares de esta última (siendo, por tanto, mucho más generosa a la hora de inyectar tiempo y espacio a la propia representación gráfica), planteaba una visión gráfica mucho más acorde con la experiencia humana de *el tiempo de mirar*:

«la idea de la cámara sobre un trípode es una idea renacentista, como la máquina de dibujar con un agujero por el que se mira. Crea un efecto de distancia. La gran diferencia entre los pintores humanistas chinos y los del Renacimiento es ésta: si el pintor chino tiene un jardín, por muy pequeño que sea, querrá pasearse por él, así que hará un sendero que le permita trazar el recorrido más largo posible. Así que se pasea por el sendero de su jardín y luego va y pinta un cuadro de ese jardín, o de la experiencia de andar por él. Pero el humanista del Renacimiento se sienta en una habitación y mira por una ventana, y luego pinta su cuadro, clavado a su cuadro-ventana, y por lo tanto, piensa en la perspectiva. Los chinos no lo harían porque su experiencia es dinámica, fluye como el tiempo, no están sentados sino que pasean por el jardín³⁶¹».

8.1.6.3 Cubismo y transgresión de la realidad

Pero, para ir concluyendo, podemos afirmar que, para Hockney, la verdadera transgresión y ruptura, más que de la perspectiva oriental, vendría dada con el

³⁶¹ *ídem* (pag 55, columna 1).

cubismo. Hockney haría hincapié en la idea de que el cubismo planteaba esencialmente una nueva forma de mirar que tenía que ver mucho más de lo que a priori se pensaba con la realidad y con nuestra percepción de lo físico, con cómo vemos y qué es lo que vemos y que su planteamiento (el del cubismo) no debía ser interpretado erróneamente como un ejercicio de abstracción.

Hockney subrayaría la importancia de Picasso porque puso histórica y claramente de manifiesto la contradicción existente entre la idea de verosimilitud y el tipo de imitación de las apariencias que se conseguía con la pintura naturalista y realista nacida de toda la ideología de la perspectiva clásica occidental. Hockney percibiría que el naturalismo no era lo suficientemente real, lo que le llevaría a cuestionar su verosimilitud. El problema no era que el naturalismo fuera demasiado real, sino justo lo contrario, que no era lo suficientemente real. Lo verdaderamente real sería el cubismo, por su intensa riqueza de visión.

Para Hockney la importancia de la forma de ver el mundo físico que trajo el cubismo, con su manera de plantear sobre la superficie del lienzo los diferentes planos, perspectivas y puntos de vista de un objeto a la vez, estaba relacionada con una idea de visualización espacial mucho más compleja y desarrollada que la que ofrecía toda la pintura heredera y sometida a la perspectiva tradicional nacida del *Quattrocento* italiano. Hockney cita a Steinberg:

«Picasso, el gran aplanador de la pintura del siglo XX, tuvo que hacer frente en su interior a la imaginación más intransigentemente tridimensional

que haya tenido jamás un pintor. Picasso aplanó el lenguaje de la pintura durante los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial porque los medios tradicionales de representación tridimensional heredados del pasado le resultaban demasiado unilaterales, al contentarse de forma demasiado parcial con la simple apariencia. En otras palabras, no eran lo suficientemente tridimensionales³⁶²».

Y, a su vez, entre el cubismo y su fotografía ensamblada encontraba una similitud con la manera de mirar del ojo humano, una fidelidad mayor a la manera en que ve el ojo. En la visión ocular,

«todo lo vemos con nitidez, todo, pero no lo vemos todo al mismo tiempo; ésa es la cuestión. Necesitamos tiempo. La cámara, la cámara de un solo punto de vista, puede regularse para abarcar muchas cosas con nitidez, pero es difícil si hay algo muy cerca de ella y otra cosa a treinta pies de distancia. Cuando miramos el mundo físico con nuestros propios ojos nada se ve borroso, nunca se ve nada borroso, las cosas borrosas son antinaturales [] El cubismo era la visión total: se refería a la visión de los dos ojos y a la manera en que vemos las cosas. La fotografía tenía el defecto de mirar sólo con un ojo [] En cuanto abandonas el cubismo y todo ese campo, aparece el problema de la visión de un solo ojo, y todo vuelve a basarse en un punto fijo. Mi chiste era que todas las fotografías corrientes han sido tomadas ¡por un hombre congelado y tuerto!. Pero los ensamblajes tienen que ver con el movimiento. Me estoy moviendo al

³⁶² Otros criterios (Other Criteria), Leo Steinberg, Oxford University Press, 1975 citado por Hockney en la pág 52 columna 3 de *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989.

hacerlos. Por ejemplo, no es posible usar un trípode; no con este método de trabajo³⁶³».

Hockney, así, está relacionando la visión pluriperspectivista y multiocular del cubismo con la idea de movimiento, en concreto con la idea de movimiento y desplazamiento oculares del espectador cuando mira el mundo. Si a eso añadimos el hecho de que la visión que realizamos del mundo real es una visión con una gran cantidad de movimiento –ocular- que busca en todo momento alcanzar la nitidez visual de lo que observamos (al pasar continuamente de unos planos de enfoque a otros, de lo lejano a lo cercano, de lo lateral a lo central y viceversa), es fácil entender que, para Hockney, la visión de sus ensamblajes se asemeja más a la del mundo físico real. Sus ensamblajes le permitían obtener imágenes fotográficas en las que, como en el cubismo, *se miraba con los dos ojos*, se miraban los diferentes planos y detalles con nitidez.

Ese tipo de visión binocular y con desplazamiento y movimiento oculares es una visión que Hockney define como más *honrada*, es decir, más cercana a lo real, más fiel a la visión natural. En este sentido este planteamiento podría parecer que disiente ideológicamente de lo que hasta el momento ha sido sostenido (y se seguirá haciendo) de manera vertebral por el autor de *Escenarios* (acerca de la voluntaria artificiosidad de la enunciación de todas las imágenes del citado proyecto) pero si tenemos en cuenta que todo espectador identifica la visión

³⁶³ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Páginas 49 y 50 (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

monocular heredada e impuesta desde hace cinco siglos por la cámara oscura -por muy codificada que, por definición, esté- con la visión verista de una cosa, con la visión correcta, científica, *normal* (es decir, *real*) de la misma, entenderemos que, en el fondo, el peso cultural de esa codificación histórica aportada por la cámara oscura hace que, paradójicamente, esta nueva visión de los ensamblajes de Hockney (y, por extensión, de las imágenes de *Escenarios*), por muy binocular que le parezca a Hockney, sea interiorizada por dichos espectadores como extrarreal, como suprarreal y, por tanto, artificiosa³⁶⁴.

Hockney pretendería acercar la visión de sus ensamblajes a esa manera *ampliada*³⁶⁵ de mirar el mundo y la realidad que planteaba el cubismo, pese a lo confuso y desfamiliarizador que resultó este movimiento para la forma que tenía el gran público de entender cómo debían ser las representaciones de la realidad:

«El cubismo tiene que haberle resultado muy difícil y extraño a un gran número de personas; parecía como si las cosas estuvieran rotas en pedazos, cuando en realidad ocurría todo lo contrario. Las cosas tenían un aspecto extraño porque se trataba de una forma diferente de ver, una manera diferente de realizar una representación. La gente se había acostumbrado a otra manera que parecía ser real. Ahora nos parece menos extraño, aunque muchos piensan que eso no es la realidad. Mis fotografías

³⁶⁴ Y es esta idea de exceso testimonial y artificio la que, entre otras cosas, se busca en las imágenes del proyecto que da lugar a la propuesta creativa de esta tesis.

³⁶⁵ que él consideraba.

tendrían que hacer que la gente considerara el cubismo de una manera algo diferente³⁶⁶».

Lo que Hockney buscaba era intentar transformar la fotografía convencional haciéndola mucho más que una simple y habitual representación gráfica congelada. Intentaría alterar la fotografía haciéndola mucho más vívida, más enérgicamente vital, como él pensaba que conseguía el cubismo a la hora de representar la realidad. Según Hockney estas representaciones de la realidad no sometidas a la perspectiva clásica –incluidos, pues, sus históricos ensamblajes y montajes fotográficos- estaban muy relacionadas con las teorías físicas de la relatividad. Las teorías de Einstein para la física parecían ir en el mismo sentido que el cubismo para el arte. Hockney sostenía en sus declaraciones que antes del histórico planteamiento de Einstein se pensaba que el espacio y el tiempo eran conceptos disociados y absolutos, que siempre habían existido como tales de manera autónoma e independiente. Einstein afirmó que no era así, que no eran ideas absolutas, sino que dependían en gran medida del observador, que distintos observadores perciben acontecimientos diferentes en momentos diferentes. Este punto de vista, por tanto, también parecía oponerse a la idea de la existencia de una realidad objetiva, al plantear que todos vemos las cosas de una manera ligeramente distinta.

³⁶⁶ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 56 (columna 2) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

Finalmente, también Hockney relacionaría el cubismo con una idea de narratividad que no tiene la pintura heredera de la perspectiva renacentista. Para él el cubismo retomaba la narrativa y trataba del tiempo, lo que no hacía la pintura habitual occidental. Así, la fijación de las formas que requería el punto de vista centrado de la perspectiva quattrocentista había limitado la narrativa de toda representación gráfica occidental a partir del siglo XV. A partir del Renacimiento, contar una historia con esa manera de representar había resultado cada vez más difícil. Había que elegir una parte de la historia y había que detenerla (tal y como hace la fotografía habitual):

«con la perspectiva la gente empezó a posar, como posan incluso hoy en día para el fotógrafo. Y, poco a poco, la narrativa se fue haciendo cada vez más difícil de representar pictóricamente, hasta que, finalmente, se llega a un tipo de acción ilustrativa; eso es lo máximo a lo que se puede hacer frente. Mientras que el cubismo abrió paso a unas posibilidades narrativas tan increíbles que creo que puedo comprender el frenesí del trabajo de Picasso³⁶⁷».

De todas formas, Hockney parece aquí denostar la idea de que la pintura no es como la fotografía (en el sentido que hemos analizado de que la pintura, a diferencia de la fotografía, tiene tiempo interno de génesis y, con ello, tiene más capacidad de narración), parece que dice que la pintura precubista -en concreto, la renacentista y sus derivados hasta el cubismo- se instala toda en un mismo tiempo cero y por eso es poco narrativa. Pero, en realidad, lo que quiere decir es que es

³⁶⁷ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 55 (columna 2) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

menos narrativa que la cubista. Porque la pintura (incluso la occidental) siempre es más narrativa que la fotografía ya que en la primera interviene la mano.

Referente a su fotografía ensamblada y la idea de narratividad, declararía lo siguiente:

«Entonces comencé a pensar en el cubismo, con el problema de conseguir una visión simultánea de aspectos que hemos ido viendo a lo largo de un cierto tiempo. Tenemos dos ojos, nos movemos, la cabeza se nos mueve y también cada ojo dentro de su órbita. Incluso desde una posición fija tenemos muchos puntos de vista. Y cuanto más cerca estamos de aquello que miramos, más nos damos cuenta. Si la vista se mueve, nos dice que estamos vivos y ésta es la razón de que, teniendo que mirar fijamente una única fotografía, yo sentía que la vida estaba fuera, que se eliminaba. Comencé a descubrir en la fotografía algunas posibilidades narrativas. Me apasionaba la idea de contar una historia. La fotografía, al fin y al cabo, siempre ha operado por secuencias³⁶⁸».

³⁶⁸ David HOCKNEY. "On Photography" y "Photography and Art". En: *Hockney Fotògraf*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985 (publicación con motivo de la exposición organizada por el Arts Council of Great Britain en la Caixa de Pensions de Barcelona, entre el 15 de Enero y el 9 de Febrero de 1985. La publicación, que incluye las citadas conferencias, puede ser consultada en la mediateca de la Fundació con el localizador <F77.04(Hockney,David)HOC>. Las dos conferencias reseñadas fueron pronunciadas en The Oakiand Museum Theater, el 14 de Agosto de 1982 y en Tokyo, el 16 de febrero de 1983).

8.1.6.4 Hockney y la cualidad indéxica de la fotografía³⁶⁹

Teniendo en cuenta que la obsesión de Hockney al analizar el medio fotográfico era encontrar las diferencias que, según él, conducían a la clara superioridad de la pintura sobre la fotografía entendidos ambos como medios de representación de la realidad, nos resulta bastante curioso que de entre todas sus declaraciones directas reflejadas en estas entrevistas, pocas hagan referencia a esta cuestión fundamental que tan nuclearmente separa y distingue ambos medios. Prácticamente toda la confrontación que Hockney establece entre ambos medios se basa, fundamentalmente, en su diferente manera de abordar los asuntos del tiempo y el espacio representados³⁷⁰. Pero es interesante subrayar una reflexión que realiza en un determinado momento de su intervención y que, indudablemente, está relacionada con esta cuestión del principio de contigüidad física que conlleva la naturaleza indicial del medio fotográfico (reflexión, por cierto y una vez más en el caso de Hockney, de orden no muy positivo para con dicho medio en esa personal valoración comparativa que está permanentemente realizándole con la pintura). Nos limitaremos a reseñar dicha declaración porque es suficientemente expeditiva. Sobran las palabras:

³⁶⁹ Con idea de concluir definitivamente nuestra visita a las apreciaciones personales de este acreditado, indiscutible e histórico especialista en ensamblajes fotográficos que fue Hockney, y aunque en principio no corresponda incluirla en este final del gran capítulo 8 de esta tesis (que está dedicado al tema del Espacio), hemos considerado pertinente añadir una pequeña pero muy esclarecedora reflexión suya (encontrada entre sus extensas declaraciones) en la que, de alguna manera, se hace referencia a la cuestión indicial que tan ontológicamente diferencia los medios fotográfico y pictórico.

³⁷⁰ Asuntos que, como hemos visto, quedan en intersección en su técnica fotográfica en mosaico.

«Evidentemente este trabajo presenta *limitaciones*: el fotógrafo no puede hacer la fotografía como yo estoy haciendo ese cuadro de ahí. Tengo que ir a algún sitio con una cámara para fotografiar algo. Con la pintura no hace falta, y eso quiere decir que *hay algo más* que está ocurriendo en tu cabeza. Eso es lo que me apasiona, y por eso dejé de utilizar la cámara y volví a pintar³⁷¹ [] Volveré a la pintura, ya lo he decidido³⁷²...»

Por tanto muchos han querido ver –de manera excluyente con respecto a otros importantes aspectos- en todo el proyecto *Escenarios* un homenaje velado a Hockney pero debemos subrayar que nuestro histórico autor hizo sus ensamblajes para incidir en los factores tiempo/espacio de la Fotografía, generando esa importante inyección de tiempo interno al medio fotográfico y alterando su tradicional percepción espacial. Quede claro, por tanto, que no lo hizo pensando especialmente en el factor indicial de dicho medio, en incrementarlo al “reventar” las posibilidades de registro de la realidad que la fotografía ofrece en su formato tradicional. Y es este último factor el que debe entenderse como nuclear en el caso del proyecto que da origen a esta tesis.

³⁷¹ *Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce* en REVISTA EL PASEANTE, nº 12, Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1989, Página 56 (columna 2) (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

³⁷² David HOCKNEY. "On Photography" y "Photography and Art". En: *Hockney Fotògraf* . Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985 (publicación con motivo de la exposición organizada por el Arts Council of Great Britain en la Caixa de Pensions de Barcelona, entre el 15 de Enero y el 9 de Febrero de 1985. La publicación, que incluye las citadas conferencias, puede ser consultada en la mediateca de la Fundació con el localizador <F77.04(Hockney,David)HOC>. Las dos conferencias reseñadas fueron pronunciadas en The Oakiand Museum Theater, el 14 de Agosto de 1982 y en Tokyo, el 16 de febrero de 1983).

8.2. ESPACIO FOTOGRÁFICO EN *NATURA HOMINIS*: ESCENARIOS

8.2.1 INTERRELACIÓN ESPACIO/TIEMPO/ÍNDIX EN ESCENARIOS

Después de todo lo analizado hasta el momento en el curso de esta propuesta teórica, resulta lógico pensar que ya conocemos la imbricación que existe entre los conceptos de tiempo y espacio fotográficos, así como la de espacio e índex fotográficos³⁷³.

En el primer caso (interrelación espacio/tiempo) afirmábamos que dicha imbricación era de orden interdependiente de tal manera que así como la imagen fotográfica sólo puede grabar el tiempo bajo la forma de un despliegue espacial, del mismo modo registra siempre el espacio en una unidad de tiempo, tiempo que, en fotografía habitual, siempre es el tiempo físico de la formación de la impresión fotónica en la película. Pues bien, en el caso que nos ocupa, el despliegue espacial múltiple y extenso de cada imagen final de *Escenarios* conlleva un evidente, lógico y muy prolongado *tempo* interno de génesis (y de recepción) de las mismas. Esta conclusión nos resultará conocida con toda lógica: si hablamos de esta interdependencia (que se da en todo acto fotográfico) entre los dos conceptos (espacio y tiempo fotográficos) y si tenemos en cuenta que ya hemos realizado el análisis desde el segundo de ellos, ahora estamos accediendo a la misma conclusión pero desde el primero de sus factores, el del espacio. Es por

³⁷³ No obstante, y para ser metodológicamente rigurosos, creemos que en este punto 8.2.1 debemos abordar –brevemente– dicha cuestión pero desde el último punto de vista, el del *espacio*. Sólo así ajustaremos correctamente las cuentas –teóricas– con esta triple imbricación/interrelación.

esta razón que, una vez recordado esto, no insistimos ni profundizamos más en ella.

En lo que respecta a la segunda imbricación, la que afecta a la correlación teórica dependiente entre los conceptos espacio e índice fotográficos, ya dijimos que el principio de indicialidad de toda fotografía es el principal responsable de la fisicidad de su imagen: iconicidad e indicialidad están esencial y procesualmente ligadas y, por ello, las fotografías están forzadas físicamente a corresponderse punto por punto con la naturaleza (con el referente natural del que proceden). El espacio icónico está ligado al espacio real por reglas de traslación basadas en ecuaciones cósmicas (velocidad de la luz, efecto Doppler, etc) y en ecuaciones propias del dispositivo fotográfico (tasa de refracción y de difracción, astigmatismo, etc).

Pues bien, una vez recordado esto, debemos subrayar que, tal y como sostiene Schaeffer, en la fotografía habitual, fruto de un disparo instantáneo con una sola toma de vista, no hay operación de traducción de un espacio a otro sino una simple puesta en ecuación de dos porciones del mismo espacio, la una microscópica y la otra macroscópica y esto genera ese pedigrí de traductibilidad -de lo real- tremendamente verista, casi absoluto y dominante que se asocia en mucha mayor medida a la imagen fotográfica con respecto a la pictórica.

Y si esto ocurre en ese tipo de fotografía, en el caso de *Escenarios*, debido a su peculiar metodología de fragmentación y disposición espacial en mosaico, la

relación espacio icónico/espacio real explota esa simple puesta en ecuación que acabamos de mencionar y se transforma decididamente en una operación de traducción altamente codificada. Y esta alta codificación sintáctica de la representación del espacio en cada imagen final de *Escenarios*, como sabemos, tiene un decidido efecto de artificiosidad que interesa voluntariamente a su autor para sostener la idea de memoria entendida como constructo –una idea ya analizada en capítulos anteriores de esta tesis y en la que seguimos insistiendo desde los diferentes enfoques teóricos que estamos haciendo-.

8.2.2 GÉNESIS DEL ESPACIO EN *ESCENARIOS*

El espacio fotográfico no tiene esa componente de fabricación/construcción que sí presenta el pictórico. La tiene en menor grado (puesto que, como ya observamos anteriormente, depende, más que de una proyección ideal de un espacio virtual, de una elección/selección que se apropia y graba directamente por impresión del espacio real). El espacio pictórico es un espacio incluyente que acoge de manera progresiva la construcción morosa trazo a trazo de una imagen sin relación directa/física con el espacio real referencial (al que no se le ha sustraído nada para la génesis de esa imagen). Pues bien, en el caso de *N.H.: Escenarios*, debido a su peculiar metodología de fragmentación sistemática de registro/enunciación del espacio en cada una de sus imágenes finales, y al igual que ocurría en el caso del análisis del factor tiempo, se pueden observar aspectos que podrían pertenecer a ambas concepciones espaciales contrarias (fotográfica y pictórica).

Así, si hemos concluido con que el espacio fotográfico se genera por impresión/sustracción/grabación de un todo a la vez que es separado en un mismo gesto (habitualmente instantáneo) del infinito del espacio real del mundo físico y esta circunstancia lo aleja esencialmente de esa génesis procesual de tipo integrador y progresivo (nunca instantánea) que sí se da en el pictórico, podemos acordar que en *N.H.: Escenarios*, una vez más, la metodología sistemática de fragmentación del espacio que subyace en todo el proyecto diluye esa antinómica e irreconciliable diferencia configuradora entre ambas concepciones (fotográfica y pictórica).

En *N.H.: Escenarios* el espacio fotográfico de cada imagen *final* no se gesta por entero y de un solo golpe a la vez cortando en bloque una inmediata y definitiva fracción espacial seleccionada del mundo real. De alguna manera, cada una de esas imágenes finales presenta una génesis progresiva, integradora y aditiva de fragmentos que la acercan al recurso pictórico de génesis espacial *construida* (pictórica) y, por tanto, nunca abruptamente final, definitiva, plena, acabada (llena en un solo gesto, fotográfica). La génesis inmediata y total del espacio fotográfico *como un todo* es sustituida en *N.H.: Escenarios* por una construcción del mismo basada en la adjunción y la adición de signos que van llenando y configurando de forma progresiva y dilatada en el tiempo el espacio fotográfico final. La inscripción del espacio en dicho proyecto no es referida a una sola elección –como sucede en la fotografía habitual, fruto de una toma de vista-, no obedece a una sola selección entre las múltiples e infinitas posibilidades de

grabación preestablecidas por el espacio real correspondiente. En nuestro proyecto, debemos hablar de un sumatorio moroso y sistemático de elecciones. Si, parafraseando a Sontag, la toma fotográfica siempre se percibe como *una rotura en el tejido continuo de la realidad*³⁷⁴, en el caso que nos ocupa, es como si la rotura se realizara en mil pedazos. Por la misma razón, si la fotografía es, como la poesía, discontinuidad y seccionamiento de un todo superior y supone arrancar las cosas del contexto para verlas de una manera nueva (la fotografía lo hace con la realidad, la poesía con el lenguaje), en el caso de *Escenarios* este seccionamiento fotográfico está elongado y es moroso, sostenido, reiterativo, obsesivo, minimal, milimétrico y calculado.

En cualquier caso es obvio que esa adjunción y adición de signos que mencionábamos antes (adjunción de fragmentos, de las piezas individuales de cada mosaico de *Escenarios*) configuran una imagen final en la que la idea de “montaje” debe ser especialmente traída a colación. En este sentido es interesante tener presente la siguiente referencia de Rosalind Krauss:

«la imagen fotográfica “espaciada” de este modo se ve privada de una de las ilusiones de la fotografía más poderosas. Se ve despojada de la sensación de presencia. *Atrapar* el instante, como a menudo se dice de la fotografía, es atrapar y fijar la presencia. Es dar la imagen de la simultaneidad, de la manera en que cada cosa en un lugar dado y en un instante dado, está presente a todas las demás. *Es una afirmación de la integridad de lo real sin fallo*. La fotografía restituye sobre una superficie

³⁷⁴ Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pag 32.

continua la huella, o la marca, de todo lo que la mirada atrapa en un único vistazo. La imagen fotográfica no es sólo un trofeo, la captación de un trozo de realidad, sino también *un documento que da testimonio de su unidad* en tanto que “lo-que-estaba-ahí-en-un-momento-dado”. Ahora bien, el hecho de marcar espacios [se refiere a los espacios intersticiales que quedan entre cada pieza individual de las que integran el montaje en su conjunto: algo perfectamente aplicable a *Escenarios*] *destruye la simultaneidad de la presencia*: es lo mismo que presentar las cosas en secuencia, o bien una después de la otra, o externas una con respecto a la otra, ocupando células separadas. *Son estos espacios los que nos permiten comprender que no miramos la realidad sino un modo contaminado por la interpretación y la significación*, es decir, una realidad dilatada por los vacíos y los blancos que constituyen las condiciones formales preliminares para la existencia del signo³⁷⁵».

Es decir, esta idea de montaje (a manera de mosaico o puzzle final) patenta y ratifica la voluntaria y artificiosa codificación que vertebra ideológicamente cada una de las imágenes finales de *N:H.: Escenarios*, tal y como señalamos en el capítulo dedicado al tiempo fotográfico. Ya allí matizábamos que el caso de *Escenarios* no presenta la habitual génesis autografística, es decir, sin traducción sintáctica ni relevo codificado que caracteriza a la fotografía instantánea habitual. Una vez más, entre otras cosas, acreditamos la idea de constructo icónico y de artificiosidad que caracteriza al citado proyecto y su alegoría de la memoria.

Pero no deberíamos finalizar este punto sobre la génesis del espacio en el proyecto *N:H.: Escenarios* sin tener en cuenta que, si bien en él se da este

³⁷⁵ Rosalind KRAUSS. *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartés*, Paris: Editions Macula, 1990) pags 118 y 119.

aspecto integrador de las dos concepciones espaciales contrarias (con la conjunción de la fotográfica y la pictórica que acabamos de describir) también, en lo que respecta a la cualidad de virtualidad e idealización del mismo³⁷⁶, el espacio de *Escenarios* no debería ser calificado como exactamente ideal, ya que no tiene existencia estrictamente *figurativa o virtual* sino que, por muy codificado que esté, en el fondo el espectador no deja de interiorizarlo también como un espacio de existencia *indicial*. Pese a que el espacio de *Escenarios* es altamente codificado y artificioso, no debe considerarse una abstracción ideal de una realidad. Es un espacio que tiene contigüidad física con su referente e indicialidad.

8.2.3 FUERA DE CAMPO EN *ESCENARIOS*

8.2.3.1 Transgresión del fuera de campo en *Escenarios*

Y si, como acabamos de decir, en *N.H.: Escenarios* está transgredida la inmediatez y globalidad de la génesis del espacio fotográfico representado en cada una de sus imágenes finales, de alguna manera también se verán alterados los efectos de fuera de campo que dicho espacio conlleva. Si toda retención parcial de un todo (como en definitiva sucede en el corazón mismo de cualquier registro convencional del espacio fotográfico) conlleva necesariamente la aparición de un resto, un residuo, un sobrante que está fuera del espacio retenido (y, por tanto, en el caso del espacio fotográfico, ausente y rechazado de lo visible

³⁷⁶ cualidad que dijimos se daba sólo en el pictórico: el espacio pictórico lo calificábamos como un espacio fabricado y proyectado que era, además, un espacio supuesto, aparente, ideal o virtual porque sólo tiene una existencia figurativa aunque pretenda representar una realidad.

grabado, *fuera de campo*), en el caso que nos ocupa (*N.H.: Escenarios*) veremos cómo, por un lado, las imágenes se atienen al cumplimiento de esta verdad y, por otro y en cierto nivel, de alguna manera la transgreden.

Así, en lo que en otros apartados de esta tesis se ha denominado como el primer nivel de lectura de las imágenes de *N.H.: Escenarios* (el que corresponde a su visionado global de lejos y entendiendo el mosaico final como si de una imagen obtenida en una sola toma de vistas se tratase), el estudio del espacio se ajusta a esa verdad que sostiene que lo seleccionado en el campo visual implica un rechazo del resto, un residuo ausente (y, por tanto, no visible, fuera del campo -visual-). A ese nivel de lectura se corrobora la función del marco y, por consiguiente, que la presencia implícita del resto del mundo y su expulsión y rechazo explícitos son tan fundamentales en las imágenes finales de *Escenarios* como lo que se muestra implícitamente en ellas.

Sin embargo, si realizamos este estudio en el segundo de esos niveles, el que corresponde a la lectura macroscópica de cada uno de los fragmentos/piezas/fotos individuales, se transgrede considerablemente dicho ajuste. En este segundo caso³⁷⁷ la presencia colateral de nuevas piezas adyacentes (que incluyen información detallada y repetida de lo que debería

³⁷⁷ Siempre que nos refiramos al caso de que se esté realizando el segundo nivel de lectura (con aproximación a lo macroscópico) de cada imagen final de *Escenarios*, damos por entendido que éstas están siendo visionadas en su formato definitivo en sala (un formato monumental de varios metros cuadrados cada una) o en ordenador a alta resolución a través de los archivos power point (lo que permite su posibilidad de ampliación detallada). Sólo en estos dos casos se puede acceder a ese escaneo visual macroscópico por cada fotografía/pieza individual integrante de cada mosaico/imagen final.

pertenecer al fuera de campo de la pieza individual en la que en ese momento nos hayamos) rompe con esta idea de ausencia, de rechazo y de no presencia visual de ese residuo o resto del mundo físico que es el fuera de campo fotográfico. El espacio fotográfico es, por tanto, en ese 2º nivel de lectura, como un ligero laberinto o torbellino espacial, como un caleidoscopio en el que se diluye en sí mismo la cuestión del campo y del fuera de campo, perdiendo gran parte de sus contrarias identidades y gran parte de su pertinencia en el suave vértigo visual de la multiplicación de recortes y de marcos que se sobreponen virtualmente unos a otros de forma repetida.

Y recordemos que la función del marco fotográfico es la de operar nuestra selección temática del mundo visible: dejamos incluido en él lo que consideramos deseable y necesario para nuestra declaración de los hechos, excluimos voluntaria y deliberadamente lo que no.

Es, por tanto, que la cuestión del fuera de campo en *Escenarios* se presenta de una manera que podríamos considerar, por un lado, como visualmente *estabilizadora* para el espectador en lo que corresponde al nivel de lectura del plano general (ajustándose en este caso a las convenciones mencionadas del fuera de campo fotográfico habitual) y, por otro, de una manera compulsiva pero morosamente *rebelde* en lo que corresponde al plano cercano de lectura macroscópico (es decir, rebelándose contra la idea de renunciar a la ausencia visual del residuo que es todo fuera de campo y adentrándose, por el

contrario, de una manera empecinada en un obsesivo registro/exhibición repetido, detallado y preciosista del mismo).

Lo que debía ser ausente y dejado de lado se hace reiteradamente presente. El fuera de marco que debía circundar a cada pieza fotográfica individual y no estar incluido en ella, se cuele compulsivamente y se hace especialmente visible. A nivel macroscópico nos resulta inevitable que imaginariamente se fundan (unos con otros) los fuera de marco de las piezas/fotografías individuales adyacentes y se diluyen así sus funciones de rechazo y exclusión de esa parte de la realidad, del infinito espacial del mundo físico, que, en principio, y siempre para cada pieza individual, no debía haberse considerado pertinente grabar.

Y si así ocurre en las imágenes de *N.H.: Escenarios* es, de nuevo, por la obsesión poética de registrar compulsivamente la realidad de lo descrito aunque esto sea a costa de una más compleja y barroca descripción de lo sucedido³⁷⁸.

8.2.3.2 Marcadores del fuera de campo en *Escenarios*

En lo que respecta al concepto de fuera de campo, se debería mencionar que hay en *Escenarios* una serie de tipos usuales de signos que marcan en el

³⁷⁸ Lo cual no es un inconveniente en dicho proyecto: ya se ha argumentado en capítulos anteriores la cuestión del artificio y del *pecado por exceso* en el registro de sus escenas, cuestión que, como se habrá comprobado, está permanentemente presente desde los distintos enfoques teóricos que se están planteando en esta investigación.

espacio de cada imagen final³⁷⁹ la presencia más o menos activa de una exterioridad virtual, de un excedente físico que ha sido rechazado.

Son, pues, signos potenciadores del efecto de fuera de campo, una especie de marcadores de dicho efecto, un efecto, por otro lado, esencial en toda imagen fotográfica. Si nos interesa traer a colación estos marcadores/potenciadores del fuera de campo en *Escenarios* y describirlos pertinentemente es por su indudable efecto narrativo, como vamos a analizar a continuación.

8.2.3.2.1 Marcadores relativos a miradas de los personajes

Para comenzar mencionemos a los juegos de miradas de los personajes retratados, que son importantes en la organización de todo el espacio representativo. Así, una mirada del personaje orientada hacia un exterior del campo visual³⁸⁰ transporta nuestro imaginario y nos lleva más allá del marco, nos remite a un espacio –ahora, como decimos, imaginario- que coincide con el fuera de marco. Estos marcadores de fuera de campo laterales (es decir, orientados hacia un exterior no frontal del campo visual) tienen esa función potenciadora del efecto de narratividad de la imagen fotográfica que, en cualquier caso, subrayemos de nuevo, siempre es mucho menor que el que hemos analizado presente en la imagen cinematográfica.

³⁷⁹ Nos referimos en todo este punto 8.2.3.2 a las imágenes *finales* de *N.H.: Escenarios*, en concreto, a lo que hemos denominado su primer nivel de lectura, el que entiende a cada imagen final como si hubiera sido capturada en un solo disparo, en una sola toma de vistas.

³⁸⁰ Ver imagen nº 15 en la carpeta «Anexo Final» de esta tesis.

Sin embargo, una mirada frontal a cámara nos afecta –como lectores- de otra manera. Es este tipo de mirada³⁸¹ el que nos interesa mencionar y profundizar en nuestro análisis puesto que en *N.H.: Escenarios*, por lo general, los modelos retratados desarrollan una confrontación visual consciente con la cámara fotográfica, están mirándola y sosteniendo su visión. Con este tipo de mirada, se consiguen dos efectos subrayables. Por un lado, y en primer lugar, el más comúnmente admitido es el que hace referencia a la presencialidad protagonista del sujeto retratado, el que hace referencia al énfasis en la autoridad actual, compareciente y expositiva del sujeto fotografiado ante el espectador. Es, por tanto, un efecto de cierta ostentación, de muestra y de personación de la cualidad de sujeto del personaje retratado. Ya lo señala Sontag:

«En la retórica normal del retrato fotográfico, enfrentar la cámara significa solemnidad, sinceridad, la revelación de la esencia del sujeto [] En el retrato de perfil, la mirada se pierde en vez de enfrentar, sugiriendo en vez de la relación con el espectador, con el presente, la relación con el futuro, más abstracta³⁸²».

Desde luego que es indudable que la mirada frontal a cámara dota de una cualidad de protagonismo activo al objeto fotografiado cargándole de una presencialidad desafiante que posiciona al modelo retratado en un lugar más señalado en la relación sujeto (operador) / objeto fotográficos. Esto es de sobra

³⁸¹ Ver, entre otros muchos más ejemplos, las imágenes nº 8, 14,16 y 18 en la carpeta «Anexo Final».

³⁸² Susan SONTAG. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981 (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977) pag 48.

conocido por cualquier fotógrafo. Incluso, de forma más o menos consciente, por el aficionado amateur. Baste ver la reflexión que realiza Bordieu (acerca de la actitud voluntaria de frontalidad en la pose de toda persona retratada fotográficamente) en su célebre trabajo de corte sociológico «Un arte medio» (un trabajo, que por tanto y como es de sobra conocido, reflexiona no sobre la práctica fotográfica de autor, sino que lo hace fundamentalmente sobre la amateur). Dice Bordieu:

«El retrato lleva a cabo la objetivación de la imagen de uno mismo. [] El modelo, obedeciendo al principio de la frontalidad y adoptando la postura más convencional, es como si pretendiera agarrar todo lo posible la objetivación de su propia imagen. [] Al mirar al que mira (o que fotografía), rectificando el aspecto, uno se pone a mirar como pretende ser visto: ofrece la imagen de sí mismo. [] La frontalidad es un medio de que uno efectúe por sí mismo la propia objetivación: dar de sí una imagen a partir de unas reglas es una manera de imponer las normas de la propia percepción³⁸³».

Por otro lado, y en segundo lugar, (y esto es algo que ya comienza a adivinarse en la anterior cita de Sontag), debemos tener en cuenta que en el retrato de mirada consciente a cámara, los personajes cruzan (enfrentan) visualmente su mirada con la de la cámara –que es, a su vez, la mirada fundadora de la imagen-. La mirada de la cámara, al ser –como decimos- la mirada fundadora de la imagen, es una mirada invisible puesto que es la condición de existencia de la imagen misma y siempre está *en el otro lado*, fuera de ella (de la

³⁸³ Pierre BORDIEU. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003 (versión original *Un art moyen*. París: Minuit, 1965) pág 145-146.

imagen), no visible, por tanto. En fotografía, esta mirada es, habitualmente, una ida sin retorno. Pero en esos retratos tomados frente a frente de *Escenarios* esta mirada es remontada y devuelta por otra mirada visible que emana del interior mismo de la escena, una escena que la primera –mirada- hace existir. Este encuentro de miradas establece (potencia) una sensación de fuera de campo especial, distinto al habitual fuera de campo lateral fotográfico que hemos descrito antes.

Este nuevo fuera de campo generado por el juego de miradas de la escena registrada es central –no lateral- y no se prolonga más allá de los bordes del cuadro, siendo un fuera de campo que actúa en la *profundidad* anterior de la imagen, que no se sale por los lados sino por delante, razón que lo convierte en el origen del corte. Este fuera de campo central que se despliega en la avanzada es un fuera de campo que posiciona imaginaria pero explícitamente al operador, que lo integra y define más o menos como interlocutor invisible, *que designa su lugar* -como generador de la imagen-, el lugar de la mirada creadora de la escena y del campo mismo.

Es, por tanto, un fuera de campo que opera en la frontalidad, es decir, que marca más o menos la presencia del sujeto de la enunciación (ya sea operador, ya sea receptor). Cada personaje de *Escenarios*, a través de una mirada consciente que focaliza en el objetivo mismo que genera la imagen, designa la posición fuera de campo de la enunciación fotográfica, posiciona al operador/lector en su acto. Un acto que, teniendo en cuenta la naturaleza temática de las imágenes

(pertenecientes a un diario personal, a la vida privada del autor), deja a veces al espectador de la imagen (que siempre ocupa el lugar del operador al contemplar la imagen) en una situación de mirón inquisidor, de observador curioso, de voyeur³⁸⁴. Leamos a Victor Burguin:

«La mirada dirigida a la cámara es la mirada dirigida al sujeto que mira (la representación identifica la mirada de la cámara con la del punto de vista del sujeto). Esa mirada frontal, una postura que adoptan invariablemente ante la cámara los que no son modelos profesionales, es la que encontramos por lo general cuando nos miramos al espejo. Somos invitados a devolverla investida de identificación narcisista (la principal alternativa a esa identificación en relación con la imaginería fotográfica es el voyeurismo)³⁸⁵ ».

Por tanto, podemos concluir con que si hemos descrito que uno de los efectos potenciadores –narrativos- del fuera de campo que ejercen este tipo de marcadores relativos a la mirada enfrentada a cámara es la de singularizar y distinguir la presencia del enunciador de la imagen, debemos matizar que, en el caso que nos ocupa, la mirada estrictamente frontal de los personajes designa con un vigor claro la posición ligeramente obscena del operador fotográfico pero, sobre todo, del lector/espectador *que toma su relevo*³⁸⁶, mucho más ajeno que aquél a la

³⁸⁴ Ver, entre otros muchos ejemplos, las imágenes nº 17, 18, 19 y 20 en la capeta «Anexo Final».

³⁸⁵ BURGUIN, Victor. "Looking at Photographs". En: *Thinking Photography*. Londres: Macmillan, 1982 (hay traducción del ensayo en castellano: BURGUIN, Victor. "Mirar fotografías". En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 -compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria-) pág 38.

³⁸⁶ Ver, entre otros muchos ejemplos, las imágenes nº 17, 18, 19 y 20 en el anexo final.

realidad del personaje retratado y dispuesto a fiscalizar la escena al abrigo y a salvo en su confortable y pasivo fuera de campo frontal y anterior.

La mirada frontal de la mayoría de los personajes de *N.H.: Escenarios* señala con relativa fuerza la relación del modelo con el fuera de campo generador (con el fuera de campo donde está situado el operador) y otorga a la escena una connotación bastante clara acerca de la relación de resistencia que se instala entre el personaje y el fotógrafo en la situación cerrada de la toma de vista, relación que, como decimos, se transmuta en algo de mayor valor voyeur cuando el fotógrafo es sustituido por el espectador. En otras palabras, esta confrontación es una manera de manifestar, por la mirada franca, consciente y directa de los sujetos fotografiados, la presencia invisible de la mirada generadora de la imagen misma y de la mirada inquisidora del espectador. De alguna manera podemos decir que en *N.H.: Escenarios* la presencia del sujeto fotografiante (y del sujeto mirón) se inscribe en la devolución frontal de la mirada por parte del personaje retratado³⁸⁷. Ese pequeño desafío visual es, por tanto, un claro marcador/potenciador del fuera de campo en muchas imágenes de dicho proyecto.

Un gran número de las fotografías de *N.H.: Escenarios*, por tanto, nos recuerdan nuestra condición de “mirones”, una condición que, pese a estar tan asociada esencialmente a la fotografía, la encontramos especialmente potenciada en proyectos como el que nos ocupa, proyectos que ofrecen aspectos relativos a la vida privada de sus autores y en donde, en algunas de sus imágenes

³⁸⁷ Ver, entre otros muchos ejemplos, imágenes nº 8 y 16 en el anexo final.

(especialmente éstas que definimos como de confrontación consciente fotógrafo-modelo), no sólo se nos hace cómplices del acto de observar, sino que también se nos hace pasar de ser un observador subjetivo a ser el “objeto” de la mirada del sujeto de la fotografía.

En cualquier caso, no está de más matizar que este tipo de marcador frontal de fuera de campo basado en la devolución de la mirada a cámara no funcionaría de la misma manera en la imagen filmica. En el cine la mirada a cámara también se cruzaría con la mirada fundadora y la remontaría remitiéndola a sí misma desde el interior de la escena que ella misma (la mirada fundadora) hace existir. Esto rompería el espacio cerrado de la ficción marcando en él (en el campo visual y narrativo) la presencia del operador (es decir, *marcando la presencia del cine mismo*). Por eso la ficción filmica convencional se construye sobre la ausencia o sobre la desaparición de lo que constituye su origen, ocultando la presencia de la situación de enunciación/génesis de la película. Es por ello que en cine, los marcadores de fuera de campo basados en el juego de miradas se vuelven más hacia los espacios laterales del campo (o hacia arriba y abajo), extendiéndose más allá de los bordes del encuadre.

8.2.3.2.2 Marcadores relativos a atrezzo y decorado

Otro tipo de marcadores de fuera de campo fotográfico en *Escenarios* son toda una serie de elementos ligados a lo que se denomina el *decorado*: puertas o ventanas más o menos entreabiertas, espejos, miradores, escaparates, cuadros,

etc, una serie de elementos susceptibles de indicar o de introducir en el interior del espacio homogéneo y cerrado del campo, fragmentos de otros espacios, contiguos o más o menos exteriores al espacio primero³⁸⁸.

Estos fuera de campo, en realidad producidos por dispositivos que operan como reencuadres insertos dentro del campo, pueden, en el caso de las superficies reflectantes, señalar o trasladar al interior del cuadro espacios situados indiferentemente en la lateralidad o en la avanzada frontal (es decir, remitiendo al lugar mismo de la mirada constitutiva de lo que estamos mirando) pero también, en el caso de vanos, puertas y ventanas, espacios situados siempre sobre el eje de la profundidad, pero *detrás* y no delante de la “imagen”, que surgen *a su espalda*, posteriores al campo cerrado de la representación. Son un conjunto muy diverso de espacios *off* que suponen un boquete, una abertura (aunque sea virtual -siendo, eso sí, en todos los casos óptica-), una fuga que nos descubre espacios suplementarios, más o menos ocultos o mostrados. Puertas, ventanas, miradores, etc son, por tanto, marcadores que generan un efecto de tragaluz espacial en el interior del marco, abriendo una vía de escape al espacio exterior (lateral o anteroposterior) al marco. Son recortes “naturales” inscritos en el espacio referencial y que multiplican, agujereándolo, el espacio representado dando sobre un campo nuevo, inesperado o no, situado “detrás” del plano acabado de la representación, marcando una multiplicidad de planos interpuestos, portadores todos de una carga de fuera de campo potencial.

³⁸⁸ Ver, entre otros muchos ejemplos, las imágenes nº 8, 13 y 19 en la carpeta «Anexo Final».

Por otro lado, hemos de matizar algo más sobre una categoría especial de estos marcadores relativos al decorado. Nos referimos a los espejos y las superficies reflectantes. Son marcadores que, como hemos mencionado brevemente en el párrafo anterior, señalan o trasladan al interior del cuadro espacios situados en algunas ocasiones en la lateralidad y, en otras, las que más nos interesan para el caso que nos ocupa, en la avanzada frontal (es decir, espacios del fuera de campo frontal, remitiendo al lugar mismo de la mirada constitutiva de lo que estamos mirando -esto último cuando están situados perpendicularmente al eje óptico-). Dice R.Krauss al respecto (al analizar una fotografía de Brassai que es extrapolable al caso que nos ocupa, a las imágenes finales de *Escenarios* que incluyen estos marcadores especulares o reflectantes):

«los espejos funcionan aquí como fotografías reducidas, miniaturizadas, contenidas en el campo de la fotografía principal, e implican que cualquier elemento de la realidad puede ser descompuesto mediante un proceso óptico para después ser recompuesto o reescrito [] En otra fotografía, el espejo situado en un rincón del espacio –una habitación de un burdel- sirve, una vez más, para reunir a los ocupantes de esta habitación sobre la superficie visual única de la fotografía, agrupándoles al mismo tiempo en un segundo plano, unificado y situado dentro del propio encuadre de la imagen³⁸⁹»

³⁸⁹ Rosalind KRAUSS. "Fotografía y surrealismo". En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartes*, Paris: Editions Macula, 1990). (El ensayo *Fotografía y surrealismo* en principio fue una contribución presentada por Krauss el 12-2-1981 en un coloquio organizado por el *Center for Advanced Studies in the Visual Arts*, en Washington, gracias a una beca que le concedió dicho organismo para realizar un estudio profundo sobre la relación entre ambos conceptos. Posteriormente, en 1985 dichos estudios le sirvieron a su autora para organizar también en Washington con la colaboración de la *Corcoran Gallery of Art* una importante exposición sobre fotografía y surrealismo) pag 152-154.

«Si en el autorretrato [el autor] es percibido por el espectador sobre una superficie reflectante que atrapa y, al mismo tiempo, retiene su imagen, este espejo cumple la función de representante del proceso fotográfico que pondría en abismo dicho proceso dentro de la fotografía. El espejo con su marco sirve de sustituto del aparato fotográfico que reproduce el mundo mediante encuadres y fragmentaciones³⁹⁰».

De cualquier manera hemos subrayado antes que esta categoría de marcadores de fuera de campo especulares es especial para el caso que nos ocupa porque están íntimamente imbricados con la cuestión del autorretrato y la autoría biográfica, una cuestión mayor en un proyecto que, como *N.H.: Escenarios*, trata sobre el registro de un diario personal. Así, estos marcadores permiten que el autor de *Escenarios* pueda introducirse en ocasiones en algunas de sus imágenes³⁹¹ y se retrate a sí mismo (haciéndolo además en las diferentes fases de su ritual coreográfico de tomas múltiples) en esa especie de fuga en perspectiva anterior que ofrecen los espejos o cristales situados en el interior de algunas de las escenas fotografiadas. En estos casos de autorretrato con espejos, el campo, por así decirlo, se vuelve del revés como un dedo de guante, puesto que nos muestra su exacto contracampo, es decir, su enunciación misma, captada en la acción³⁹² que la constituye, operando una ida y venida del sujeto al objeto³⁹³ llevando a cabo literalmente una revulsión de la mirada fotográfica. Los espejos

³⁹⁰ *ídem* (pag 127).

³⁹¹ Véanse imágenes 20 y 22 en la carpeta «Anexo Final». También hay otro tipo de autoretratos en el proyecto, véase la imagen nº 21.

³⁹² o el conjunto de acciones, ya que hablamos de *Escenarios*.

³⁹³ que, en partes de la imagen, son una misma cosa.

insertan, por el juego del reflejo, en el interior del campo (del espacio “real” enmarcado por el aparato), uno o varios fragmentos de espacios “virtuales”, exteriores al marco del campo visual pero contiguos y contemporáneos al mismo. Provocan la integración de una imagen en la imagen, la inscripción de un espacio figurativo en otro, la multiplicación de las miradas en el interior del campo buscando una visión más estallada y polimórfica del espacio fotográfico. Quebrantan la unidad y homogeneidad del cuadro: con ellos en el decorado siempre hay, al menos, dos espacios en uno.

Por último, no quisiéramos acabar este punto que versa sobre la potenciación de la narratividad de las imágenes de *Escenarios* gracias a la acción (más o menos indirecta) de estos marcadores del fuera de campo sin tener en cuenta el interesante matiz que señalaba Barthes (ver su cita en punto 8.1.4) cuando describía el *punctum* de una imagen como un elemento que hacía salir al personaje de la fotografía, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra, como dotándola de un sutil mas-allá-del campo, de un pequeño campo ciego, de un fuera de campo mucho más narrativo de lo habitual en una imagen fotográfica y que acercaba la interpretación de la misma un poco más a la que se produce con el fuera de campo filmico. En este sentido, qué duda cabe que el *punctum*, siendo una cualidad profundamente relacionada con lo emocional a la hora de mirar una fotografía, es indudable que debe ampliar especialmente esta capacidad narrativa en un trabajo que, como el que nos ocupa, es de orden autobiográfico.

Está claro que, por tanto, este aspecto que refiere Barthes debe resultar al menos especialmente aplicable al propio autor de *Escenarios* y a su entorno familiar y filial cuando revisan su trabajo (no olvidemos que, aunque *Escenarios* sea un trabajo de autor que se exhibe como obra artística ante el público general, no deja de funcionar como ese auténtico diario personal que es para su autor y para el entorno afectivo que le rodea).

8.2.4 LA IDEA DE INSTALACIÓN EN *ESCENARIOS*

Para finalizar con este gran capítulo sobre el espacio fotográfico específicamente aplicado al caso de *N.H.: Escenarios*, se ha considerado pertinente visitar la idea de instalación y subrayar hasta qué punto tiene un peso específico considerable en dicho proyecto. Esta idea está imbricada, como sabemos, con los conceptos de espacio y tiempo, puesto que son esas dos variables las que generan las coordenadas en las que ha de ser mirado cualquier dispositivo expositivo (cualquier presentación de obra artística) que pretende ejercer sobre el espectador una ampliación de sus potencialidades de recepción y percepción. Teniendo en cuenta el intenso análisis que, a lo largo de esta investigación y desde muy extensos puntos de vista teóricos, hemos realizado sobre estos dos conceptos, podemos considerar acabada ya una suficiente profundización en bastantes aspectos relativos a esas dos dimensiones (la temporal y la espacial) y, por consiguiente, nos limitaremos en este último punto a recordar, de esos aspectos, los que están más directamente entroncados con la idea de instalación.

Qué duda cabe que la extensa disposición en mosaico de las imágenes finales de nuestro proyecto, los enormes retablos de *N.H.: Escenarios*, configuran estructuras físicas de exposición que pueden ser definidas como instalaciones. La especial coreografía de presentación de las mismas genera la correcta experiencia perceptiva de la obra y su mejor capacidad de lectura e interpretación. Por básicas que sean estas disposiciones espaciales con esas cuadrículas de engranaje y ensamblaje generalmente rectangulares (ya sea en formato vertical u horizontal) o, en menor número de casos, exactamente cuadradas, no dejan de ser estructuras de presentación y exposición con variables de espacio/tiempo que dotan a la imagen final de un efecto perceptivo connotativo bastante más elaborado y complejo que el que generarían esas mismas escenas registradas en una sola instantánea fotográfica.

En nuestro proyecto se ensamblan retablos constituidos por un gran número de fotos casi yuxtapuestas borde con borde (con un deseado efecto inmediato de cuadrículado) que patentan y refuerzan la idea de que su autor busca una descomposición voluntaria de la realidad para ser, en un segundo tiempo, reconstruida de otro modo. Se hace palpable un sutil dispositivo de desfases y desencajes en la medida en que las piezas individuales que componen cada mosaico final no casan a la perfección, no integran un puzzle perfecto.

La constatación (por parte del espectador) de que el conjunto de pequeñas fotografías individuales que configuran el retablo último forman un solo cuadro,

una sola imagen final, se ve, por otro lado, acompañada de la evidencia paralela de que dicha imagen es, en definitiva, una multitud de representaciones separadas. Así, cada una de las piezas integrantes del mosaico se percibe a la vez como un elemento de ese conjunto final y como una imagen autónoma y la relación entre la imagen global y las imágenes fragmentarias no es la de una simple suma, de encajamiento certero, homogéneo, de perfecta continuidad: no se busca un puzzle en el que todas se ensamblan de manera certera y sin espacios intersticiales. Al contrario, las distintas piezas ya sabemos que presentan información repetida (en ello influye especialmente, como hemos explicado ya, el hecho de que hayan sido capturadas con una óptica gran angular), información que funciona a manera de artefacto y que introduce ruidos espaciales en la escena final (y, como ya se ha repetido en múltiples ocasiones, aumenta la sensación de hiperindicialidad y obsesión por el registro compulsivo y maniaco del recuerdo).

Por otro lado, en lo que respecta a la otra dimensión en juego en toda instalación (el tiempo), debemos recordar que cada una de las centenares de fotografías individuales que conforman el –inexacto- puzzle final manifiesta una temporalidad diferente, resultando un retablo con centenares de tiempos y momentos distintos, un retablo que contiene, por tanto, un *tempo* interno, con los efectos perceptivos que eso conlleva –y que, como acabamos de mencionar, hemos analizado suficientemente en apartados anteriores-.

En definitiva, esta disposición espacial en forma de instalación en mosaico plantea de forma inmediata en la experiencia perceptiva del espectador la importancia y el tremendo valor que, para el autor de *N.H.: Escenarios*, tienen estos factores relativos al tiempo y al espacio, unos factores que –tal y como hemos analizado pormenorizadamente a lo largo de estos dos extensos capítulos 7 y 8 de la tesis- buscan en todo momento proyectar la idea de una representación de la realidad (en concreto de escenas que pertenecen a la vida privada de aquél) pero a través de un deseado filtro de artificiosidad y construcción. Un filtro que, como ya se ha señalado a lo largo de toda esta propuesta de investigación, está íntimamente relacionado con la idea de entender la memoria como constructo, como una forma de pensamiento muy elaborado, en gran parte distorsionado y artificial. Ésa es la base conceptual de *N.H.: Escenarios*, plantear una propuesta artística que versa sobre la memoria personal utilizando para ello el más –a priori- fidedigno medio de representación para hacerlo, la fotografía, y descubriendo, a la vez, en lo que hemos definido como un recurso metafórico y alegórico, que tanto memoria como fotografía son conceptos no tan ajustados a la realidad como presuponemos. Pero de todo ello hablaremos con más detalle en el capítulo de las conclusiones. Esperando concretar de forma definitiva las revelaciones que se deduzcan de toda esta propuesta teórica de investigación remitimos a nuestro lector a dicho capítulo.

9. A MANERA DE CONCLUSIÓN (REFLEXIONES FINALES)

9.1. ACLARACIONES PREVIAS

Ya se señaló en los comienzos de esta investigación que ésta es una tesis cuya finalidad ha sido la de crear el marco teórico de la propia obra artística del autor, presentando este último en ella (en dicha tesis) todo el profundo estudio que ha permitido generar y/o ampliar su obra (nótese por tanto, este matiz final: la obra artística se nutre y beneficia también del estudio teórico). Es por ello que podemos afirmar que nuestra tesis no es un trabajo de investigación al uso sino que, en ella, el proceso de estudio teórico ha estado sujeto al de la creación artística y, por tanto, ha seguido pautas metodológicas supeditadas al propio desarrollo y curso de esta última creación. Ya advertimos en el planteamiento de partida que el motor de la tesis sería la propuesta artística en sí y, una vez puesta ésta en marcha, la gasolina que lo nutriría sería la completa investigación teórica que han podido hallar en este estudio (consiguiendo así que ambos procesos se retroalimentaran, se enriquecieran de manera mutua y que, finalmente, fueran interdependientes). Esperamos que a estas alturas de la investigación se pueda aceptar, pues, sin reservas que esta tesis no se debe considerar como un habitual trabajo de estudio que presenta encadenada, gradual y progresivamente la formulación común de hipótesis, desarrollo y las consabidas conclusiones sino que al ser una investigación que se genera de forma paralela al transcurso y la elaboración de la propia obra de creación que le da origen, sus límites y su recorrido han estado condicionados y sometidos al desarrollo y orientación que haya podido tomar la citada obra artística. Una obra que, por otro lado, dada su naturaleza de diario

privado y personal, desde el principio se consideró que sólo adquiriría entidad biográfica suficiente (*autobiográfica*) si se extendía de manera prolongada en el tiempo (mínimo una década) y así se dotaba de la conveniente perspectiva temporal que le diera ese sentido existencial (como decimos, biográfico). Acordarán con nosotros que no se puede concluir mínimamente (con suficiente visión biográfica) sobre una vida, sobre una existencia, en un periodo de unas pocas semanas.

Por otro lado, advertimos que debido a esa inusual metodología de investigación que acabamos de comentar en el párrafo anterior, las conclusiones de esta tesis han estado implícitas en el propio desarrollo y curso de la totalidad de la misma -especialmente en su segunda gran parte, como habrán podido comprobar- y por esa razón ya han sido suficientemente definidas y descritas a lo largo de este corpus teórico paralelo que ha sustentado, argumentado y acompañado a la propuesta creativa. Por ello, llegados a este punto en el que nos hayamos, avisamos que no vamos a encontrarlas ahora de una manera explícita y reveladora.

En cualquier caso, como ya avanzamos en los preliminares de la tesis, en aras de la claridad argumental de este extenso estudio, se ha decidido que esta investigación finalice con un recopilatorio de reflexiones últimas que podrían entenderse a manera de conclusión y en las que el lector, como si de un selecto recordatorio se tratase (algunas de ellas, por su relevancia, serán literalmente extraídas de su ubicación en capítulos anteriores y vueltas a citar), podrá

encontrar una síntesis que se pretende eficaz (y, como decimos, concluyente) de todo lo escrito en ella.

9.2. REFLEXIONES ÚLTIMAS

Todo el análisis concluyente de esta investigación se puede vertebrar en las ocho ideas principales que se van a enumerar a continuación y que, posteriormente, serán revisadas una a una de una manera sucinta dado que, como acabamos de señalar, se trata de realizar un recordatorio/síntesis esquematizado y organizado del argumentario ya desarrollado con anterioridad en el curso de la investigación. Esas ocho ideas pueden concretarse en los siguientes apartados temáticos:

- La poética de la obsesión
- El recorrido cíclico de lo universal a lo particular en el proyecto *N.Hominis*
- La idea de memoria como constructo
- La idea de índice como valor vertebral de un diario personal fotográfico
- Lectura/recepción de las imágenes de *N.H.: Escenarios*
- Génesis de las imágenes de *N.H.: Escenarios*
- Mirada, privacidad y voyeurismo en las imágenes de *N.H.: Escenarios*
- N.H.: Escenarios* y su relación con la obra fotográfica de David Hockney

9.2.1 LA POÉTICA DE LA OBSESIÓN

Lo primero que deseáramos subrayar en estas conclusiones/recordatorio es el hecho de que *Natura Hominis: Escenarios*, con su evidente y muy meticulosa (minuciosa) fragmentación de la realidad, es una obra que nace de (y obedece a) un deseo deliberado de su autor de continuar todo su proyecto fotográfico vital basado en lo que se ha considerado como una *poética de la obsesión*, una poética presente –tal y como se ha visto y analizado profusamente a lo largo de esta tesis, especialmente en su capítulo 2- en sus tres únicos y grandes proyectos fotográficos: «Cádiz, fin de milenio», «N.H.: Taxonomías» y «N.H.: Escenarios». Así, como hemos podido comprobar, en el caso del último de ellos (con respecto a los dos primeros, consúltese si se desea el citado capítulo 2), dicha poética se evidencia en esa especie de metódico, detallado y exhaustivo escaneado de la realidad trozo a trozo que tiene como objetivo generar esos monumentales mosaicos de biografía que han configurado las imágenes finales de *Escenarios*. La actitud de trabajo desarrollada en este proyecto, basada en la indagación sistemática de la realidad, en su análisis morosamente reiterativo, en la observación metodológicamente incisiva y el escudriñamiento tenaz de las escenas a registrar no deja dudas y se percibe de una forma evidente.

En esos grandes mosaicos queda definitivamente claro que la fragmentación es un recurso para realizar un registro compulsivo de los hechos y una fórmula de grabación de la memoria que genera una sobreabundancia de datos tal que, en cada imagen final, se crea una especie de superhábit indicial que

conduce a la obtención de una escrupulosa huella última ampliamente dilatada en el tiempo y en el espacio. Ésa ha sido una de las bases conceptuales de *N.H.: Escenarios* y la que pretende sostener todo el discurso poético del proyecto: el de la obsesión como recurso estético.

Esta *poética de la obsesión*, por tanto, remarcamos que está presente en toda la obra fotográfica del autor y refleja mucho más que una concepción estética: ese carácter detallista y meticuloso, insistente y contumaz es, para bien o para mal, base fundamental de su concepción particular de la vida.

Tengamos también en cuenta (y recordemos) que esa *poética de la obsesión* que caracteriza toda la obra creativa de este doctorando ha conducido a que *N.H.: Escenarios* no sea un diario al uso (tipo un álbum personal de autor) haciendo que sea diferente a lo habitual debido (fundamentalmente) a su monumentalidad. Y es que este proyecto pretende ser un registro –como decimos, *poéticamente obsesivo*- de la memoria personal del autor en el que, ya lo mencionamos al principio, las escenas han sido grabadas con un poder resolutivo -es decir, con un poder indicial, de registro o de huella- de una media de 1000 MB cada una y en el que, de forma paralela, las emociones han sido descritas con equivalente minuciosidad (en un intento de ofrecer un testimonio sentimental tan intenso y riguroso como el visual).

9.2.2 EL RECORRIDO CÍCLICO DE LO UNIVERSAL A LO PARTICULAR EN EL PROYECTO *NATURA HOMINIS*

Lo segundo a destacar en estas reflexiones finales se dirige a la idea de que *N.H.: Escenarios* pretende ser un obsesivo y poético ejercicio de memoria y archivo personal que, aunque se dirige a lo específico y puntual (a lo autobiográfico), intenta proyectar emociones y sentimientos que son de orden universal y que cualquier lector/espectador (por diferente que pueda ser su opción de vida con respecto a la del autor del proyecto), puede experimentar como empáticos y reconocerse en ellos de alguna manera (nos referimos a emociones y sentimientos como son la nostalgia, la amistad, el amor, el deseo, el sexo, el miedo, los afectos, las ilusiones, las frustraciones, etc...).

Recordemos que el proyecto completo *NATURA HOMINIS* aspira a ser un ambicioso proyecto desarrollado durante décadas sobre el tema del cuerpo, la identidad y la memoria. Como sabemos, es un trabajo fotográfico iniciado en 1990, que se mantiene y extiende en el tiempo hasta el momento presente y que tiene dos partes, una acabada hace años (*Natura Hominis: Taxonomías*) y otra, la que es motivo de estudio profundo en esta tesis, actualmente en desarrollo (*Natura Hominis: Escenarios*). La primera de esas dos partes planteaba una reflexión sobre el cuerpo pero desde un orden –más- abstracto. La segunda plantea un abordaje mucho más concreto al realizar una reflexión sobre el cuerpo privado, asociado a la identidad personal e individual, siendo un trabajo claramente autobiográfico y de registro nostálgico de la memoria.

Así, el proyecto completo supone un recorrido por la idea de cuerpo que va desde lo universal (lo abstracto: *Taxonomías*) a lo particular (lo concreto, específico, privado, personal: *Escenarios*), un recorrido que su autor entiende como metodológicamente pertinente y necesario para adentrarse con rigor en los conceptos de cuerpo, identidad y memoria.

Y si, como hemos mencionado hace un momento, en el apartado particular o específico (*N.H.: Escenarios*) se terminan hallando también aspectos de orden universal o general, podemos afirmar que este reencuentro de nuevo con lo universal cierra el viaje cíclico emprendido al comienzo de todo el proyecto *NATURA HOMINIS*. Adviértase cómo con él (con dicho proyecto completo) se ha querido realizar un amplio desplazamiento –estético y moral- que se dirige desde lo general (es decir, lo abstracto: *Taxonomías*) a lo particular (es decir, lo concreto, específico, privado y personal: *Escenarios*) para terminar hallando en este último una nueva huida hacia lo universal.

9.2.3 LA IDEA DE MEMORIA COMO CONSTRUCTO Y ARTIFICIO, LA MEMORIA SUPRARREAL Y EXCESIVA

El tercer aspecto relevante a tener en cuenta en este recopilatorio de reflexiones finales de nuestra tesis (y otra de las principales bases conceptuales de *N.H.: Escenarios*) es que dicho proyecto plantea una propuesta artística que versa sobre la memoria personal y que utiliza como recurso expresivo el más –a priori- fidedigno medio de representación, la fotografía, para revelar, a la vez, en lo que se puede definir como una deseada paradoja poética, que tanto memoria

como fotografía son conceptos no tan ajustados a la realidad como habitualmente presuponemos. Los dos son conceptos que, por lo común, se desean asociar indisolublemente a las ideas de verismo y de ajuste a lo real y, sin embargo, en *N.H.: Escenarios* se nos presentan más bien con un cierto desajuste (como decimos, pretendidamente poético) con el concepto de realidad.

Así, como ya hemos sostenido en varios apartados de esta tesis, si la fotografía, debido a su carácter de huella fisicoquímica de lo real, ha sido entendida históricamente como una perfecta metonimia directa y denotativa de la memoria, de lo real sucedido, (y por eso, como ya señalamos, entre otros usos sociales que rápidamente se le asignaron, en su versión documental pronto se erigió en el más eficaz testimonio gráfico para el álbum de recuerdos) y si entendemos que la memoria, es decir, lo real recordado, deja de serlo (de ser *real*) pasando a ser un constructo mental, podemos entender que se haya deseado transgredir la clara documentalidad de la fotografía en *Escenarios* codificándola profusamente (con su fragmentación meticulosa en exceso), haciéndola abiertamente manierista y convirtiéndola así también en algo más cercano al artificio y la coreografía, en lo real pero *construido, fabricado, elaborado*.

Y es que, como decíamos en el capítulo 6.2.1.2, «la memoria, en la medida en que es pensamiento recordado, es pensamiento maleable, dúctil, falible, alterable, ya que se ve inevitablemente aderezada por elementos añadidos, artificiales, elaborados, contruidos a posteriori. En muchos casos, la memoria no se atiene a una jerarquización y estratificación “realista” y “pragmática” de los

distintos niveles de información y significación que generaron los hechos acaecidos. En realidad, la memoria, el recuerdo y la nostalgia priorizan esos diferentes niveles de pertinencia informativa de una manera aleatoria navegando por los citados hechos de una forma no sistemática, no pragmática, no funcional: recordamos con diferentes prioridades los hechos y estas prioridades se jerarquizan en función de una lógica fortuita, adquiriendo protagonismos inusitados datos que, pudiendo ser nimios, por alguna razón sentimental se nos erigen en prioritarios. Es más, en la memoria también empleamos los dos niveles de lectura (o de recuerdo de los hechos) que hemos visto que sostiene la fragmentación en mosaico de *Escenarios*: uno central argumental, un plano general de los hechos, el otro puntillista, detallista y obsesivo, macroscópico y sobredimensionado. Se pasa de uno a otro fácilmente por la plasticidad y la maleabilidad del pensamiento, por la ductilidad de los recuerdos una vez depositados en nuestra mente (que, por definición, es territorio de pensamiento libre y, con ello, falible, azaroso, casual). Lo que venimos a decir es que la memoria no está en las antípodas de la imaginación y del recuerdo onírico. En muchos casos se imbrica con ellos y entronca de alguna manera con algunos aspectos del surrealismo y su concepción del pensamiento libre de control racional y lógico».

Es por eso que en *N.H.: Escenarios* no se elige el método documental y realista para el registro fotográfico de la memoria (el habitual producido con el uso de una sola toma de vista instantánea) sino que se busca una lectura más simbólica, codificada y manierista, excesiva, que se erige así en alegoría poética de la memoria entendida ésta como ese pensamiento que hemos dicho que es: un

pensamiento artificioso, escenificado, montado, paraconstruido, con artefactos, distorsionado, parafabricado (en parte, extrarreal), en el límite entre la realidad y el artificio, entre la verdad y la ficción. Y, por cierto, también debe recordarse aquí que ese exceso y manierismo que presentan las imágenes de *N.H.: Escenarios* no pretende conseguir en ellas una mayor capacidad de certificación *certera* de la memoria, es decir, de fidelidad más *exacta* hacia lo recordado (de hecho podríamos hablar de un aumento de su capacidad cuantitativa de registro pero, como se ha comprobado en diferentes partes de la argumentación de esta tesis, no se produce un aumento cualitativo de la misma). Ya lo señalábamos también en el capítulo 6.2.1.2: «si la huella fotográfica de *Escenarios* ofrece una obsesiva atención por el detalle, cuando es observada es inevitable que nos rememore algo con cierta distorsión, como hemos dicho que puede ocurrir por ejemplo en el sueño (tan relacionado muchas veces con la memoria) en el que el detalle *menor* a veces se hace especialmente protagonista en detrimento de la visión general de la situación, del relato global de los hechos. Es como perderse por las ramas, alejarse de la trama central de la historia, alterar (distorsionar) el argumento, perder la visión global documental de la escena y adentrarse en el rico mundo del detalle, de lo macroscópico. Curiosamente, el detalle hace opaca la narración, el hilo argumental, la historia. Erigiéndose en dilatado y exagerado protagonista, el detalle resta potencial informativo al plano general de la imagen que es donde se concentra la visión global y general de la situación y el personaje. Con ese excedente informativo que presenta la fragmentación exagerada de *N.H.: Escenarios*, la función testimonial y documental habitual de la fotografía, la capacidad de grabación exacta de lo sucedido, se ve en realidad –y siendo

escrupulosamente precisos- *reducida* en la medida en que se aleja de lo exacto real. Este aumento exponencial de la posibilidad de almacenamiento y certificación de la memoria no hace sino alterar su capacidad de ajuste a lo real, cayendo en una especie de *pecado por exceso*».

Pero en *Escenarios*, un trabajo que versa sobre la memoria personal y el recuerdo, no se reduce sin una cierta pretensión lógica (o, al menos, poética) el valor testimonial de la fotografía. De hecho se pretende usar un medio tan históricamente asociado a la idea de verosimilitud y fidelidad a lo real como es el fotográfico para revelar al espectador –poética y alegóricamente- que dicho medio es tan falible, tan dúctil y tan maleable como la memoria. O sea, tan falible, dúctil y maleable como el potencial humano para recordar. En definitiva, y como se ha sostenido con anterioridad en este estudio, si la fotografía ha sido -históricamente- *metonimia de la verdad*, en *Escenarios* –¡en un trabajo de diario personal!- deciden erigirla en *metáfora del artificio*.

Por tanto, en el fondo de la fragmentación del referente que se hace en *Natura Hominis: Escenarios* subyace un doble fin que puede resultar aparentemente paradójico: por un lado, un deseo de hacer una alegoría sobre la ductilidad, la fragilidad y la falibilidad de la memoria –fragilidad en su capacidad para retrotraernos *fielmente* y con certera exactitud a la experiencia vivida-; por otro, un deseo de cursar al máximo las posibilidades de registro de lo real que tiene la fotografía (posibilidades ya en sí, históricamente elevadas), exprimiendo obsesivamente hasta el límite esa capacidad, amplificándolo casi hasta la

explosión. Y pese a esta aparente contradicción de opuestos, en realidad lo que subyace en *N.H.: Escenarios* es una complementariedad de ambos planteamientos: ya hemos sostenido en diferentes momentos de esta investigación que encontramos el punto metafórico de coincidencia entre ellos en la idea de que un exceso de información (con esa exacerbación de las posibilidades fotográficas de representación espacial y de registro indicial de la escena) trastorna (merma) finalmente la percepción *exacta* de los hechos al ofrecer un punto de vista distorsionado y alterado de los mismos, una perspectiva densa, excesiva, sobrecargada y nada límpida de ellos.

Por último, no quisiéramos acabar este punto sin insistir en que dado que el registro de la memoria –autobiográfica- que se hace en *N.H.: Escenarios* no es cazado ni capturado, debemos entenderlo como, en alguna medida, construido, artificial. Nos referimos a que este diario, al no estar concebido a base de las habituales instantáneas al uso, podemos decir que es una obra que se mueve entre la realidad y el artificio, entre la biografía y un cierto tono leve de construcción (y, con ello, de sutil ficción). Una *Construcción (Ficción)* que se constata en estas artificiales y controladas (dramatizadas, re-presentadas) escenas suprafotografiadas con un exceso de información y que constituyen cada una de las imágenes del proyecto (la prolongada componente temporal que requiere el método de fragmentación supone una cierta artificiosidad escénica en la actitud de pose de los modelos porque les exige estar inmóviles durante todo ese periodo de captación, transgrediéndose dos factores con dicho método, el tiempo y el espacio). Una *Biografía* que se consigue porque se dramatizan

escenas que, sin embargo, lo son de la propia vida real de su autor (son su familia, sus amantes, sus amigos, sus alumnos, su gente, su vida, su mundo...).

9.2.4 LA IDEA DE ÍNDEX COMO VALOR VERTEBRAL DE UN DIARIO PERSONAL FOTOGRÁFICO

Otro de los aspectos sobre los que más se ha incidido en esta investigación ha sido el relativo a la teoría del índice, que, como sabemos, lo que en definitiva saca a colación es la cuestión de la verdad en la fotografía. Hemos insistido suficientemente en que el principio de veracidad de la imagen fotográfica reside en esta cualidad –*esencial*- de contigüidad física que siempre ha de presentar con su referente real para que la definamos como tal (como fotográfica). El índice es, de alguna manera, el certificado de realidad que conlleva el método fotográfico erigiéndose en pragmático testimonio que ratifica la veracidad de que una cosa ha existido, siendo siempre el vestigio de que algo ha estado ahí. Ya argumentamos suficientemente que la cualidad indécica de la fotografía sustenta una declaración pragmática y doble, de realidad (existencia) y de pasado. Por todo ello es obvio que un trabajo como *N.H.: Escenarios*, que, como todo diario personal, pretende atestiguar aspectos de la vida de su autor, debe poner sobre la mesa de análisis especialmente esta compleja cuestión del índice y del sustrato testimonial de la fotografía.

Pues bien, lo que es más remarcable de esta cuestión en nuestro proyecto artístico –siendo otra de sus bases conceptuales- es que el índice en *N.H.: Escenarios* debe entenderse como deliberadamente sobredimensionado, con un

caudal informativo prolijo, desmesurado y exuberante, presentando un evidente excedente informativo. Como sabemos esa exuberancia indicial nace y está imbricada en la metodología sistemática de tomas que fragmenta y disecciona escrupulosamente cada escena que se fotografía en dicho proyecto y que hace que los espectadores se enfrenten a una inusual inflación semántica, a un claro excedente testimonial (que incluye *ruidos* espaciales y cierta distorsión óptica). Un concepto de *índex*, por tanto, alejado deliberadamente del de huella documental-real que caracteriza a la fotografía habitual de diario y de la experiencia autobiográfica, una huella que definíamos como ponderada, ecuánime, especular, mimética, exacta, sin sobrecargo. Además, esa exagerada ampliación de detalle que genera la minuciosa descomposición en mosaico se ve a todas luces incrementada con el texto que acompaña a muchas de las imágenes. Recordemos que estos textos también diseccionan la situación de una manera puntillosa y detallista, lo que contribuye a esa mirada rica y prolija. Se consigue así, como en su momento apuntamos, una dilatada cartografía visual y emocional en la que se hace descarnadamente público lo profundamente privado.

Ya decíamos en 6.2.2 que «si el *índex* de una fotografía es ese hilo de conexión fundacional, físico y particular que necesariamente ha presentado en un determinado momento con su referente y que certifica pragmáticamente una realidad que también necesariamente ha pasado, el hecho de que en *Escenarios* -el *índex*- esté tan connotado, nos habla de que la experiencia referencial que ha fundado cada imagen ha sido mucho más compleja de lo habitual en este tipo de imágenes (las fotografías). Y así, debido a su inequívoca génesis fotográfica, cada

imagen final de *Escenarios* tiene una obligatoria ligazón a una situación referencial de la que procede y, como tal, la testimonia y designa, implicando al lector -existencialmente- como testigo de la experiencia. Pero a diferencia de los diarios fotográficos *habituales*, con su deliberada documentación *natural*, en nuestro proyecto no se pretende que en sus imágenes su peso referencial *triunfe* sobre su carga simbólica y alegórica. Es por ello que en esa obligatoria ligazón de la imagen fotográfica a su situación referencial de origen, en *Escenarios* parece no existir la habitual unicidad y singularidad (entre la una y la otra), o si existe, ésta está multifragmentada y dilatada y detalladamente expandida. En definitiva, se rompe con esa cualidad de exactitud testimonial que siempre había garantizado la unicidad y singularidad implícitas en el principio de referencialidad o de indicialidad. En cada imagen final de *Escenarios* se genera un complejo y distorsionado “eso ha sido” Barthesiano que evidencia la voluntaria y deliberada artificiosidad del estilo empleado en dicho proyecto».

Por último, como sabemos, el índice de una fotografía también nos trae a colación la idea tanatográfica de momificación que dicha imagen (la fotográfica) supone para con su referente real. Como ya se explicó suficientemente, desde el punto de vista del hiato temporoespacial que se tiene que dar entre todo índice fotográfico y su referente real sabemos que toda fotografía es como un fósil de algo que ha existido. En ese sentido, y tal y como señalábamos en 7.2.1.4, «si el acto fotográfico habitual nos transporta siempre a un fragmento de tiempo fijado separado de un tiempo evolutivo y en el que queda preservada y momificada *ad infinitum* la experiencia vivida, en *Escenarios* también se corta en lo vivo para

perpetuar y disecar un fragmento de vida (que el curso natural del tiempo abocaría a su lógica desaparición) preservándolo así de su propia pérdida, de su natural disolución en esa fuga ininterrumpida que es el tiempo de los seres humanos en marcha. La diferencia reside en que en dicho proyecto, a diferencia de lo que ocurre en la fotografía común, esa disección y vitrificación es exhaustiva y poéticamente detallista (en ese sentido casi podríamos definirla como *delicada*), llena de matices, de registros, de valores, seccionando el tiempo no en un solo fragmento ínfimo que queda momificado de forma abrupta e instantánea sino haciéndolo en un exquisito sumatorio de momentos que generan un enorme fósil múltiple que preserva el acontecimiento, el objeto o el sujeto registrados de una manera plena, con un extenso caudal de apariencias y valores detenidos. Si toda fotografía preserva las experiencias de su natural desaparición, en *Escenarios* ese trabajo de embalsamamiento es sutil, preciosista, detallista, entregado, amoroso con ellas. En ese sentido, en *Escenarios* el trámite tanatológico y fosilizador que siempre supone la fotografía para su referente pretende ser sumamente poético, o, como hemos mencionado antes, delicado».

9.2.5 LECTURA/RECEPCIÓN DE LAS IMÁGENES DE *N.H.: ESCENARIOS*

Otro de las ideas que no deben dejar de ser mencionadas en esta selección/síntesis de reflexiones finales y en la que nunca se insistirá bastante es la relativa a que se pueden realizar dos lecturas de las imágenes de *N.H.: Escenarios*. La primera de ellas, realizada a una distancia física prudencial entre el espectador e imagen final, ofrece al lector una visión de la imagen como si de una

simple toma de vista instantánea se tratase -como las que, entre otras muchos usos de la fotografía, pueblan los álbumes de recuerdo de cualquier persona-. La segunda es la que, realizada a una distancia física mucho más cerrada y cercana entre espectador e imagen final, hace que el lector constata la visión macroscópica interior muy detallada de cada fragmento del mosaico, y, con ello, perciba claramente que está viendo una imagen construida con un especial exceso de información y con una evidente dosis de artificio (constatando el uso obvio de una forma exagerada de representación, de una más que evidente dilatación/distorsión de la realidad, una realidad que ha sido voluntariamente descompuesta para ser, en un segundo tiempo, reconstruida de otro modo: en nuestro proyecto se ensamblan retablos constituidos por un gran número de fotos individuales que no casan a la perfección, que no integran un puzzle perfecto). Esta doble visualización y lectura de las imágenes de *N.H.: Escenarios* está tan presente y es tan necesaria para la correcta interpretación y descodificación de dichas imágenes que, como decimos, no podemos dejar de traerla a colación en este recordatorio final de las bases conceptuales de nuestro proyecto.

La principal consecuencia que se deriva de la existencia de estos dos niveles de lectura no deja de ser, por obvia, menos importante –ya lo decíamos en 6.2.4: «El sentimiento de denotación (o de plenitud mimética o de analogía) que acompaña a las imágenes fotográficas habituales, en nuestro caso es dejado a un lado para ver sustituido su protagonismo por el de un claro mensaje de connotación mucho más complejo y descriptivo, esencialmente codificado, francamente metafórico y alegórico. Como tal mensaje codificado y altamente

connotado que es, resulta mucho más propicio a la fatalidad de la inexactitud semántica que lo que ofrecería el puro mensaje analógico de la fotografía, con un claro nivel primario de denotación y sin excesos de significado».

Es decir, en *N.H.: Escenarios* no se busca deliberadamente priorizar la exacta identidad tautológica entre el referente real (lo que Barthes denomina como el significante) y su imagen fotográfica (lo que Barthes denomina como el significado). En cada uno de esos mosaicos finales de *Escenarios* no se pretende anteponer el poder de autenticación (de la imagen) sobre el de representación, lo que es lo mismo que decir que no prevalezca su valor indicial sobre su valor simbólico (como sí que suele ocurrir en la mayoría de la fotografía habitual, -y más en la de diario/álbum personal- que busca siempre la representación de una documentalidad sin artefactos, que busca un reflejo de la realidad obteniendo una copia de la misma en toda su integridad sin fallo). Aunque en *N.H.: Escenarios* sí se busca constatar una especie de identidad referencial o indicial, es decir una ratificación de lo real de orden y naturaleza fotográficos (con la carga de veracidad que ello implica), finalmente, la deliberada marca de lo artificioso a la hora de registrar la escena anula esa cualidad casi tautológica que conseguiría la fotografía obtenida en una instantánea, la fotografía común y habitual. En cada una de las imágenes finales de nuestro proyecto, como se explicó suficientemente en su momento, se consigue una doble trascendencia interpretativa, la pragmática y la semántica, es decir, la indicial (originada por su naturaleza fotográfica) y la simbólica (que, en nuestro caso está exponencialmente manifestada y adquiere un protagonismo central). Ambos valores interpretativos configuran la esencia de

cada huella de *Escenarios*: verismo fotográfico (testimonialidad) y evidente artificio sintáctico (alegoría y metáfora).

Por otro lado, también se ha de remarcar en estas reflexiones finales que el hecho de que las imágenes de *N.H.: Escenarios* tengan esa codificación formal en mosaicos que ofrecen una densa información visual a diferentes niveles –siempre, al menos, en uno general y otro macroscópico- condiciona el tipo de lectura, el tipo de ejercicio perceptivo ocular y mental que ha de realizar el espectador al conducirse por la imagen para interpretarla y visionarla. Ese ejercicio tiene unas características peculiares que difieren del que se realiza habitualmente en la fotografía común (la que no está tan codificada como las de nuestro proyecto, la que es fruto de una sola toma de vista instantánea). Así, cuando el espectador se encuentra ante una de las imágenes de este proyecto en su formato final monumental (de varios metros cuadrados), le resulta imposible no realizar una suerte de escaneo involuntario de la mirada que le va conduciendo de manera natural y casi automática de un nivel o plano de lectura general a uno macroscópico particular y vuelta de éste al general para seguir adentrándose a continuación y de nuevo en otro macroscópico. El tipo de percepción de cada uno de esos dos niveles de lectura es de rango diferente y el espectador navega arbitrariamente entre ellos (guiado por su curiosidad personal y libre) deteniéndose en percepciones visuales y mentales que pertenecen a cada uno de esos diferentes planos de lectura de forma excluyente. Y es en ese permanente ir y venir visual y mental entre esas dos posiciones que se desarrolla el sentido completo de la imagen. Como describíamos en el capítulo 6.2.2: «En cada una de

esas fotos de *Escenarios* el espectador tiene la iniciativa personal de viajar entre un “eso ha sido” general (el del plano de lectura distante de la imagen) o entre decenas o centenas de ricos y detallados “eso ha sido” particulares, menores, macroscópicos. La cuestión, por tanto, no es la de que el espectador se confronta con un solo nivel de lectura narrativo general (el retrato, la escena documentada como si hubiera sido registrada en una sola toma de vista) sino con la posibilidad de hacerlo con múltiples fragmentos minúsculos de la misma que presentan de forma específica y puntual una muy elaborada información. Se deja en manos de la decisión personal del espectador el someterse a un nivel u otro de lectura, a una mayor o menor ingesta de información y de certificación de los hechos. Es el espectador el que, visitando un plano u otro de lectura (un plano general, otro puntillista) inviste y hace emerger un grado de pertinencia informativa y testimonial u otro. Y, con ello, con cada viaje visual y mental que realiza de un plano narrativo a otro, la historia que observa pasa de ser lineal a ser macroscópica y viceversa. Con ese *masaje* visual hay observación de la realidad, pero también de su distorsión. El lector fluye voluntariamente entre visión global y visión macroscópica y, en ese incesante ir y venir, construye la imagen final mental a su antojo (como decimos, con mayor o menor distorsión) ».

Por último, otra cuestión a subrayar relativo a la lectura de las imágenes de *N.H.: Escenarios* es la que está relacionada con la ampliación narrativa que ofrece su codificación en mosaico, una ampliación que reside en que la configuración visual de las imágenes finales del proyecto (sumatorios de múltiples piezas individuales que constituyen un gran puzzle final) esté basada en la idea de

recorrido, evolución, secuencialidad y cambio. Puede que en dichas imágenes no se ofrezca exactamente una intención narrativa secuencial cronológica al estilo estricto de una fotonovela pero, como decimos, la configuración visual en ellas exige un mayor movimiento y desplazamiento óptico y perceptivo por toda la gran extensión de la imagen y ello conduce a una ampliación de su potencial narrativo puesto que los lectores se encuentran con diferentes unidades de información visual que se van sucediendo y reemplazando en el curso del tiempo, fundamento básico de cualquier curso narrativo. Esta sucesión visual –como toda sucesión, obligatoriamente cronológica- instala al espectador en un recorrido por un extenso mapa de distintos tiempos detenidos (cada uno de ellos un diferente tiempo cero de los que mencionamos en el punto 7.1.4). Como espectadores de la imagen, en el curso temporal de nuestra visión, el flujo y recorrido normal de nuestra mirada hace que cada diferente tiempo cero de cada pieza individual que compone cada mosaico final de *N.H.: Escenarios* sea rápidamente reemplazado por el de la pieza adyacente.

Y, tal y como señalábamos en el punto 7.2.2.2, podríamos decir que «con este recurso de ampliación narrativa que da la fragmentación secuenciada de las imágenes de *Escenarios* se genera una incipiente posibilidad de lectura *filmica* de las mismas. Nos referimos a que, si en general (y tal y como ya señalamos detalladamente también en el punto 7.1.4), la imagen *filmica* es *imagen en el tiempo* y la imagen fotográfica es *imagen del tiempo*, en el caso de *Escenarios* -una vez más- podemos ver confluir aspectos relativos a dos medios diferentes: en este caso, el cinematográfico y el fotográfico. Qué duda cabe que cada una de las

escenas finales de nuestro proyecto son imágenes *del tiempo* pero, a la vez, debemos advertir que integran en su seno una lectura que se debe articular bastante más *en el tiempo* de lo que es habitual para las fotografías comunes (fotografías que no suelen presentar ni la fragmentación, ni la secuenciación/disposición en mosaico, ni la enorme extensión que tienen las de nuestro proyecto *Escenarios*). Esta lectura prefílmica de cada imagen de *Escenarios* implica recorrido y flujo perceptivo, empuje y estiramiento visual de unas vistas hacia las adyacentes. Se produce un astuto juego –detallista y casi de prestidigitador- con el tiempo, haciendo de él una conjunción de elementos que nos envía a un extraño y largo presente de espectadores. El hecho de que las imágenes de *Escenarios* sean grandes panorámicas y de que las distintas piezas individuales que las constituyen se entremezclen –visualmente- con las contiguas (tanto en sentido vertical como horizontal) para formar un todo (un retablo) da esa componente de secuencia/mosaico que, perfectamente escenificada, permite que los planos focales y de interés protagonista se desplacen a medida que el ojo de nuestra mirada como espectadores lee cada fotografía».

Por tanto, ya lo decíamos también en ese punto 7.2.2.2, en las monumentales y finales imágenes de *N.H.: Escenarios* se da «algo que podría considerarse como una especie de encrucijada teórica entre *la percepción del tiempo y el tiempo de la percepción* entre la imagen fotográfica y la cinematográfica. Si tenemos en cuenta que dichas imágenes obligan de alguna manera a realizar una lectura más cinematográfica de lo que es habitual en las fotografías (por lo pronto, por su gran desplazamiento panorámico), resulta que en

cada una de ellas se está ofreciendo un tiempo interno de lectura y percepción mayor que el habitual en las fotografías comunes, lo que podría asemejarlas de alguna manera con las imágenes filmicas dando como resultado perceptivo una lectura detallista y escrupulosa que hace más vívido (más presente) el pasado que encierran. Nos referimos concretamente a que en ellas, sin dejar de experimentarse la percepción del tiempo como pasado (no dejan de contemplarse e interiorizarse como fotografías) se nos ofrece, a la vez y de forma bastante significativa, algo de ese tiempo –encerrado- como presencia –actual-».

9.2.6 GÉNESIS DE LAS IMÁGENES DE *N.H.: ESCENARIOS*

Otra de las últimas reflexiones a subrayar a manera de conclusión en esta fase final de la tesis es la relativa al hecho de que las imágenes *finales* de *N.H.: Escenarios*, dada su exagerada codificación en mosaico, tienen una génesis que podríamos definir que se mueve a caballo entre la pictórica y la fotográfica, lo cual genera unas consecuencias especialmente relevantes en ámbitos como son su capacidad narrativa, la constatación de su artificiosidad, la elisión de su documentalidad, la inyección de tiempo interno en su enunciación, etc.

Básicamente, como sabemos, a diferencia de lo que ocurre en la génesis de las imágenes quirográficas (que se gestan en un proceso diacrónico, discontinuo y progresivo en el tiempo en el que se realiza un sumatorio cronológico de trazos sucesivamente añadidos hasta conseguirse la superficie final de la imagen), la génesis de cualquier imagen fotográfica se produce en un

gesto de corte radical que crea por entero (y de una manera única e instantánea) toda la superficie gráfica final a la vez, en un gesto sincrónico. Ello implica que la diferencia entre ambas reside en el hecho de que las imágenes del dibujo o de la pintura tengan tiempo interno de gestación, a diferencia de lo que ocurre en las fotográficas. Las primeras están regidas, por tanto, por un principio de variación discontinua que gesta gradualmente la imagen final, sin sustraerse de la realidad toda de una sola vez (como ocurre en las segundas).

Pero como ya se analizó en su momento, cada una de las imágenes finales de *Escenarios*, aunque el espectador las identifica como de naturaleza inequívocamente *fotográfica* (con lo que se asume su naturaleza indicial y su plena cualidad testimonial y verista), no son generadas (inscritas) en un mismo gesto de corte único, irrepetible, local, específico, singular, instantáneo y por entero a la vez (de un modo autografístico, como correspondería a la fotografía habitual). Su constitución no se produce con una elección dada de una vez por todas, globalmente, en un instante y para el mosaico final en su completa totalidad. Ya decíamos en 7.2.2.1 que «el autor de *Escenarios* puede modelar la imagen –final- diacrónicamente, en el transcurso progresivo de su gestación, de su *tempo interno* de producción, en el proceso de su realización última. En *Escenarios* sí se puede intervenir en el prolongado momento de producción física de cada imagen final. Se interviene, deliberadamente, en la imagen *que se está haciendo*, desplegando su autor una dilatada relación con el tiempo en ese proceso de génesis icónica, una génesis no realizada con una captación/sustracción instantánea y tajante de la escena real».

Y como consecuencia de esta génesis particular de los mosaicos finales de *N.H.: Escenarios*, obtenidos de sus referentes (escenas) reales por un evidente fenómeno de relevo y transposición (por un código) realizado registro parcial a registro parcial de la realidad (equivalente al trazo a trazo del dibujante), se obtienen imágenes cuya configuración gráfica presenta los elementos sintácticos implícitos en las imágenes quirográficas, haciendo gala de una sintaxis barroca, sofisticada y compleja como elemento central de su enunciación e insertando de alguna manera en ellas la omisión, distorsión, maleabilidad y dificultades subjetivas de las técnicas de representación prefotográficas. Con la presencia evidente de esa sintaxis tan codificada, el lector constata en todas y cada una de las imágenes finales de nuestro proyecto una clara idea de artificio y de obsesiva *construcción* de la realidad (realidad que no ha sido capturada de una manera documental y *natural*). Una idea que, una vez más (y tal y como se ha argumentado, demostrado y concluido de manera recurrente desde los diferentes puntos de vista analíticos y teóricos tratados hasta ahora en esta tesis), está en el corazón formal y conceptual de *N.H.: Escenarios*. Una idea que, en nuestro caso, conduce además a la obtención de un registro indicialmente exuberante, de una memoria gráfica y visual sobredimensionada, casi suprarreal. Ya lo hemos dicho con anterioridad, un superíndice.

Por último, en lo que respecta a este aspecto de la génesis “pictórica” (en el sentido contrario a “fotográfica”) de las imágenes de *N.H.: Escenarios*, debemos señalar otra consecuencia añadida a la de esa evidente artificiosidad que

recordábamos en el párrafo anterior y que tiene que ver con la mayor o menor capacidad narrativa final de las mismas. En este sentido, en el capítulo 7.2.2 ya se explicó que «el carácter instantáneo de la imagen fotográfica impide reconocerle un desarrollado estatus de narratividad con respecto a la pintura (salvo en los casos en que es manipulada de forma secuencial). En la génesis de la fotografía, al realizarse la constitución de la imagen de un modo por entero a la vez, se impide el establecimiento de la representación cronológica base de toda construcción narrativa que sí puede ofrecer la imagen pictórica, con su *tempo* de génesis progresiva y no inmediata. En una foto, nada puede ser precisado como anterior y/o posterior. Todo se instala en una especie de tiempo cero (lo cual no se produce en las imágenes de *N.H.: Escenarios*) ». En nuestro proyecto se consigue pasar de una temporalización cerrada, producida y acabada en un instante (es decir, con un *tempo* interior consumado instantáneamente en su propia génesis sincrónica inmediata) a la construcción de una temporalidad mucho más amplia y dilatada fruto de la sucesión progresiva y cronológica de un sumatorio de imágenes instantáneas: una suma de tiempos cero que, paradójicamente, lo que consigue es un cierto flujo en desarrollo, una cierta secuencialidad, un mayor estatus de narratividad.

9.2.7 MIRADA, PRIVACIDAD Y VOYEURISMO EN LAS IMÁGENES DE *N.H.: ESCENARIOS*

Para señalar algunos de los últimos aspectos dignos de mención en estas reflexiones a manera de conclusión de nuestra tesis es necesario recordar no sólo

que el abismo (hiato) temporal entre la imagen (el ahora para el espectador) y la realidad fotográfica (el entonces para el espectador) es un abismo (un hiato), que, como sabemos, está presente y es consustancial a toda imagen de naturaleza fotográfica sino que puede verse exacerbado en determinadas circunstancias relacionadas con las emociones y vivencias personales del receptor de las imágenes. Así, ese abismo se puede ver acrecentado por el hecho de que razones de índole afectivo nos provoquen que esa discontinuidad temporal que conlleva toda fotografía entre su referente real (el sujeto retratado en un pasado) y su fotografía (actual y presente para el lector) esté tocada por una considerable inyección de nostalgia personal (cosa que ocurre cuando los personajes retratados son sujetos emocionalmente cercanos al lector y que, obligatoriamente, le retrotraen a experiencias y sentimientos vividos con él y que, por tanto, le hacen especialmente presente la cuestión temporal, el momento pasado en que los vivió). Por tanto, si el motivo fotografiado está protagonizado por una persona de nuestro entorno biográfico personal que nos resulta especialmente ausente (su extremo máximo sería que esa persona estuviera muerta) ese abismo se ve indudablemente exacerbado (de una forma considerable, como decimos, en el caso de muerte).

En *N.H.: Escenarios*, si tenemos en cuenta la naturaleza de diario y registro autobiográfico que caracteriza al proyecto, este efecto de abismo temporal nostálgico también se encuentra de una manera especialmente protagonista. Pero dado que es lógico pensar que este particular efecto de causa emocional en nuestro proyecto es vivenciado como tal por los lectores más cercanos al entorno

biográfico personal del autor de *Escenarios* (así como por éste mismo: no dejamos de insistir en que el proyecto que analizamos es un diario personal, realmente autobiográfico, y tiene esa función de archivo de la memoria privada para su autor, independientemente de que éste lo haga público como obra artística), se ha de señalar que los textos que acompañan a muchas de las imágenes (y que describen sentimentalmente la escena con un grado de precisión y detalle equivalentes a los del tamaño monumental de las mismas) son un recurso que el autor emplea para que cualquier lector ajeno a su vida se vea situado en un plano de lectura “cercana” y familiar a la escena representada, a la vida presentada y narrada a través de ellas, posicionándole emocionalmente como si de un allegado real del mismo se tratase. Y es que la foto de recuerdo (de diario autobiográfico, del álbum familiar) reactiva nuestro pasado personal y familiar dirigiéndose más hacia la memoria emocional y afectiva (hacia lo nostálgico) que al testimonio informacional. Es una fotografía que ejerce su función primaria en base a un importante y rico saber lateral personal que posee el receptor de la misma y que pertenece a su mundo privado (cosa que no ocurre en la misma medida con la foto testimonio, que es una imagen más indeterminada porque nunca ofrece ese caudal de saber lateral que sí ofrece la de recuerdo (en el caso de la foto testimonio, ese saber lateral es un saber perteneciente al mundo público). En el caso de *N.H.: Escenarios* podemos considerar que, de alguna manera, los textos inyectan de forma aguda en el receptor ajeno ese caudal de saber lateral privado que sí que posee de manera natural el lector allegado y familiar al autor del proyecto.

Por otro lado, no quisiéramos pasar al último capítulo de reflexiones finales de esta tesis sin recordar la importancia en este proyecto de la cuestión de lo que podríamos definir como *el tono moral de la mirada* que pueda tener el lector sobre las escenas registradas en él. Para ello debemos sacar a colación de nuevo el hecho de que en *N.H.: Escenarios*, por lo general, los modelos retratados desarrollan una confrontación visual consciente con la cámara fotográfica, están mirándola y sosteniendo su visión. Ello genera, ya lo dijimos, un énfasis en la presencialidad del sujeto retratado, en su autoridad actual, compareciente y expositiva de sujeto fotografiado y presentado ante el espectador. La mirada frontal a cámara dota de una cualidad de protagonismo activo al personaje fotografiado cargándole de una cierta presencialidad desafiante que posiciona al modelo retratado en un lugar más señalado en la relación sujeto (operador)/objeto fotográficos. Es, por tanto, un efecto de cierta ostentación, de muestra y de personación de la cualidad de sujeto del personaje retratado, un personaje que cruza y enfrenta visualmente su mirada con la de la cámara (que es la mirada fundadora y generadora de la imagen).

Ya lo decíamos en 8.2.3.2.1 «la mirada de la cámara, al ser –como decimos- la mirada fundadora de la imagen, es una mirada invisible puesto que es la condición de existencia de la imagen misma y siempre está *en el otro lado*, fuera de ella (de la imagen), no visible, por tanto. En fotografía, esta mirada es, habitualmente, una ida sin retorno. Pero en esos retratos tomados frente a frente de *Escenarios* esta mirada es remontada y devuelta por otra mirada visible que emana del interior mismo de la escena, una escena que la primera –mirada- hace

existir. Este encuentro de miradas establece (potencia) una sensación de fuera de campo especial, distinto al más habitual fuera de campo lateral fotográfico. Este nuevo fuera de campo generado por el juego de miradas de la escena registrada es central –no lateral- y no se prolonga más allá de los bordes del cuadro, siendo un fuera de campo que actúa en la *profundidad* anterior de la imagen, que no se sale por los lados sino por delante, razón que lo convierte en el origen del corte. Este fuera de campo central que se despliega en la avanzada es un fuera de campo que posiciona imaginaria pero explícitamente al operador, que lo integra y define más o menos como interlocutor invisible, *que designa su lugar* –como generador de la imagen-, el lugar de la mirada creadora de la escena y del campo mismo. Es, por tanto, un fuera de campo que opera en la frontalidad, es decir, que marca más o menos la presencia del sujeto de la enunciación (ya sea operador, ya sea receptor). Cada personaje de *Escenarios*, a través de una mirada consciente que focaliza en el objetivo mismo que genera la imagen, designa la posición fuera de campo de la enunciación fotográfica, posiciona al operador/lector en su acto. Un acto que, teniendo en cuenta la naturaleza temática de las imágenes (pertenecientes a un diario personal, a la vida privada del autor), deja a veces al espectador de la imagen (que siempre ocupa el lugar del operador al contemplar la imagen) en una situación de mirón inquisidor, de observador curioso, de voyeur».

Por tanto, podemos ir concluyendo con el matiz de que si la potenciación narrativa que genera la mirada estrictamente frontal (a cámara) del personaje retratado reside en que designa, singulariza y enfatiza la presencia del enunciador

de la imagen, en el caso de *N.H.: Escenarios*, ya lo dijimos en su momento, dicha mirada marca con claridad la posición ligeramente obscena del operador fotográfico pero, sobre todo, de su sustituto, el espectador, el lector que toma su relevo, un individuo mucho más ajeno a la realidad del personaje retratado de lo que lo estaba aquél (el operador/generador de la imagen, el autor de *N.H.: Escenarios*), un individuo –ahora- dispuesto a fiscalizar la escena al abrigo y a salvo en su confortable y pasivo fuera de campo frontal y anterior (lo que, de alguna manera, le transmuta en alguien con una visión más voyeur).

En otras palabras, esta confrontación frontal consciente fotógrafo-modelo, tal y como también señalamos en 8.2.3.2.1, «es una manera de manifestar, por la mirada franca, consciente y directa de los sujetos fotografiados, la presencia invisible de la mirada generadora de la imagen misma y de la mirada inquisidora del espectador. De alguna manera podemos decir que en *Escenarios* la presencia del sujeto fotografiante (y del sujeto mirón) se inscribe en la devolución frontal de la mirada por parte del personaje retratado. Un gran número de las fotografías de *Escenarios*, por tanto, nos recuerdan nuestra condición de “mirones”, una condición que, pese a estar tan asociada esencialmente a la fotografía, la encontramos especialmente potenciada en proyectos como el que nos ocupa, proyectos que ofrecen aspectos relativos a la vida privada de sus autores y en donde, en algunas de sus imágenes (especialmente éstas que definimos como de confrontación consciente fotógrafo-modelo), no sólo se nos hace cómplices del acto de observar, sino que también se nos hace pasar de ser un observador subjetivo a ser el “objeto” de la mirada del sujeto de la fotografía».

9.2.8 N.H.: ESCENARIOS Y SU RELACIÓN CON LA OBRA FOTOGRÁFICA DE DAVID HOCKNEY

Para terminar con este listado de reflexiones finales que funcionan a manera de conclusión de nuestro estudio y pese a que, como ya se advirtió en su momento, es obvio que esta tesis no se ha concebido ni ha pretendido desarrollarse en función de un estudio comparativo entre el caso *N.H.: Escenarios* y la obra fotográfica de Hockney (es decir, que en ningún caso ha sido ésa su intención fundadora), quisiéramos plantear las diferencias y similitudes que pueden existir entre el planteamiento del citado proyecto y la obra fotográfica que el autor británico realizara a partir de los años 70, una obra basada en el método de fragmentación y ensamblaje en mosaico que también se ha utilizado en *Escenarios*.

Desde el punto de vista formal, la influencia del trabajo del célebre artista puede considerarse notoria en el proyecto *N.H.: Escenarios* pese a que, tal y como se argumentó en su momento, el autor de este proyecto no comparte todo lo que Hockney sostiene –al menos no en los mismos términos que él- ni algunos de sus juicios que, como vimos, terminaban realizando una valoración competitiva y jerarquizadora entre el valor artístico de la fotografía y el de la pintura, concluyendo con una concepción que entiende al primero como *inferior* al que presenta el segundo. En cualquier caso se decidió incluir este estudio comparativo entre nuestro proyecto y las tesis de Hockney porque, como subrayamos en su momento, es sabido que, además de artista, el autor británico tiene acreditada una muy cuidada formación teórica y, por tanto, consideramos su visión crítica del arte

como suficientemente atractiva para haberlo tenido de referencia en esta tesis en su papel de analista y no sólo en el de creador de obra plástica. En todo caso, como pudimos comprobar, atendimos las apreciaciones de Hockney que podían ser orientadas más hacia el punto de vista semiótico que al histórico o estilístico viendo también hasta qué punto podían ser sostenidas o cuestionadas en la argumentación elegida por este doctorando a lo largo de la segunda parte de esta tesis.

Pues bien, indicado esto, concluyamos subrayando que *N.H.: Escenarios* es un trabajo que remite considerablemente (y tiene como clara referencia formal) a los brillantes experimentos artísticos que, durante los 70 y principios de los 80, realizara David Hockney en forma de mosaicos fotográficos producidos en polaroid. Como hemos estudiado, aquellos experimentos se vieron acompañados de un importante correlato teórico en el que el célebre artista reflexionaba entre el eterno conflicto fotografía/pintura. Básicamente Hockney sostenía que sus ensamblajes ampliaban las –para él– deficiencias de la imagen fotográfica habitual y la hacían alcanzar un estatus *superior* (más equivalente al de la visión humana): el de la imagen pictórica con tiempo interno de gestación (que no tiene la fotografía convencional) y con una concepción ampliada del espacio.

Así, los mosaicos fotográficos de Hockney hacían énfasis en la cuestión de la representación de la imagen fotográfica desde el punto de vista del cubismo. Es decir, Hockney intentaba representar la realidad con más de una perspectiva a la vez en el plano de la imagen y lo hacía rompiendo el plano convencional, único y

definitivo de visión de la cámara fotográfica, plano basado en las convenciones ópticas heredadas de la cámara oscura y la perspectiva renacentista. Ese interés por aplicar en el medio fotográfico las convenciones del cubismo y las de una perspectiva óptica diferente a la convencional, le llevarían a interesarse –según declarara en sus escritos y entrevistas, tal y como hemos podido comprobar en nuestro estudio- casi exclusivamente por la faceta espacial -y también temporal- del corte fotográfico.

Por el contrario, Hockney no escribiría prácticamente nada sobre la cuestión que tan ontológicamente diferencia los medios fotográfico y pictórico: la fotografía *como huella*. Es decir, no escribiría sobre la naturaleza indicial del medio fotográfico y el principio de contigüidad física que necesariamente conlleva. La obsesión de Hockney al analizar el medio fotográfico era encontrar las diferencias que, según él, conducían a la clara superioridad de la pintura sobre la fotografía (entendidos ambos como medios de representación de la realidad). Ninguna de esas diferencias hacía referencia a esta cuestión fundamental que tan nuclearmente separa y distingue ambos medios. Como decimos, prácticamente toda la confrontación que Hockney establece entre ambos medios se basaría, fundamentalmente, en su diferente manera de abordar los asuntos del tiempo y el espacio representados –asuntos que quedan en intersección en su técnica fotográfica en mosaico-. Recordemos que tan sólo en una breve declaración –una vez más para denostar la fotografía ante la superioridad jerárquica de la pintura- parece referirse a este tema de la conexión física entre imagen fotográfica y referente real (véase 8.1.6.4):

«Evidentemente este trabajo [el del método fotográfico] presenta *limitaciones*: el fotógrafo no puede hacer la fotografía como yo estoy haciendo ese cuadro de ahí. *Tengo que ir a algún sitio con una cámara para fotografiar algo*. Con la pintura no hace falta, y eso quiere decir que *hay algo más* que está ocurriendo en tu cabeza. Eso es lo que me apasiona, y por eso dejé de utilizar la cámara y volví a pintar. Volveré a la pintura, ya lo he decidido... »

Y si Hockney, tan preocupado por las categorías de tiempo y espacio en la imagen fotográfica, no entra en esta cuestión indéxica de la fotografía, es ahí donde incide el autor de *N.H.: Escenarios*, reutilizando deliberadamente el método del artista británico y aplicándolo (con una clara intención poética) a algo tan necesariamente indicial como es el registro de la memoria: los mosaicos del autor de *N.H.: Escenarios* pretenden reventar la capacidad de registro de la fotografía -es decir, su capacidad indicial, su naturaleza de huella fiel de un acontecimiento-, consiguiendo unas imágenes que graban de una forma excesiva y compulsiva la experiencia fotografiada -en este caso, la propia vida y el mundo particular del autor de nuestro proyecto-. Es decir, si Hockney abandona la fotografía porque “tiene que ir a algún sitio con una cámara para fotografiar algo” -es decir, si rechaza la obligada conexión fisicoquímica entre objeto real y referente fotografiado en el acto de impresión lumínica de la huella fotográfica-, el autor de *N.H.: Escenarios* no sólo retoma este principio de conectividad física entre lo real y su fotografía: lo erige en protagonista de su proyecto dilatándolo extremadamente

y sometiénolo exponencial y fehacientemente al servicio para el que está mejor dotado, el registro de la memoria.

Este proyecto suyo es eso: un registro poéticamente obsesivo de su experiencia autobiográfica en el que las escenas han sido grabadas con un poder resolutivo -es decir, con un poder indicial- de una media de 1000 MB cada una.

Se despliegan así ante el espectador, pormenorizadamente y de una forma detalladamente monumental, tanto imágenes como sentimientos y vivencias íntimas y personales, construyendo, como dijimos, una dilatada cartografía visual y emocional en la que se hace profundamente público lo privado.

En definitiva, quisiéramos concluir esta tesis declarando que *N.H.: Escenarios* es un diario personal en el que el espectador está decididamente invitado a adentrarse: por diferente que pueda ser su opción de vida de la del autor del proyecto, quizás en algún aspecto de lo que en dicha obra se relata pueda verse reconocido, encontrar alguna emoción reveladora o, al menos, identificar el profundo rigor moral que en todo momento lo ha generado.

BIBLIOGRAFÍA

A

ALCALÁ, Jose Ramón. "Huellas: la memoria atrapada (Visiones alternativas de la imagen en la era de la posfotografía)". En: *Revista Photovisión*, nº 28. Utrera, Sevilla: Arte y Proyectos Editoriales S.L., 1998.

ALEXANDER, Stuart. "Creative Photography in America from the Second World War to the Vietnam War". En: *Fotografía Americana del siglo XX*. Barcelona: Edición Fundació la Caixa, 1991 (catálogo de la exposición organizada en Barcelona conjuntamente por la Fundació la Caixa y el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona —Tucson—).

ANSÓN, Antonio. *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo, 2000.

ARNHEIM, Rudolf. "Sobre la naturaleza de la fotografía" y "Esplendor y miseria de la fotografía". En: *Nuevos ensayos sobre la psicología del arte*. Madrid: Alianza Forma, 1986.

ARNALDO, Javier. "El tiempo en la fotogenia". En: *Revista de Occidente*, nº 127. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, diciembre 1991 (monográfico sobre Fotografía).

AYXENDRI, Françoise. "La intensa búsqueda de la identidad". En: *De la rebelión a la utopía (fotografía dels anys 60-70)*. 1ª edición. Barcelona: Fundació La Caixa, 1995 (Catálogo de la exposición organizada por la Fundació la Caixa en Barcelona —Oct/Dic 1995- con los fondos de la colección de la Fundación Select).

B

BADGER, Gerry. *La genialidad de la fotografía. Cómo la fotografía ha cambiado nuestras vidas*. Barcelona: Blume, 2009.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ediciones, 1990 (original en francés BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: coedición Cahiers du Cinema-Gallimard-Seuil, 1980).

BARTHES, Roland. *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós Ediciones, 1992.

BARTHES, Roland. “Le message photographique”. En: *Communications*, nº 1. París: Seuil, 1961 (versión española en BARTHES, R.: “El mensaje fotográfico” en *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós Ediciones, 1992).

BARTHES, Roland. “Rhétorique de l’image”. En: *Communications*, nº 4. París: Seuil, 1964. (Versión española en BARTHES, R.: “Retórica de la imagen” en *Lo Obvio y lo Obtuso*. Barcelona: Paidós Ediciones, 1992).

BAUDRY, Jean-Louis. *Cinéma: effets idéologiques produits par l’appareil de base*. París: Cinéthique, 1969.

BAUDRY, Jean-Louis. “Le dispositif: approches métapsychologiques de l’impression de réalité. En *Communications*, nº 23, (*Psychanalyse et cinéma*). París: Seuil, 1969.

BAZIN, André. “Ontología de la imagen fotográfica”. En: *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 1990. (versión española de <<Ontologie de l’image photographique>> en *Qu’est-ce que le cinéma?*. París: Ed. Du Cerf, 4 volúmenes entre 1958-63).

BENJAMIN, Walter. "Pequeña historia de la fotografía" y "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1982 (1º edición en castellano de 1973, versión española del original de 1972 de Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main).

BERGUER, John y MOHR, Jean. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo A.C., 1997 (versión española de BERGUER, John y MOHR, Jean. *Another way of telling*. New York: Pantheon, 1982).

BERGUER, John y RICHON, Olivier (eds.). *Other than itself. Writting Photography*. Manchester: Cornerhouse, 1989.

BOLTON; Richard (ed.). *The Context of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge, MIT press, 1989.

BORDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003 (versión original *Un art moyen*. París: Minuit, 1965).

BOUQUERET, Christian. *Surgence: La Creation Phtoographique contemporaine en Allemagne*. Paris: Poitiers, 1991.

BREA, Jose Luis. "El inconsciente óptico". En: Revista PAPEL ALPHA nº 1, Salamanca: Ed, Universidad de Salamanca, 1996.

BREA, Jose Luis. "La fotografía en els marges de l'art". En: *13 crítics, 26 fotógrafs*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1992 (catálogo de la exposición con dicho nombre para el citado centro).

BUCHLER, Justus (ed). *The Philosophical Writtings of Peirce*. Nueva York: Dover, 1955.

BUCHLOH, Benjamin. "Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo". En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 (compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria).

BURGUIN, Victor. *Two essays on Art*. Londres: *Photography and Semiotics*, 1976.

BURGUIN, Victor. "Looking at Photographs". En: *Thinking Photography*. Londres: Macmillan, 1982 (hay traducción del ensayo en castellano: BURGUIN, Victor. "Mirar fotografías". En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 -compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria-).

C

CALABRESE, Omar. *La macchina della pittura*. Bari: Laterza, 1985.

CAMPANY, David (ed.) *Arte y fotografía*. Londres: Phaidon, 2006.

CANOVAS, Carlos. "La intensa búsqueda de la identidad". En: *De la rebel·lió a la utopía (fotografía dels anys 60-70)*. 1ª edición. Barcelona: Fundació La Caixa, 1995 (Catálogo de la exposición organizada por la Fundació la Caixa en Barcelona –Oct/Dic 1995- con los fondos de la colección de la Fundación Select).

CARAMÉS, Vari. Fotolibro de la colección *PhotoBolsillo* nº 38. Madrid: La Fábrica y Obra Social Caja Madrid, 2001 (bajo una idea original de Taller de Arte).

CARTIER BRESSON, Henri. "El Instante decisivo". En: FONTCUBERTA, Joan (comp.). *Estética Fotográfica (Selección de Textos)*. 1ª edición. Barcelona:

Editorial Blume, 1984 (El artículo original se encuentra en la Introducción de CARTIER BRESSON, Henri. *The Decisive Moment*. Nueva York: Simon and Shuster, 1952).

CARTIER-BRESSON, Henry. *Fotografiar del natural*. Gustavo Gili, 2003.

CASTEL, Robert. "Imágenes y Fantasmas (un símbolo sobrevalorado)". En: BORDIEU, Pierre. *Un art moyen*. París: Minuit, 1965 (Edición española: BORDIEU, Pierre. *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003).

CASTELLANOS, Paloma. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Istmo, 1999.

CHEVRIER, Jean Françoise. *Proust et la photographie*. Paris: Editions de L'Étoile, 1982.

CHEVRIER, Jean Françoise. "El cuadro y los modelos de la experiencia fotográfica". En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 -compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria-).

CHION, Michel. *Le son au cinéma*. París: Editions de L'Étoile, 1985.

CHION, Michel. *La voix au cinéma*. París: Editions de L'Étoile, 1982.

COLEMAN, Allan Douglas. *Light Readings: a photography critic's writings, 1968-1978*. New York: Oxford University Press, 1979.

CONKELTON, Sheryl. "Los últimos veinticinco años". En: *Fotografía Americana del siglo XX*. Barcelona: Edición Fundació la Caixa, 1991 (catálogo de la

exposición organizada conjuntamente por la Fundació la Caixa y el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona —Tucson—).

CORREDOIRA, Pilar: “*Climatología atlántica*”. En: CARAMÉS, Vari. Fotolibro de la colección *PhotoBolsillo* nº 38. Madrid: La Fábrica y Obra Social Caja Madrid, 2001 (bajo una idea original de Taller de Arte).

COSTA, Joan. *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, S.A., 1977. (Coeditado con Centro de Investigación y Aplicaciones de la Comunicación (CIAC), Barcelona, 1977).

CRIMP, Douglas. “Del Museo a la Biblioteca”. En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1997 -compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria-).

D

DAMISCH, Hubert. “Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique”. En: *L’Arc*, nº 21 (*La Photographie*). Aix-en-Provence: Printemps, 1963.

DAMISH, Hubert. Prefacio al libro de KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española del título original: KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecartis*. París: Editions Macula, 1990).

DAVID HOCKNEY. UNA VISIÓN MÁS AMPLIA. Catálogo de la exposición del mismo nombre presentada en el Museo Guggenheim de Bilbao y organizada por dicho museo, la Royal Academy of Arts y el Museum Ludwig de Colonia. Madrid: Turner Publicaciones, S.L. 2012.

DE DIEGO, Estrella. Presentación al nº 127 de Revista de Occidente. En: *Revista de Occidente*, nº 127. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, diciembre 1991 (monográfico sobre Fotografía).

DE DIEGO, Estrella. "Los cuerpos perdidos". En: *Los cuerpos perdidos: Fotografía y surrealistas*. Madrid: Fundación "la Caixa", 1996.

DE LA REBEL.LIÓ A LA UTOPIÍA (FOTOGRAFIA DEL ANYS 60-70). Catálogo de la exposición organizada por la Fundació la Caixa en Barcelona (Oct-Dic 95) con los fondos de la colección de la Fundación Select. Textos: Françoise Ayxendri, Carlos Cánovas.

DISDERI, Adolphe-Eugène. *Renseignements photographiques indispensables à tous*, Paris, 1855 (Citado por DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 -traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983-).

DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1986 (traducción del francés DUBOIS, Philippe. *L'acte photographique*. Bruselas: Editions Labor, 1983).

DUBOIS, Philippe. "La Fotoinstalación en la Fotografía y el Arte Contemporáneo". En: LEMAGNY, Jean Claude y ROUILLÉ, André. *Histoire de la Photographie*, Paris: Bordas, 1986 (versión española LEMAGNY, Jean Claude y ROUILLÉ, André: *Historia de la Fotografía*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A, 1988).

DUPUY, Alain. *Diane Arbus*. Madrid: Fundación Caja de Pensiones, 1986 (catálogo de la exposición organizada por la Fundación Caja de Pensiones en su

sala de Madrid del 19 de Septiembre al 9 de Noviembre de 1986, comisario Alain Dupuy).

DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen (Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, diciembre de 1998 (traducción del original en francés DURAND, Régis. *Le Temps de l'image. Essai sur les conditions d'une histoire des formes photographiques*, basado en una doble serie de conferencias dadas por el autor en el CAPC, Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos entre 1992 y 1993).

E

ESPARZA, Ramón. "La apariencia y la experiencia. En: Revista PAPEL ALPHA nº 1, Salamanca: Ed, Universidad de Salamanca, 1996.

F

FLUSSER, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Editorial Síntesis S.A, 2001 (traducción del original FLUSSER, Vilém. *Für eine Philosophie der Fotografie*, edition Flusser, Volumen III y *Standpunkte. Texte zur Fotografie* edition Flusser, Volumen VIII. Göttingen: EUROPEAN PHOTOGRAPHY, 1983).

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas (fotografía y verdad)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FONTCUBERTA, Joan. *Estética fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Ed. Blume, 1984.

FONTCUBERTA, Joan. *Fotografía: Conceptos y Procedimientos (una propuesta metodológica)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

FONTCUBERTA, Joan y COSTA, Joan. *Foto-diseño*. Barcelona: Ed. CEAC, 1988.

FORAY, Jean-Michel: *Sculptures: le modèle photographique*. Paris: Artstudio 3, invierno 1986-87.

FOSTER, Hal. (ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1986.

FOSTER, Hal. (ed.). "Discussions in Contemporary Culture". En: *Dia Art Foundation*, num 1. Seattle: Bay Press, 1987.

FOTOGRAFÍA AMERICANA DEL S XX. Barcelona: Edición Fundació la Caixa, 1991 (catálogo de la exposición organizada conjuntamente por la Fundació la Caixa y el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona — Tucson—. Textos: John Pultz, Stuart Alexander y Sheryl Conkelton).

FOUCAULT, Michel. "Poder-Cuerpo". En: *Microfísica del Poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1979.

FRAMPTON, Hollis. "Impromptus on Edward Weston: Everything in its place". En: *October*, nº 5. New York: MIT Press, 1978.

FREUND, Giselle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

G

GOLDBERG, Vicky. *The power of photography (How Photographs Changed Our Lives)*. New York : Ed. Abbeville Press, 1991.

GRANÉS, Carlos. *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Madrid: Taurus, 2011.

GREEN, Jonathan. *American Photography (A critical history, from 1945 to the present)*. New York: Harry N. Abrams Incorporated, 1984.

GRUNDBERG, Andy. *Crisis of the real*. New York: Aperture Foundation, 1990.

H

HISPANO, Andrés. "Lo que cuentan los que no cuentan". En: *Revista Culturas* del diario *La Vanguardia*, nº 115, 1-septiembre-2004, pág 4 (número especial dedicado a la revolución amateur en el mundo de la creación).

HILL, P. y COOPER, TH. (dirs.). *Diálogo con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001 (2ª ed.)

"Hockney y la Fotografía, conversaciones con Paul Joyce". En: *Revista El Paseante*, nº 12. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 1989 (traducción del original *Hockney on Photography, Conversations with Paul Joyce*, Publicado por Jonathan Cape, 1988, Londres).

HOCKNEY, David: "On Photography" y "Photography and Art". En: *Hockney Fotògraf*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1985 (publicación con motivo de la exposición organizada por el Arts Council of Great Britain en la Caixa de Pensions de Barcelona, entre el 15 de Enero y el 9 de Febrero de 1985. La publicación, que incluye las citadas conferencias, puede ser consultada en la mediateca de la Fundació con el localizador <F77.04(Hockney,David)HOC>. Las dos conferencias reseñadas fueron pronunciadas en The Oakland Museum Theater, el 14 de Agosto de 1982 y en Tokyo, el 16 de febrero de 1983).

I

IVINS, William M. Jr. *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1975.

J

JAEGGER, Anne-Celine. *Creadores de imágenes. Fotógrafos contemporáneos*. México DF: Océano, 2007. (Versión original en JAEGGER, Anne-Celine. *Image Makers, Image Takers -Second Edition-*. London: Thames and Hudson, 2010).

JUSSIM, Estelle. *The Eternal Moment (Essays on the Photographic image)*. New York: Aperture, 1989.

K

KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. (Introducción: Fotografía). Barcelona: Paidós Estética, 1989.

KRAUSS, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America". En: *October* (nº3 y nº 4). New York: MIT Press, 1977.

KRAUSS, Rosalind. "Nota sobre la fotografía y lo simulácrico". En: *Revista de Occidente* nº127, Diciembre 1991 (traducción del original de la revista *October*. New York: MIT Press, invierno de 1984) (una versión de este ensayo fue presentada como discurso inaugural en la Conferencia Nacional de la Sociedad para la Educación Fotográfica, en Filadelfia en marzo de 1983. En su versión definitiva apareció en la revista *October* de invierno de 1984, siendo reimpressa en *Critical Image*, Ed. Carol Squiers, Seattle, 1990).

KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, Paris: Editions Macula, 1990).

KRAUSS, Rosalind. “Los noctámbulos”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, Paris: Editions Macula, 1990).

KRAUSS, Rosalind. “A propósito de los desnudos de Irving Penn: la fotografía como collage”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, Paris: Editions Macula, 1990).

KRAUSS, Rosalind. “Fotografía y surrealismo”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, Paris: Editions Macula, 1990). (El ensayo *Fotografía y surrealismo* en principio fue una contribución presentada por Krauss el 12-2-1981 en un coloquio organizado por el *Center for Advanced Studies in the Visual Arts*, en Washington, gracias a una beca que le concedió dicho organismo para realizar un estudio profundo sobre la relación entre ambos conceptos. Posteriormente, en 1985 dichos estudios le sirvieron a su autora para organizar también en Washington con la colaboración de la *Corcoran Gallery of Art* una importante exposición sobre fotografía y surrealismo).

KRAUSS, Rosalind. “Stieglitz: Equivalentes”. En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, Paris: Editions Macula, 1990).

KRAUSS, Rosalind. "Corpus Delicti". En: *Lo fotográfico –por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, Paris: Editions Macula, 1990).

KRAUSS, Rosalind. "Marcel Duchamp y el campo imaginario". En: *Lo fotográfico – por una teoría de los desplazamientos-*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002 (versión española de KRAUSS, Rosalind: *Le Photographique. Pour une Théorie des Ecart*s, Paris: Editions Macula, 1990).

KEMBER, Sarah. "Fotografía y Realismo". En: *Revista PAPEL ALPHA* nº 2, Salamanca: Ed, Universidad de Salamanca, 1996. (Traducción del original sito en *Textual Practice*, vol 10, nº 1. London: Routledge, 1996).

L

LA NUEVA VISIÓN (FOTOGRAFÍA DE ENTREGUERRAS). Catálogo de la exposición del mismo título organizada en 1995 en el I.V.A.M. Centre Julio González (Valencia) por "The Metropolitan Museum of Art" de Nueva York con los fondos de la "Ford Motor Company Collection". Ensayos de María Morris y Christopher Phillips. La primera edición fue del Metropolitan Museum of Art, 1989.

LAGUILLO, Manuel. *Hybrida: el 1984 jo tenia 15 anys*. Catálogo editado por Caja Madrid para la muestra del mismo nombre comisariada por Manolo Laguillo en Barcelona en la sala de exposiciones de Caja Madrid en el seno de la *Primavera Fotográfica de Catalunya 2004*, Mayo 2004.

LAGUILLO, Manuel. *¿Por qué fotografiar? Escritos de circunstancias 1982-1994*. Murcia: Mestizo, 1995.

Lao Tse, *Tao te King*.

LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Historia de la Fotografía*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988. [es una versión del original francés LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas S.A., 1986].

LEO, Jana. "Cuerpo al cuerpo". En: *El cuerpo y la memoria* (catálogo de la exposición del mismo nombre comisariada por Rafael Doctor para el Canal de Isabel II, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid, Oct-Dic 1995).

LEO, Jana. "La piel seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo, el amor y la muerte". En: PÉREZ, David (comp.). *La certeza vulnerable (cuerpo y fotografía en el siglo XXI)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

LISTER, Martin (comp). *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona: Paidós, 1997 (traducción del original LISTER, Martin (comp). *The Photographic Image in Digital Culture*. London: Routledge, 1995).

LYONS, Nathan (dir). *Photographers on photography*. New Jersey: Prentice-hall, INC., Englewood Cliffs, en colaboración con the George Eastman House, Rochester, New york, 1966.

M

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1988.

MIRA, Enric. "Cuando la imagen se hace". En: *Oscar Molina*, colección *PhotoBolsillo* nº 26 (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños). Madrid: La Fábrica y Obra Social Caja Madrid, 2001 (bajo una idea original de Taller de Arte).

MOHOLY-NAGY, Lazslo. *La nueva visión y Reseña de un artista*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963.

MOLINA, Oscar. *Colección PhotoBolsillo* nº 26 (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños). Madrid: La Fábrica y Obra Social Caja Madrid, 2001 (bajo una idea original de Taller de Arte).

MORAZA, Juan Luis. "Templo Portátil, Tiempo Fuego". En: Revista *PAPEL ALPHA* nº 2. Salamanca: Ed, Universidad de Salamanca, 1996.

EL MUNDO, periódico del estado español, ejemplar del viernes 6 de Agosto de 2004 (artículos varios con motivo de la muerte de Cartier-Bresson).

N

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983. (edición española del original: NEWHALL, Beaumont. *The history of Photography from 1839 to the present*. London: Secker & Warburg, 1982).

O

OLIVARES, Rosa. "El último cuadro". En: Los géneros de la pintura. Una visión actual. Las Palmas de Gran Canaria: CAAM, 1994 (catálogo para la exposición del mismo nombre en dicho centro).

OSMAN, Colin. "La Fotografía segura de sí misma (1930-1950)". En: LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Historia de la Fotografía*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988. [es una versión del original francés LEMAGNY, Jean Claude (comp.) y ROUILLÉ, Andre (comp.). *Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas S.A., 1986].

P

EL PAÍS, periódico del estado español, <<Revista de Agosto>>, viernes 6 de agosto de 2004 (especial con motivo de la muerte de Cartier-Bresson. Artículos varios).

EL PAÍS, revista de cultura Babelia, nº 156, sábado 15 de Octubre de 1994.

EL PAÍS, revista de cultura Babelia, sábado 25 de Marzo 2000.

PEIRCE, Charles S. "The Art of Reasoning" cap.II. En: *Collected Papers* vol. 2 & 281, Harvard University Press, año 1955.

PÉREZ, David (comp.). *La certeza vulnerable (cuerpo y fotografía en el siglo XXI)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

PETRUCK, PENINAH R. (Ed). *The Camera Viewed: Writings on 20th Century Photography*, Nueva York: E. P. Dutton, 1979 (vol. 2).

PHILLIPS, Christopher. "El tribunal de la fotografía". En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 (compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria).

PHILLIPS, Christopher (Editor): *Photography in the modern era (European Documents and Critical Writings, 1913-1940)*. New York: MMA/APERTURE, 1989.

PHOTOVISIÓN. Utrera (Sevilla): Arte y Proyectos Editoriales S.L., nº 17, 1987 (Número titulado: *La Cámara Pobre*).

PHOTOVISIÓN. Utrera (Sevilla): Arte y Proyectos Editoriales S.L., nº 28, 1998 (Número titulado: *Huellas: la memoria atrapada*).

PICAUDE, Valerie y ARBAÍZAR, Philippe. *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

PICAZO, Glòria. “La Fotografía: nuevos territorios para la realidad”. En: *Fragmentos. Propuesta para una colección de Fotografía Contemporánea*. San Sebastián: Koldo Mitxeló, 1996. (catálogo de la exposición).

PICAZO, Glòria. “Estrategias de la representación: el sujeto, el objeto”. En: PÉREZ, David (comp.). *La certeza vulnerable (cuerpo y fotografía en el siglo XXI)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

PUÉRTOLAS, Soledad. “La fugaz casa del hombre”. En: *Manuel Sonseca*, colección *PhotoBolsillo nº 4* (Biblioteca de Fotógrafos Madrileños). Madrid: La Fábrica y Obra Social Caja Madrid, 1998 (bajo una idea original de Taller de Arte).

PULTZ, John. “Fotografía Americana entre 1918-45”. En: *Fotografía Americana del siglo XX*. Barcelona: Edición Fundació la Caixa, 1991 (catálogo de la exposición organizada conjuntamente por la Fundació la Caixa y el Center for Creative Photography de la Universidad de Arizona —Tucson—).

PULTZ, John: *Photography and the Body*. London: The Everyman Art Libray, Calmann and King Ltd, 1995 (Versión española de Ediciones Akal, S.A 2003, Madrid).

Q

R

REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, nº 127, Diciembre de 1991 (monográfico sobre La Fotografía).

REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid: Fundación Ortega y Gasset, nº 165, Febrero de 1995 (monográfico titulado: Escritos de Artistas).

RIBALTA, Jorge. y PICAZO, Glòria. (comp.). *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997.

RIEGO, Bernardo y VEGA, Carmelo. *Fotografía y métodos históricos: dos textos para un debate*. Santander: Edición de las Aulas de Fotografía de las universidades de Cantabria y La Laguna, 1994.

CAHIERS DE LA PHOTOGRAPHIE nº 11-12. París, 1983 (número doble dedicado a Robert Frank).

ROCHE, Denis. *La disparition des lucioles (réflexions sur l'acte photographique)*. Paris: Ed. de l'Etoile, 1982. (colección Ecrit sur l'image).

ROCHE, Denis. "Entrée des machines", prefacio a *Notre Antéfixe*. París,: Flammarion, 1978 (colección.textos).

ROCHE, Denis. *Dépôts de savoir et de technique*. Paris: Seuil, 1980 (colección Fiction & Cie).

S

SANDBURG, Carl: *The Family of Man*, Introducción al catálogo de la muestra, publicado originariamente por el MOMA en 1955 y distribuido por Simon and Schuster, New York, edición con motivo del 30 aniversario (1986), 5ª impresión.

SEKULLA, Allan. "El Cuerpo y el Archivo". En: *Indiferencia y Singularidad: La Fotografía en el Pensamiento Artístico Contemporáneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART (4) Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1997 (compilación de ensayos realizada por RIBALTA, Jorge y PICAZO, Gloria).

SCHAEFFER, Jean Marie. *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*. Madrid: Cátedra, 1990 (Versión española de SCHAEFFER, Jean Marie. *L'image précaire – du dispositif photographique-*, Paris: Éditions du Seuil, 1987).

SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Forma, 1994.

SCHWARTZ, Heinrich. *Art and Photography: Forerunners and Influences*. Chicago: Ed. William E. Parker. The University of Chicago Pres, 1985.

SONSECA, Manuel. "Poética Fotográfica". En: *Catálogo X Encuentros con la Fotografía de Las Rozas*. Madrid: Ayuntamiento de Las Rozas y Taller de Arte, 2002.

SONSECA, Manuel. Colección *PhotoBolsillo nº 4* Madrid: La Fábrica y Obra Social Caja Madrid, 2001 (bajo una idea original de Taller de Arte).

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981. (Edición original americana SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Delta Books. 1977).

SOUGEZ, Marie Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1981.

SOULAGES, Françoise. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2005

SPENCE, Jo, et. al. (eds.). *Photography/Politics: One*. London: Photography Workshop, 1979.

SPENCE, Jo y HOLLAND, Patricia: *Family Snaps: the meaning of domestic photography*. London: Virago, 1990.

SQUIERS, Carol (ed.). *The critical image*. Seattle: Bay Press, 1990.

STEICHEN, Edward. *A life in Photography*. London: W, H. Allen, 1963.

STEICHEN, Edward. *The Family of Man*, (Introducción al catálogo de la muestra, publicado originariamente por el MOMA en 1955 y distribuido por Simon and Schuster, New York, edición con motivo del 30 aniversario (1986), 5ª impresión).

STEINBERG, Leo. *Other Criteria*. Oxford: Oxford University Press, 1975.

STELZER, Otto. *Arte y fotografía: Contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

SUSPERREGUI, Jose María. *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao : Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1988

SZARKOWSKI, John. *Mirrors and Windows (American Photography since 1960)*. New York: MOMA, 1978.

SZARKOWSKI, John. *The Phtographer's Eye*. New York: MOMA 1966 (reeditado por Secker and Warburg, Londres, 1980).

SZARKOWSKI, John. *Looking at photographs*. New York: MOMA, 1973

T

TAGG, John. *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. London: Macmillan Education, 1988.

TALBOT, William Henry Fox. *The Pencil of Nature (1844)*, edición facsímil, Nueva York: Da Capo, 1968.

TAUSK, Peter. *Historia de la fotografía en el siglo XX: de la fotografía artística al periodismo gráfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

TISSERON, Serge. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, marzo 2000 (original del francés TISSERON, Serge. *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, editado por Les Belles Lettres, 1996).

U

V

VAN LIER, Henri. *Philosophie de la photographie*. Brax: Cahiers de la Photographie, 1983.

VIDAL, África. “¿Por qué lo llamamos “mirar” cuando queremos decir “ver”?”. En: Revista *PAPEL ALPHA* nº 1. Salamanca: Ed, Universidad de Salamanca, 1996.

W

WALLIS, Brian (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001 (versión castellana de WALLIS, Brian (ed.). *Art after Modernism: rethinking representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984).

WATZLAWICK, Paul. *¿Es real la realidad?. Confusión, desinformación, comunicación*. Barcelona: Herder, 2003.

WESTON, Edward. *Techniques of Photographic Art*. Enciclopedia Británica (1941).

WOLLEN, Peter. "Photography and Aesthetics". En: *Screen*, nº4. Londres, invierno de 1978-79.

X

Y

Z

ZUNZUNEGUI, Santos: *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989

ZUNZUNEGUI, Santos: *Mirar la imagen*. Bilbao: Ediciones de la Universidad del País Vasco, 1984

ZUZUNAGA, Mariano. *El territorio fotográfico (la fotografía revisitada)*. Barcelona: Actar Ediciones, 1996