

Fotografía expandida

José Luis Bravo

Tutoría: Dra. Maria Dolors Tapies

Tesina Master Universitario en
Producciones Artísticas e Investigación
Especialidad Arte y Tecnología de la Imagen

Facultad de Bellas Artes,
Universitat de Barcelona
Barcelona, 2010

Índice

Introducción.....	p. 3
Sobre técnica y tecnología.....	p. 7
Más allá de los (dos) clásicos: hacia una teoría de la fotografía.....	p. 9
La aprehensión de la imagen del mundo: la fotografía pensada desde la técnica.....	p. 33
Hacia una fotografía como arte.....	p. 45
Consideraciones finales.....	p. 51
<i>Fotografía expandida</i> : proyecto curatorial.....	p. 52
Lista de obras y autores.....	p. 54
Bibliografía.....	p. 66
Créditos y agradecimientos.....	p. 71

Introducción

El presente texto y el proyecto curatorial que a partir de él he desarrollado, así como las obras que he realizado en el contexto del Master (las cuales continúan mi trabajo basado en la creación y utilización de dispositivos híbridos, analógico-digitales de captura de imagen), han sido planteados desde la absoluta necesidad de generar un espacio de investigación y reflexión que constituya tanto el soporte conceptual de mi producción artística, como la posibilidad de desarrollar una tesis doctoral teórico-práctica sobre la disciplina que es el centro de todo mi trabajo en el terreno de la creación, y de gran parte de mi trabajo profesional y docente: la fotografía.

El marco de referencia de mi trabajo parte de entender la fotografía como una disciplina artística autónoma, que desde un trabajo experimental siempre ha encontrado nuevas posibilidades y relaciones (con otras disciplinas artísticas y medios) para hacer y proponer la imagen del mundo, y que desde su inicio se ha servido de los valores de veracidad (indiciales y documentales) que históricamente se le han atribuido para generar la herramienta nemotécnica y el sistema de representación visual más extendido y utilizado (al menos desde mediados del siglo XIX), a la vez que un medio preponderante dentro de la comunicación visual.

Mi principal objetivo con este trabajo es definir y visualizar las bases de la investigación que propongo como tesis doctoral, la cual se centra en el concepto de *Fotografía expandida*.

Esta investigación tiene su origen en la hipótesis de que la fotografía puede ser considerada uno de los momentos fundacionales de la relación arte-ciencia-tecnología, idea basada, en primer lugar, en el hecho de que el medio fotográfico es fruto de la unión de la voluntad de obtener imágenes directas del mundo (que como tales fueran entendidas como copias directas de la realidad) a través de un aparato (una herramienta) que en sí mismo es fruto de desarrollos en distintos campos científicos. Una voluntad que se manifiesta incluso antes de la aparición de la

fotografía en todos los descubrimientos previos que llevaron a su concreción¹. Y en segundo lugar, en el hecho de que el principio fundamental de la fotografía (proyectar, capturar y fijar imágenes en un determinado soporte) se puede encontrar en la base de muchas de las prácticas artísticas que utilizan desarrollos tecnológicos y medios audiovisuales para generar obras que mantienen la intención de operar en base a imágenes (fijas o en movimiento) tomadas directamente de la realidad.

El concepto de “fotografía expandida” que propongo se construye no sólo desde la concepción que podría resultar más evidente a la luz de lo anterior: prácticas artísticas que trabajan desde la combinación de técnicas y procesos fotográficos con equipamientos y medios digitales. Junto a esta acepción, que considero absolutamente válida y parte fundamental de la investigación que planteo (y que me es relevante en la medida que mi propio trabajo ha sido ubicado dentro de esta categoría²), propongo considerar con igual relevancia los distintos desplazamientos que en todos sentidos (formal, ideológico y conceptual) ha sufrido la fotografía a lo largo de su historia a consecuencia de los cambios de orden técnico, tecnológico y ontológico inherentes a su propio desarrollo. Uno de los objetos de interés de mi investigación es visualizar cómo todos estos cambios han ido reconfigurando la forma percibir, entender, apreciar y utilizar la imagen fotográfica y su relación con la realidad.

El hecho de considerar la fotografía, o en concreto su invención, el paradigma que ha reconfigurado todos los sistemas de representación visual del mundo y la forma de entenderlo, no implica proponer una visión reduccionista que desatienda toda la fuerza que la pintura, junto con otros sistemas y medios de representación visual, ha tenido en este campo, ni la íntima relación e influencia recíproca que siempre ha habido entre las dos disciplinas (pintura y fotografía). Tampoco en la tesis de la fotografía como punto de origen de las prácticas artísticas relacionadas con tecnología pretendo obviar los orígenes de la relación arte-ciencia-tecnología

¹ La aparición y desarrollo de aparatos auxiliares del dibujo basados en la proyección de la imagen como la *silhouette*, el *physionotrace* o la *cámara lúcida* puede verse en Sougez, Marie-Loup (ed.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007. pp. 32-38.

² Alonso, Rodrigo (ed.). *No Sabe / No Contesta: Prácticas Fotográficas Contemporáneas desde América Latina*. Buenos Aires: Ediciones arte x arte, 2008. p.159.

perfectamente delineados en el campo de la arqueología de los media por Siegfried Zielinski, tanto en su trabajo docente como en su libro *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*³.

Con lo anterior propongo delimitar mi campo de estudio (las prácticas experimentales y artísticas alrededor de la fotografía) y definir su punto de inicio en las primeras manifestaciones fotográficas que desde la experimentación técnica, pero también discursiva, comenzaron a crear el espacio donde la fotografía sentó su campo de acción.

Dentro de toda la multiplicidad de las prácticas fotográficas, tanto históricas como contemporáneas, y la diversidad de sus usos y funciones, me interesan los autores (sean o no artistas) que, con independencia del tipo de fotografía que realizaron o el momento en el que lo hicieron, han propuesto imágenes que combinan altos valores estéticos con la utilización de los valores de veracidad indisociables a la imagen fotográfica para constituir imágenes (representaciones) del mundo desde una mirada subjetiva siempre direccionada por sus intenciones.

El proyecto curatorial busca, a partir de una selección de obras que abarca desde los inicios de la fotografía hasta la contemporaneidad, propiciar un diálogo entre obras y autores que configure un mapa visual de la expansión del campo tradicional de acción e influencia de la fotografía, y que permita ver como ésta se va transformando y apareciendo en una multiplicidad de obras que se suelen enmarcar en otras prácticas o medios (gráfica digital, instalación, cine, video, arte participativo e interactivo, etc.).

Como en todo mi trabajo, no puedo dejar de comenzar por sentar las bases del mismo desde una perspectiva histórica, que bajo ningún concepto pretende dar lecciones en este sentido. Simplemente considero la historia de la fotografía como su punto inequívoco de partida ya que creo que sólo desde un verdadero conocimiento de la disciplina pueden surgir todas las líneas de producción que

³ Zielinski, Siegfried. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

sostienen y configuran mi producción. Más allá de Benjamin y Barthes se construye todo la teoría fotográfica contemporánea y otro objeto de mi investigación es entrar en ella, pero siempre, desde un conocimiento previo que me permitan comprenderla y seguirla.

Finalmente quiero mencionar que todo el trabajo que he desarrollado (y seguiré haciendo) se ha definido desde tres perspectivas: mi propia experiencia como creador y profesional que se mueve en el campo de la fotografía y los nuevos medios, la premisa de que bajo ninguna circunstancia la fotografía queda supeditada a valores indiciales o documentales para construir su valor y discurso y, finalmente, la convicción de que la producción de obras artísticas es un acto intelectual que, como tal, no renuncia a la producción en el terreno de la investigación y la reflexión.

El primer texto que comenzó a configurar mi reflexión sobre la fotografía pensada desde la técnica se titulaba *De lo técnico a lo tecnológico: usos y funciones de la imagen fotográfica en la construcción de la imagen del mundo* y, aunque en esencia me sigue siendo válido, tenía implícito un error muy significativo: proponía un desarrollo lineal (evolutivo) de la técnica hacia la tecnología y asimilaba ésta a la esfera de lo digital. Este equívoco fue fruto de una evidente confusión entre ambos términos y de dejarse llevar por la tendencia generalizada de pensar que lo más nuevo o reciente, al menos en el campo de la creación y consumo de imágenes, es siempre tecnológico/digital. Confusión que lleva a otra noción bastante extendida e igualmente incorrecta que asimila la técnica a un tiempo pasado (industrial) y/o a herramientas y procesos analógicos (pensando fotográficamente), que con el tiempo evolucionaron e hicieron su transcripción hacia lo tecnológico y, por ende, a lo digital.

El proponer una definición de ambos términos para clarificar estos equívocos, que podrían parecer meramente semánticos pero que en realidad comprometían y tergiversaban el sentido de toda la investigación, y que aparecían no sólo en el texto sino evidentemente en la manera en que estaba entendiendo y planteando una parte fundamental de la misma, se volvió indispensable.

Lograr definir estos dos términos que están en la base del tema que desarrollo y que se utilizan de tan distintas maneras que por momentos parecen polisémicos, es algo complejo por lo que, sin pretender dar una definición definitiva y única, recupero la que encuentro más acertada⁴ y que constituye la forma en la que los pienso y utilizo en el presente texto. Entiendo la técnica como el conjunto de capacidades humanas expresadas mediante procedimientos que tienen un fin determinado: la adaptación y/o transformación del medio por lo general mediante la

⁴ En base a la asignatura de Filosofía de la técnica impartida por Josep M^a Martí Font en el Master de producciones artísticas e investigación de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, curso 2008-2009.

utilización de herramientas y/o saberes manuales e intelectuales. Como consecuencia, la tecnología sería aquella técnica que implica además un aprendizaje intelectual (trabajo teórico), un conocimiento que permite la combinación de saberes de distinto orden para la creación de máquinas, aparatos, herramientas y/o sistemas con una función específica.

Otro aspecto derivado del anterior e igualmente incorrecto consistía en plantear que sólo a través del análisis de los distintos usos y funciones que a lo largo de la historia ha tenido la fotografía podría llegar a la temática que me interesa trabajar: explorar los cambios de percepción y de asignación de valores que ha tenido la fotografía a lo largo del tiempo. Es necesario analizar también cómo los avances técnicos y tecnológicos que se han dado a lo largo de los casi dos siglos de vida de la fotografía (184 años en concreto), experimentados tanto en los procesos de producción de las cámaras como de las fotografías mismas (copias impresas) así como en la evolución de la propia técnica fotográfica, han modificado no sólo la forma de crear, distribuir, consumir y valorar las imágenes producidas por este medio sino el propio contexto social en el que se han dado. Algo que Walter Benjamin ya apuntaba en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*:

A lo largo de amplios períodos históricos, las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia. El modo y la manera en que la percepción sensorial se organiza (el medio en que acontece) no sólo está condicionado por la naturaleza, sino también por la historia.⁵

⁵ Benjamin, Walter. «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Sobre la fotografía: Walter Benjamin*. Edición y traducción de José Muñoz Millanes. Valencia: Pre-Textos, 2004. p. 98.

Más allá de los (dos) clásicos: hacia una teoría de la fotografía

La producción de Walter Benjamin relacionada con fotografía, parte de la cual he citado como cierre del capítulo anterior, compilada en versión castellana en *Sobre la fotografía: Walter Benjamin*⁶, y en particular *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, junto con *La cámara lúcida*⁷ de Roland Barthes son los dos libros (míticos) sobre los cuales por un periodo importante de tiempo se ha sustentado la teoría crítica de la fotografía y, aún hoy, se sigue haciendo en muchos ámbitos.

Si bien Benjamin y Barthes son los grandes clásicos de la teoría fotográfica (considerados los padres de la misma) y los autores más socorridos a la hora de pensar en fotografía y en temas relacionados con la reflexión sobre la imagen, en varios momentos me he preguntado si tiene sentido seguir repitiendo (citando) una vez más sus textos. Mi respuesta sería siempre afirmativa, siempre y cuando se pretenda dialogar con los textos y se tomen como fuentes de conocimiento y no como dogmas de fe.

Dentro de la teoría crítica contemporánea, estos textos fundacionales son cada vez más analizados y por momentos desmitificados, sin que esto signifique que hayan dejado, en algunos aspectos, de ser vigentes o válidos. Simplemente no se puede negar que después de ellos, en particular después de *La Cámara Lucida*, han surgido una serie de voces que a partir o en oposición a ellos, han seguido generando y configurando una verdadera teoría fotográfica que se aleja de textos únicos o “sagrados” y observa desde distintas aproximaciones (sociales, técnicas, filosóficas) la práctica y el entendimiento de la fotografía.

⁶ Benjamin, Walter. *Op. cit.*

⁷ Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989. (ed. original: *La Chambre claire: Notes sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard, Éditions du Seuil, 1980).

En la búsqueda de nuevos referentes en este campo, *Hacia una filosofía de la fotografía*⁸ de Vilém Flusser, editado en su versión original tres años después que *La cámara lúcida*, y escrito desde una perspectiva totalmente independiente, se ha vuelto fundamental para mí en lo que se refiere a la reflexión y sentido de mi propio trabajo, sobre todo en relación a utilizar cámaras construidas, y a la combinación de elementos analógicos y digitales⁹.

Junto a Vilém Flusser, el trabajo de teóricos contemporáneos como Clément Rosset¹⁰, André Rouillé¹¹, James Elkins con su trabajo editorial¹² y en particular Michael Fried¹³ y Michel Frizot¹⁴ han sido verdaderas fuentes de iluminación para repensar la fotografía ya no sólo desde su práctica (que se queda en un uso meramente instrumental de la herramienta) o los puntos de vista habituales, sino desde un panorama enormemente rico que tiene por única intención reflexionar sobre el sentido y los alcances que la fotografía y su práctica con fines expresivos (artísticos) puede tener hoy.

En las siguientes páginas, basándome en un ejercicio editorial que he realizado para tal propósito, recuperaré una serie de textos que me parecen referenciales en este territorio.

Los textos de Walter Benjamin sobre la fotografía son considerados como un análisis muy pertinente de la articulación entre la fotografía y la modernidad. Y sin embargo, el desconocimiento de las modalidades técnicas de la práctica fotográfica, la insuficiencia de

⁸ Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 1990. p. 27. (ed. original: *Für eine Philosophie der Photographie*. Gotinga: European Photography, 1983).

⁹ Lo anterior no significa que tenga una nueva Biblia que me permita simplemente abandonar las típicas (la de Benjamin y Barthes), y encontrar una fuente de sentido crítico en Flusser no hace que esté de acuerdo con algunas de sus propuestas y puntos de vista.

¹⁰ Rosset, Clément. *Fantasmagories: suivi de Le Réel, L'imaginaire et L'illusoire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.

¹¹ Rouillé, André. *La photographie: Entre document et art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard, 2005. Collection Folio Essais.

¹² Elkins, James (ed.). *Photography Theory*. New York [etc.]: Routledge, Taylor and Francis Group, 2007.

¹³ Fried, Michael. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. London [etc.]: Yale University Press, 2008.

¹⁴ Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. Oaxaca [etc.]: Ediciones Ve / CONACULTA / UNAM / Fundación Televisa, 2009.

los datos históricos en el momento en que Benjamin escribió, durante los años treinta, lo llevaron a rechazar los fundamentos técnicos del medio. La ambigüedad del término “reproducción” [...] considerada como la responsable de la pérdida del aura del original fotografiado, lo conduce a privilegiar la idea de una modernidad poética, baudeleriana, urbana, en lugar de la eficacia instrumental fundada por la fotografía.¹⁵

Esta introducción que hace Michael Frizot a su capítulo dedicado a *La modernidad instrumental: notas sobre Walter Benjamin en El imaginario fotográfico*, pone de manifiesto una cuestión que se repetirá también con Barthes: la falta de conocimientos sobre el medio (y sus técnicas y procedimientos) que se analiza.

La transcripción o el entendimiento de Benjamin de la técnica fotográfica como heredera de medios como el grabado o la imprenta, no toma en cuenta la naturaleza del medio, de cada uno de ellos, y de su especificidad ontológica, uniéndolos en una línea casi evolutiva que los une inequívocamente por su capacidad de reproductibilidad. En este contexto, la fotografía es sólo vista como un desarrollo de la revolución técnica dentro de la gran empresa de la modernidad, y deja prácticamente fuera del análisis un componente fundamental: la cámara.

Lo que Frizot pone sobre la mesa es la falta de análisis que podría o debería haber sido más riguroso: “ [...] la técnica, que si bien funciona como un estandarte de la modernidad también oculta una *episteme* mucho más complejo e inquietante tras la aparentemente sencilla oposición que hay entre la naturaleza y lo mecánico.”¹⁶

Vilém Flusser en su libro *Hacia una filosofía de la fotografía* intenta preguntarse justamente por esta complejidad ontológica de la imagen técnica:

[...] es difícil descifrar las imágenes técnicas, pues aparentemente no necesitan ser descifradas. Su significado parece grabarse automáticamente sobre sus superficies como en las huellas digitales donde lo significado (el dedo) es la causa, y la imagen (la huella) es el efecto. Parece como si el mundo significado en las imágenes técnicas fuera la causa

¹⁵ *Ibid.* p. 231.

¹⁶ *Ibid.* p. 232.

de ellas, y como si éstas fueran el último eslabón en una cadena causal que las vincula sin interrupción a su significado: el mundo refleja la luz solar y otras ondas luminosas que son capturadas por superficies sensitivas -por medio de procesos ópticos, lumínicos y mecánicos- y el resultado es una imagen técnica. De ahí que parezca como si existieran en el mismo nivel de realidad que su significado. Parece que aquello que vemos al contemplar las imágenes técnicas no son símbolos que necesiten descifrarse, sino indicios del mundo al que significan, y que podemos percibir este significado a través de ellas, aunque sea indirectamente.¹⁷

La noción (o problema) de la “reproductibilidad” aflora de la misma falta de conocimiento o conciencia de la especificidad de la fotografía, de una confusión de orden semántico (al menos aparecen tres posibilidades distintas de “reproducción”: la duplicación de un objeto único, por medio de un molde e idénticos procesos y materiales, la fotográfica, que transcribe un objeto en una imagen y la multiplicación en base a una matriz, como el negativo fotográfico¹⁸) y de los condicionantes de orden técnico que puede conllevar. Como ejemplo, Frizot menciona el caso de Blossfeldt y la macrofotografía, la cual requirió en primera instancia tener un equipo muy específico que era a su vez dependiente, entre otros condicionantes, de los avances en el campo de la óptica que se dieron en Alemania a finales del siglo XIX.

La fotografía, calificada por Benjamin como el “primer método de reproducción verdaderamente revolucionario”, no copia ningún objeto porque a todos los convierte en imágenes fotográficas, de limitadas potencialidades. De hecho, lo único que el proceso fotográfico reproduce a la perfección son las mismas fotografías: la fotografía de una pintura no es una pintura, mientras que la fotografía de una fotografía es una fotografía, que puede ser casi idéntica al original.¹⁹

El acto fotográfico no “reproduce” nada: “produce” fotografía y solamente fotografía. La reproducción de un cuadro no es un cuadro, sino una foto, que conserva ciertas características del cuadro. En cambio, podemos decir que la fotografía “se reproduce a sí misma”: el uso del negativo permite la obtención de un número ilimitado de imágenes de formatos o texturas variables.²⁰

¹⁷ Flusser, Vilém. *Op. cit.* p. 17.

¹⁸ Frizot, Michel. *Op.cit.* p. 242.

¹⁹ *Ibid.* p. 243.

²⁰ *Ibid.* p. 64.

El pensamiento metafórico, por momentos poético y en más de una ocasión ambiguo de un Benjamin que se expresa en los mismos términos (“[...] mediante el concepto del aura de los objetos naturales. Definiremos esta última como la aparición irreplicable de una lejanía, por cerca que pueda hallarse.”²¹) hace aún más complejo precisar el sentido de lo que propone y la lógica del mismo.

Benjamin asimila el régimen ocular a las propiedades de la óptica, al igual que muchos otros comentaristas, lo cual le autoriza más tarde a confundir al ojo con el instrumento.²²

Su más famoso concepto “el aura” de la obra de arte también permitiría una serie de revisiones, de entre las cuales yo me preguntaría qué sucede con el aura de la imagen fotográfica en sí misma (más allá de cómo lo plantea Benjamin), pero no de la que es dependiente del referente capturado en su superficie, ni de la obra de arte que contiene. El concepto de “aura” que define Benjamin no aplica o considera la fotografía como un sistema de creación, como una obra de arte igual de válida que la pintura o la escultura, ni considera la posibilidad de llegar a encontrar su “aura” en los mismos términos que él plantea, en la posible unicidad (pictórica) contenida en la imagen fotográfica (presente ya en el proceso de positivo directo²³ y del daguerrotipo²⁴) y potenciada desde la decisión de un autor que determina la edición (número de copias) de sus imágenes.

Para Benjamin la fotografía no es un arte, sino un medio que le sirve, pensando en términos de Baudelaire, al cual desde luego está muy cercano. De esta estructuración de pensamiento y de su falta de suficiencia en los procesos (técnicos) en los que basa su análisis se desprenden una serie de imprecisiones,

²¹ Benjamin, Walter. *Op. cit.* p. 99.

²² Frizot, Michel. *Op.cit.* p. 236.

²³ Como apunta Marie-Loup Sougez: “el procedimiento de Bayard ofrecía una imagen única en papel mediante un proceso de positivo directo (ennegrecimiento directo) que no requería revelado”. En Sougez, Marie-Loup *Op. cit.* p. 62.

²⁴ El daguerrotipo no sólo constituye la concreción del deseo de hacerse con una porción del mundo y guardarla del tiempo, manteniendo la unicidad de la pintura, sino que en sí mismo tiene grabada una imagen directa del mundo en dos posibilidades. Una imagen tanto en positivo como en negativo, según el ángulo en que se mira, que también por vez primera permitió ver/entender el mundo desde más de un nivel de significado.

ambigüedades o errores que han configurado el pensamiento fotográfico desde hace más de 70 años.

[...] a fuerza de reducir el esquema fotográfico a un principio mimético mal aplicado (y sin provecho), Benjamin se limita a ver en la fotografía tan sólo un compromiso maniqueo de la reproducción, con las ventajas y desventajas que esto implica: la destrucción del aura del objeto se compensa por su disponibilidad hacia las masas, estigmatizada por Baudelaire.²⁵

Con estos extractos de la obra de Frizot, no pretendo atacar el trabajo de Benjamin. Simplemente creo que es un paso ineludible, al intentar transitar por la producción de la teoría fotográfica, volver a mirar con un ánimo crítico los textos iniciales, y que en este sentido el trabajo de Frizot me parece impecable y por demás revelador.

En el caso de Barthes y *La cámara lúcida* podemos encontrar un fenómeno similar, apuntado tanto por Frizot como por Michael Fried.

El de Barthes es ante todo un texto literario, una reflexión en torno a la imagen materna y no una teoría. Se trata de un análisis “desde dentro” de lo que sucede en quien observa una foto, pero nunca se interroga sobre cómo se produce una foto, ni siquiera contempla al que “hace” la foto, el que acciona la cámara.²⁶

Este texto de Frizot sobre *La cámara lúcida* ejemplifica para mí con mucha claridad el carácter real del texto de Barthes y la diferencia entre éste y un análisis realizado desde el conocimiento de todos los factores que involucra la fotografía, no desde una postura instrumental sino intelectual. En un plano personal, secundo a Frizot cuando menciona lo que podría constituir mi principal reproche (como creador de imágenes fotográficas) al texto de Barthes: considerar un mínimo margen de acción (de creación tanto estética como discursiva) por parte del hacedor de las imágenes (del fotógrafo), dejándolo en su simple *Operator*. Figura que bien puede

²⁵ Frizot, Michel. *Op. cit.* pp. 241-242.

²⁶ *Ibid.* p. 65.

recordar al funcionario planteado por Flusser: persona que juega con un aparato y en función de éste²⁷.

Esta determinación de la voluntad del *Operator* o *funcionario* por la de la propia herramienta y el programa que contiene²⁸, hace que todas las operaciones de creación de sentido y experiencia recaigan en el *Spectator*, que no sólo puede mirar y ser mirado, sino que a pesar de no compartir la esencia del acto fotográfico y por ende no poder hablar desde ella²⁹, elige y decide sobre la superficie semántica de la imagen: si una fotografía tiene *studium* o *punctum*, es porque él (Barthes) lo decide, lo encuentra desde su mirada absolutamente personal, no porque el fotógrafo lo haya construido desde decisiones compositivas o estéticas. En el discurso que construye Barthes no hay espacio para la autoría o para el reconocimiento de la misma (salvo la suya propia). Hay simplemente autores que le gustan o que le han llamado la atención (por algún particular motivo) y que son los que visibiliza en su libro. Algo muy sintomático de la falta de atención, interés y/o conocimiento de Barthes por la creación fotográfica contemporánea a la publicación del libro (en la década de los 70's del siglo XX se da la gran entrada (definitiva) de la fotografía en el mundo del arte y el advenimiento de toda la fotografía como una práctica artística plenamente consolidada), radica en el hecho de que la mayoría de los ejemplos fotográficos que usa Barthes (en los que sustenta su análisis) corresponden a los grandes clásicos de la fotografía, lo cual desatiende la realidad fotográfica del momento y su enorme expansión más allá de los usos tradicionales.

Un fort retournement de tendance s'est opéré, en France et dans le monde occidental, aux alentours des années 1970: avec la création de nombreux festivals, magazines, galeries; avec la publication d'ouvrages; avec l'ouverture d'écoles spécialisées et de départements universitaires; avec la réalisation d'études et de recherches historiques et théoriques; avec la constitution de collections privées et publiques; avec l'entrée d'œuvres dans les musées; avec l'usage croissant du procédé par les artistes; avec la naissance

²⁷ Flusser, Vilém. *Op. cit.* p. 77.

²⁸ *Ibid.* p. 27.

²⁹ Barthes, Roland. *Op. cit.* p. 37.

d'un marché. Bref, la pratique et les productions photographiques se sont déplacées du strict territoire *de l'utile* vers celui de *la culture et de l'art*.³⁰

Algo que no se debería dejar de tener siempre en cuenta es la subjetividad del texto de Barthes, que hace imperar un juicio estrictamente personal el cual impone el componente *yoico*, perfectamente acorde con el corte posmoderno, sobre la materia de su análisis, y que él mismo reconoce, como apunta Michael Fried en *Barthes's Punctum*³¹:

Acepté, por tanto, erigirme en mediador de toda la Fotografía: intentaría formular, a partir de algunos movimientos personales, el rasgo fundamental, el universal sin el cual no habría Fotografía.³²

A pesar de lo anterior, y de creer firmemente que sin la experiencia directa de la creación de imágenes es difícil aproximarse a un análisis que tome en cuenta todos los factores que comporta el acto fotográfico, hay que reconocer que dentro de un libro de gran factura como es *La cámara lúcida*, Barthes pone luz sobre aspectos fundamentales de la fotografía y crea una serie de términos o denominadores de acciones y sujetos (que sumó a su terminología personal) para analizar el quehacer fotográfico.

Dentro de éstos, su *studium* y su *punctum*, más allá de su amplio reconocimiento (el cual en el caso del *punctum* se podría equiparar al del “aura” de Benjamin), son dos herramientas sistemáticamente utilizadas para analizar (hablar de) la fotografía.

Desde su texto dedicado al *punctum*, Michael Fried conecta la forma en cómo se construye el *punctum* para Barthes (sin intención alguna del fotógrafo), con una corriente *antiteatral* presente tanto en la crítica como en la pintura de mediados del

³⁰ Rouillé, André. *La Photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard 2005. p.11.

³¹ Fried, Michael. *Op. cit.* p. 95.

³² Barthes, Roland. *Op. cit.* p.35.

siglo XVIII, y que se manifiesta entre otros en las obras de Diderot, Greuz, David, Géricault, Daumier, Courbet, Mollet, Legros y Fantin-Latour³³.

El *punctum*, podríamos decir, es visto por Barthes pero no porque el fotógrafo se lo muestre, puesto que para él no existe. Como Barthes reconoce, «eso ocurre [sólo] en el campo de la cosa fotografiada», que es como decir que es un puro artefacto del acontecimiento fotográfico –«el fotógrafo no podría no fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total» en palabras de Barthes– o, quizás es un artefacto del encuentro entre el producto de ese acontecimiento y un espectador u observador determinados, en este caso, Roland Barthes. Esto guarda consonancia con el reiterado requerimiento de Diderot de que el espectador sea tratado como si no estuviera allí, de pie frente a la pintura o sentado ante el *tableau* representado o, por expresarlo de una manera ligeramente diferente, que nada en la pintura o en un *tableau* pintado o representado presuponga que está ahí para el espectador.³⁴

La categorización de *teatral* como connotación negativa a una pintura, o en el caso que nos ocupa una fotografía, estaría cercana a la falta de valor e interés que Barthes da a una fotografía (fotógrafo) que tenga intenciones, que no se conforme con el hecho fortuito de capturar, casi sin percatarse, una imagen y todo lo que contiene.

Esta conexión explicitada por Fried abre una posibilidad de relación entre la pintura (un tipo de ella) y la fotografía, (ambas entendidas como sistemas de representación) y me lleva a la idea de que el posible valor de verdad, de objetividad de una imagen se construye desde la falta de intención de su creador.

De aquí se desprende lo que para mí es el aspecto más importante de la aportación de Fried, consistente en analizar la postura de Barthes en cuanto a la relación del fotógrafo y su sujeto, y las sorpresas que le producen:

Me imagino (es todo lo que puedo hacer, puesto que no soy fotógrafo) que el gesto esencial del *Operator* consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de

³³ Fried, Michael. *El Punctum de Roland Barthes*. Murcia: Cendeac, 2008 p. 20.

³⁴ Fried, Michael. *Op. cit.* pp. 22-23.

la cámara), y que tal gesto es, pues, perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado.³⁵

La idea de naturalidad, íntimamente relacionada con la posibilidad de verdad de la imagen, y la forma de conseguirla, me permite crear una taxonomía de las formas de actuación del fotógrafo en su camino por conseguir una imagen “real”, la cual conecta con la idea del “instante decisivo” de Cartier-Bresson, a la cual Barthes se acerca a partir de la imagen de Napoleón (del que Clément Rosset recuerda que nunca nadie ha dudado de su existencia a pesar de que la mayoría de personas contemporáneas a él nunca le vieron en directo y de que no existen pruebas fotográficas de la misma³⁶).

Dentro de esta taxonomía, una posibilidad mencionada por Flusser es el *cazador*³⁷ (que espera paciente el instante en que todo converja y aparezca su presa para apretar el gatillo [disparador]). En segundo lugar tendríamos la figura del *voyeur*, que Rosset ejemplifica tan bien con el mito de Actéon,³⁸ y que finalmente también está emparentada con otra posibilidad que él mismo menciona: *le voleur* (el ladrón).

Tanto el *cazador*, como el *voyeur*, *el ladrón* e incluso el feliz afortunado de estar en un lugar y momento preciso con su cámara lista, comparten la particularidad de la acción descrita por Barthes: la posibilidad de capturar “un instante decisivo” por arte de la casualidad, de un encuentro fortuito con el objeto de su deseo, que se sustenta en todos los casos bajo la premisa de que el sujeto fotografiado bajo ninguna circunstancia se sepa observado.

C'est pourquoi il importe tant au voyeur, comme d'ailleurs au voleur, de n'être pas vu lui-même pendant qu'il opère. La honte d'être surpris, généralement invoquée en la

³⁵ Barthes, Roland. *Op. cit.* pp. 65-66.

³⁶ Rosset, Clément. *Fantasmagories: suivi de Le Réel, L'imaginaire et L'illusoire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006. p. 29.

³⁷ Flusser, Vilém. *Op. cit.* p. 34.

³⁸ Rosset, Clément. *Op. cit.* p. 37.

circonstance, pèse ici moins que la crainte d'un rétablissement du contact entre soi et l'autre, que le voyeur fait tout pour rompre.³⁹

Esta forma de actuación (desde la sorpresa) se encuentra, como apunta Fried, en la denominada fotografía de calle (que no presentaría grandes cambios entre la del siglo XX y la actual salvo por el recorte de libertades que cada vez se dan más y que hace que el observado [fotografiado] pueda decidir sobre la concreción y el destino de la imagen) y Fried ejemplifica este hecho con un proyecto que me permite ilustrar a la perfección la primera figura: los *Subway Portrait* que Walker Evans realizó entre 1938 y 1941. Sumado a esta obra emblemática Fried también menciona el trabajo de videos telefotográficos de Beat Streuli, que comparte el mismo punto de partida basado en fotografiar personas que no se saben observadas con una cámara, y por tanto actúan con naturalidad.

Estas estrategias son utilizadas para contrarrestar la respuesta inequívoca de alguien que se sabe observado (con cámara o no): el posar. Una actitud que también se desprende del texto de Fried y que Susan Sontag había descrito en *Sobre la fotografía*: “Hay algo en las caras de la gente cuando no se saben observados que nunca aparece cuando sí”.⁴⁰

[...] tanto en el caso de las fotos del metro de Evans como en el de los vídeos y fotos de Streuli, nos encontramos con versiones actuales del proyecto diderotiano que describe figuras profundamente sumidas en lo que están haciendo, pensando, sintiendo y que, por tanto, también parecen completamente ajenas al hecho de estar siendo observados (éste es el punto crucial).⁴¹

Desde el ensimismamiento que respiran las miradas de los retratos de Evans, Fried desarrolla una doble posibilidad en cuanto al sujeto (la imagen) al natural. Si bien el estar absorto (en algo) y el estar distraído son dos actitudes que mantienen abstraído al sujeto (fotográfico) permitiendo que no se percate de la presencia del fotógrafo, tienen una diferencia fundamental en el nivel o profundidad de esta

³⁹ *Ibid.* p. 36.

⁴⁰ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981. p. 47. (ed. original: *On photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977).

⁴¹ Fried, Michael. *Op. cit.* pp. 27-28.

abstracción que producen. La absorción implica un alto grado de concentración sobre el objeto de atención que no mantiene la distracción, la cual se emparenta más con una ausencia de conciencia, parecida a la que describe Paul Virilio al hablar de las crisis picnolépticas al inicio de su *Estética de la desaparición*, pero de más larga duración.

La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior. Puesto que el retorno es tan inmediato como la partida, la palabra y el gesto detenidos se reanudan allí donde fueran interrumpidos. [...] Las ausencias, denominadas picnolepsia (del griego *pycnos*, frecuente), suelen ser muy numerosas, cientos al día y en general pasan desapercibidas para quienes nos rodean. Mas para el picnoléptico nada ha sucedido; el tiempo ausente no ha existido. Sólo que, sin que lo sospeche, se le escapa en cada crisis una pequeña parte de su duración.⁴²

Más allá del ejemplo que utiliza Fried para ejemplificar la “imagen absorta” (*El castillo de naipes* de Jean-Baptiste Siméon Chardin) yo pensaría directamente en la obra de Johannes Vermeer, que desde la fuerza de la tradición de la pintura holandesa (y su atención a cada detalle revelado por la luz) y con la ayuda de la *camera obscura*, creó pinturas que son emblemas de la figura del personaje absorto en sus pensamientos y/o acciones: *Muchacha en azul leyendo una carta* (ca. 1663-64), *Muchacha leyendo una carta* (ca. 1657), *El geógrafo* (ca. 1668-1669), o *La tasadora de perlas* (ca. 1665) entre otras. Imágenes donde la figura del *voyeur* se materializa en toda su fuerza en el espectador que asiste a la representación de la naturalidad en su máxima expresión.

Fried usa un par de inmejorables ejemplos para visualizar en la contemporaneidad esta capacidad de ensimismamiento (que además son grandes ejemplos de la hibridación que existe, y que históricamente se ha dado entre fotografía y pintura) como búsqueda de la naturalidad: *Adrian Walker, artist, drawing from a specimen in a laboratory in the Department of Anatomy at the University of British Columbia, Vancouver 1992*, realizada en 1993 por Jeff Wall (quién es para mí

⁴² Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988. pp. 7-8. (ed. original: *Esthetique de la disparition*, Paris: Editions André Balland, 1980).

la figura [fotógrafo/artista] más importante y determinante en el campo de la fotografía inscrita en la creación artística contemporánea) y *Reading* de Gerhard Richter, de 1994.

Tanto Wall como Richter, que en esta imagen encuentra un referente directo en Vermeer, logran imágenes que desde una factura impecable, nos ponen en la doble posición de un *espectador-voyeur* que asiste a una *escena* íntima, donde la metáfora renacentista del cuadro como ventana cobra todo su sentido. Ambos personajes se nos muestran desde una profunda ausencia que se construye desde la atención que prestan a lo que hacen (dibujar y leer una carta respectivamente) y que descarta todo diálogo con el que mira. Las dos obras son un puro objeto de observación que se muestra sin más con la posibilidad de ser descifrado desde una mirada inquisitiva que repare en los elementos (presentes en el caso de Wall y ausentes en Richter) que acompañan al sujeto y que construyen su contexto.

Ahora bien, uno de los rasgos más originales de *La cámara lúcida* es que Barthes no alberga ningún interés en escenas de absorción o distracción –ni, en general, en la captación de personajes no conscientes de estar siendo fotografiados– como estrategia de representación, por la simple razón de que dicha estrategia no le parece antiteatral, al contrario, le parece teatral por excelencia ya que el «actor», es decir, el sujeto fotografiado, parece inconsciente de lo que la fotografía revela sobre su estado mental y/o su cuerpo [...].⁴³

Para Fried el *punctum* (y su promesa de falta de intención por parte del fotógrafo) constituiría la evidencia o garantía de la no teatralidad de la imagen y por tanto de su objetividad. Pareciera que esta supuesta objetividad en la imagen es la que permite un *advenimiento* o *aventura* (así es como el mismo Barthes categoriza la atracción que siente por algunas fotografías)⁴⁴ de Barthes por ciertas fotografías, de las cuales algunas logran llegar al *punctum*, y que las imágenes donde se podría leer una intención manifiesta no sólo carecen de *studium* sino que le propician un cierto rechazo.

⁴³ Fried, Michael. *Op. cit.* pp. 30-31.

⁴⁴ Barthes, Roland. *Op. cit.* p. 49.

En lo que parecería una oposición directa a este ensimismamiento como camino a la naturalidad, estaría el posar, “la pose”: una posibilidad que también analiza Fried, comenzando por recordar que Barthes sugiere que «lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la pose»⁴⁵. Si antes todo el andamiaje formal y conceptual que sostenía la naturalidad/objetividad de la mirada (de la imagen producida) pasaba inequívocamente por la condición de que el sujeto fotografiado no se percatara de la presencia de la cámara, o se olvidara de ella, ahora es justo lo contrario.

Un buen ejemplo de la posibilidad de acercarse a la naturalidad y objetividad del acto fotográfico (a pesar de que los sujetos se sepan observados en todo momento) más allá de la típica relación fotógrafo-modelo en un retrato, la cual impera en las imágenes de Richard Avedon que recupera Barthes en *La cámara lúcida*, es el sistema de trabajo que Jeff Wall denomina “near documentary” (cerca del documental) y que utilizó para obras como *Fieldwork. Excavation of the floor of a dwelling in a former Sto:lo nation village, Greenwood Island, Hope, B. C., August, 2003*. Anthony Graesch, Dept. of Anthropology, University of California at Los Angeles, working with Riley Lewis of the Sto:lo band del 2003 o *A view from an apartment* del 2004. Ambas imágenes fueron construidas a partir de pasar semanas en el caso de la primera y meses en el de la segunda, de observación (y captura de imágenes) de un grupo de personas mientras desarrollaban una cierta acción cotidiana. Las imágenes resultantes están realizadas a partir de fragmentos (fotografiados) de todo ese tiempo, que Wall funde en una imagen única, que retrata justamente un “instante” de la acción y la vida de estas personas. Esta forma de actuación por parte del fotógrafo y también de los fotografiados se encuentra en la misma línea de metodologías o estrategias que Wall hace servir para fotografiar algún momento que ha vivido y que no ha podido fotografiar: utilizar actores amateurs para re-escenificar el momento.

⁴⁵ *Ibid.* p. 122.

Estos procesos desarrolladas por Jeff Wall tienen una esencia teatral, cosa que paradójicamente encuentra un eco en las ideas de Barthes sobre la pose. Si la pose en esencia significa saberse observado, conlleva la posibilidad implícita de observar: mantener un contacto directo con la mirada del fotógrafo (a través del lente) o dejarse observar desde la conciencia. En el primer caso, la mirada devuelta al fotógrafo es transmitida al observador cuando está frente a la imagen.

¡Ah, si por lo menos hubiese una mirada, la mirada de un sujeto, si alguien en la foto me mirase! Pues la Fotografía tiene el poder –que va perdiendo cada vez más, al ser juzgada ordinariamente la pose central como arcaica– de mirarme *directamente a los ojos* (he aquí por lo demás una nueva diferencia) en el filme nadie me mira nunca: está prohibido –por la Ficción).⁴⁶

Esta mirada directa que busca/añora Barthes en muchas fotografías es lo que constituye la idea de “frontalidad” que Fried asimila a una corriente de la pintura moderna presente desde Manet.

Tiene razón Barthes en cuanto a la estructura diegética del cine, o por lo menos en lo que respecta a la narrativa cinematográfica tradicional y a su rechazo implícito a apelar directamente al espectador, pero se equivoca al afirmar el abandono de la pose frontal por parte de la fotografía. Aparte de Avedon y Arbus (y Robert Mapplethorpe, de quien reproduce dos retratos), el recurso a dicha pose estaba ya implícito en las fotografías documentales de edificios y construcciones industriales de Bernd y Hilla Becher, iniciadas en 1959 y que durante los ochenta se volverían fundamentales para la obra de jóvenes fotógrafos como Thomas Ruff, Thomas Struth (ambos estudiantes de Bernd Becher en Düsseldorf) y Rineke Dijkstra. De manera más general, la pose frontal ha venido cumpliendo un papel crucial a medida que la Fotografía ambiciosa, ha reclamado para sí la escala y, por así decirlo, la forma de dirigirse al espectador de la pintura abstracta.⁴⁷

Pensar en la tradición del retrato, tanto pictórico como fotográfico (el retrato es uno de los usos más socorridos en la fotografía desde su aparición) es así mismo pensar en la dualidad presente en esta práctica: representar al sujeto tal cual es (persona u objeto), desde la supuesta objetividad que construye o recrea un hecho

⁴⁶ *Ibid.* p. 167.

⁴⁷ Fried, Michael. *Op. cit.* p. 55.

“verdadero” o representarlo desde la posibilidad de ser “otro”, e inscribir esta imagen también dentro de la esfera de lo creíble. Para sostener esta doble posibilidad, recurro a toda la tradición pictórica del retrato, que implica la producción de imágenes tanto de seres reales (históricos) como irreales (dioses, por ejemplo) para mi primera categoría; y para la segunda, propongo mirar la cantidad ingente de *carte-de-visite* realizadas a partir de mediados del siglo XIX donde, gracias a las posibilidades que brindaba el fotógrafo y sobre todo su estudio (*atrezzo*), se podía convertir a un hombre común en un cazador de leones en África, o en un respetable y rico caballero.

Con los ejemplos procedentes de la escuela de Düsseldorf que propone Fried se puede ver claramente como la idea de objetividad y de frontalidad (entendidos como valores de verdad) siguen estando presentes en la imagen fotográfica (a toda luz heredera del lenguaje y logros de la pintura) incluso en un momento donde la fotografía ya está inscrita formalmente en el campo de la creación artística.

En el contexto de la antiteatralidad diderotiana antes citada⁴⁸, Fried menciona que la obra de Manet supone un punto de inflexión que termina con todas las prácticas pictóricas y críticas que habían negado al espectador. Ante esta mención y la recuperación de la tradición pictórica que hace Manet para actualizarla y dotarla de nueva expresividad, me es imposible no recordar una de las obras emblemáticas de la producción temprana de Jeff Wall, *Picture for Women* de 1979 y su íntimo diálogo con *Un bar aux Folies Bergère* de Manet (ca. 1880), no sólo como ejemplos de todo lo anteriormente dicho (naturalidad, frontalidad, pose), sino también de la relación simbiótica entre fotografía y pintura, que desde el nacimiento de la primera ha existido, sobre todo en el territorio de la fotografía artística.

Junto al *punctum*, otra de las aportaciones de Barthes que han gozado de una larga influencia, es su “Esto ha sido”, que junto a la teoría del índice (del carácter

⁴⁸ Ver página 16.

causal de la fotografía) propuesta por Rosalind Krauss⁴⁹, ha constituido otro gran hito de la fotografía.

Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la cámara oscura). 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.⁵⁰

El noema de la Fotografía es simple, trivial; no tiene profundidad alguna: “*Esto ha sido*.”[...] La Fotografía es una evidencia extrema, cargada, como si caricaturizase no ya la figura de lo que ella representa (es todo lo contrario), sino su propia existencia”.⁵¹

Sobre esta cuestión Michel Frizot apunta la limitación de estas consideraciones provenientes del campo de la semiología:

¿Cómo podríamos trazar categorías en el campo de la foto a partir de una relación de causalidad, definida de manera tan incierta como “aquella que une al humo y al fuego”? A este préstamo artificial de un término acuñado por una importante figura intelectual estadounidense como es Pierce, difícilmente criticable, se debe la enorme debilidad del concepto de índice, y el encierro circular en su inadecuación a la hora de explicar la increíble riqueza de lo que ocurre en y con el proceso fotográfico [...]⁵²

Siguiendo en esta línea y focalizando el análisis en las relaciones de verdad (de la capacidad de representar la realidad) de la imagen fotográfica, Frizot llega a un punto que podría ser discutible:

La única realidad a la que tiene acceso la fotografía es a la luz que proviene del espacio que se encuentra frente al dispositivo: si un objeto “real” no refleja ninguna luz, entonces no será real para la fotografía y permanecerá invisible. Esta idea de lo real no tiene sentido en el caso de la superficie sensible. Si pensamos que la fotografía remite a “nuestra”

⁴⁹ Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. (ed. original: *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*. Paris: Macula, 1990).

⁵⁰ Barthes, Roland. *Op. cit.* p. 126.

⁵¹ *Ibid.* p. 171.

⁵² Frizot, Michel. *Op. cit.* p. 62.

realidad esto quiere decir que continuamos creyendo en la analogía entre la cámara y el ojo (la visión ocular), lo cual es totalmente erróneo pero mantiene viva la ilusión de que existe una relación estrecha entre la visión y la fotografía, a la que nos cuesta renunciar.⁵³

Si bien es cierto e innegable que la fotografía depende de forma absoluta de la luz (que es el “arte de la luz” como propone el propio Frizot⁵⁴) la única fisura que detecto en la cita anterior radica en la idea de que la falta de luz reflejada por parte de un objeto le hace invisible, ya que aunque este objeto no refleje nada de luz, si se encuentra junto a otro objeto que produzca un contraste, el primero nunca será invisible para la fotografía, sino negro.

Esta relación de “verdad fotográfica” se ha dado a pesar de que desde sus inicios y durante un tiempo considerable (al menos hasta que a principios del siglo XX los hermanos Lumière inventaran el autocromo⁵⁵, primer proceso exitoso de fotografía en color), la imagen producida por la fotografía carecía de color debido a carencias de índole puramente técnica.

A pesar de la fidelidad con la que el daguerrotipo era capaz de registrar una imagen, el propio Daguerre fue consciente de que para llegar a conseguir un éxito total en la reproducción “del natural” era necesario obtener una imagen con sus colores y, por ello, experimentó sin éxito con polvos fosforescentes durante varios años⁵⁶.

En el siglo XIX otras estrategias trataban de restituir esta insuficiencia: los estudios fotográficos decimonónicos, convertidos en verdaderos templos de la fotografía y en el pivote económico del nuevo invento, contaban a menudo con un apuntador que durante el proceso del retrato tomaba nota de los colores de ojos, pelo y tez del sujeto, colores que posteriormente eran pintados sobre las imágenes resultantes.

⁵³ *Ibid.* pp. 64-65.

⁵⁴ *Ibid.* p. 29.

⁵⁵ Proceso desarrollado en 1903 por los hermanos Auguste y Louis Lumière y comercializado en 1907 para obtener imágenes en color, basado en teñir hojuelas de fécula de papa de los tres colores primarios luz y utilizarlas como filtro en el momento de positivar un negativo b/n.

⁵⁶ Sougez, Marie-Loup. *Op. cit.* p. 708.

En este territorio resulta paradójico que a pesar de que desde los años '30 del siglo XX se consolidaron los procesos industriales (ligados a las grandes compañías internacionales como Kodak, Agfa e Ilford) que permitían obtener positivos y copias en color, durante muchos años, y aún hoy dentro de un sector importante formado por gente relacionada directamente con la fotografía y en particular con su circulación y venta (galeristas y críticos) se mantiene una preferencia sobre la imagen en blanco/negro, otorgándole un rasgo distintivo de calidad, y asimilándola a la fotografía de arte. Un signo de pureza técnica que logra su máximo estadio si la copia es, además de en blanco/negro, de naturaleza 100% analógica. Cuestión como he dicho paradójica ya que deriva, en primer lugar, de una insuficiencia técnica que se suplió con el tiempo y, en segundo lugar, de la simple repetición por imitación de una serie de fotógrafos que utilizaron este registro estético como rasgo distintivo, llevándolo en algunos casos a la categoría de dogma fotográfico.

Llegados a este punto ¿no deberíamos preguntarnos sobre la razones del desprecio al color presente por muchos momentos en algunos sectores del mundo del arte? ¿Por qué renunciar a capturar la imagen del mundo, su copia fiel, con todos los valores estéticos que la configuran? La artisticidad de la fotografía en blanco/negro se podría considerar un rasgo heredado del momento de búsqueda y diferenciación con la pintura en la carrera de la fotografía por ser considerada un arte. Un rasgo de unicidad que le permitiera mantener su fuerza documental (de verdad) desde un espacio estético diferenciado, desde su propio lenguaje visual que potencia la pureza y la fuerza de las formas contenidas en su superficie por encima de la información y la connotación que le proporcionaría el color. Un análisis en profundidad de este fenómeno se puede encontrar en *Couleur versus noir et blanc*⁵⁷ de Nathalie Boulouch.

De una forma similar, me resulta incomprensible que sigan habiendo sectores, por lo general relacionados con el entorno del foto-documentalismo, que mantienen la idea primigenia (primitiva diría yo) de que la imagen fotográfica es un testimonio fiel de la realidad y que por tanto posee más allá de sus cualidades de objetividad e

⁵⁷ Boulouch Nathalie. «Couleur versus noir et blanc» en *Études photographiques* No. 16 mayo 2005. <http://etudesphotographiques.revues.org/index726.html>

imparcialidad (cualidades relacionadas con su naturaleza técnica) una capa de verdad.

La actitud acrítica es peligrosa porque la “objetividad” de la imagen técnica es una ilusión. Las imágenes técnicas son, en verdad, imágenes, y como tales, son simbólicas. De hecho, son un complejo simbólico aún más abstracto que las imágenes tradicionales. Las imágenes técnicas son metacódigos de los textos y [...] significan textos y sólo muy indirectamente significan el mundo “externo”.⁵⁸

En este sentido, en 1840, sólo un año después del lanzamiento oficial de la fotografía, Hippolyte Bayard ofrecía la primera lección magistral sobre las posibilidades de uso de esta “verdad” atribuida a la fotografía. Bayard, con un gesto de autoridad sobre el medio, lo utiliza en función de sus intenciones y muestra, más allá de la posibilidad de manipulación del sentido de la imagen fotográfica (cuestión fundamental en su comprensión), la capacidad de la fotografía de trabajar (a nivel semántico) según el contexto (temporal) de apreciación en que se muestra o hace circular. La propuesta de Bayard constituye un hecho referencial que abrió para la fotografía la posibilidad de dejar de ser simplemente servil a la realidad (como la pensara Baudelaire en detrimento de sus posibilidades como arte) y ser capaz de crear una nueva (crear un discurso propio). Una posibilidad que cambiaría la forma de ver y entender no sólo la fotografía sino la propia imagen que se puede crear a partir de la realidad:

En octubre de 1840 Hippolyte Bayard, un funcionario del Ministerio de Hacienda francés, realizaba *Autoportrait en noyé*, autorretrato en el que se fotografiaba como ahogado y que acompañaba con el siguiente texto:

Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-derrière est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma connaissance, il y a à peu près trois ans que cet ingénieux et infatigable chercheur s'occupait de perfectionner son invention. L'Académie, le Roi et tous ceux qui ont vu ces dessins que lui trouvait imparfaits les ont admirés comme vous les admirez en ce moment. Cela lui fait beaucoup d'honneur et ne lui a pas valu un liard. Le gouvernement qui avait beaucoup trop donné à M. Daguerre a dit ne rien pouvoir faire pour M. Bayard et le malheureux s'est noyé. [...]

⁵⁸ Flusser, Vilém. *Op. cit.* p.18.

Su inédito método fotográfico, el positivo directo, había fracasado bajo la aplastante campaña política en favor del daguerrotipo liderada por François Arago, pero sólo un año después de la publicación oficial de la fotografía, su imagen revelaba el potencial extraordinario del nuevo medio: la fotografía, que había nacido bajo el paraguas del paradigma objetivista, podía ser ficción. Una ficción tan “real” y convincente que tenía el potencial de pasar por verdadera. Existía para el nuevo medio la capacidad de supeditar la procedencia técnica de la imagen a la impronta de una voluntad creativa, de una construcción intelectual, relegando su valor documental y su carácter utilitario a un segundo plano. La precursora imagen de Bayard enunciaba por primera vez la fluctuación del medio fotográfico entre los dos vectores de una encrucijada todavía vigente: su potencial creativo y su condición referencial.⁵⁹

Este nuevo paradigma fotográfico permitió (no de forma inmediata ni nunca absolutamente generalizada) pasar a entender la fotografía como un sistema de representación visual (igual que la pintura) que, como tal, siempre ha estado determinado por la subjetividad de quien lo produce y por los condicionantes impuestos por la herramienta o herramientas utilizadas en su realización; pero que, a diferencia de la pintura, cuenta con la capacidad de recuperar las imágenes directamente de la realidad gracias al uso de un aparato.

En cuanto a las imágenes tradicionales, reconocemos fácilmente que se trata de símbolos. Un pintor, por ejemplo, está interpuesto entre ellas y su significado. El pintor ha elaborado los símbolos de la imagen “en su cabeza” y los ha transferido mediante un pincel, aplicando pintura sobre una superficie. Si deseamos descifrar tales imágenes, debemos decodificar el proceso codificador ocurrido en “la cabeza” del pintor. Sin embargo, respecto de las imágenes técnicas el asunto no es tan simple. Es verdad que también aquí se interpone un factor entre la imagen y su significado, en este caso una cámara y el hombre que la utiliza. No obstante, este factor, este “operador del aparato”, no parece interrumpir la cadena entre la imagen y su significado. La palabra operativa es “parece”. De modo opuesto, el significado parece fluir hacia el interior del factor por un lado (entrada) y salir de nuevo por otro lado (salida). Lo que sucede durante este pasaje a través del factor permanece oculto. El factor es la caja negra. De hecho, el proceso codificador de las imágenes técnicas ocurre dentro de esta caja negra, y toda crítica de las imágenes técnicas debería concurrir al “esclarecimiento” del interior de esa caja negra.

⁵⁹ Bravo, José Luis; Valls, Arola. «Homenaje a Bayard». En: *positivo-directo: fotografía y nuevos medios*. <http://positivodirecto.org/homenaje.html>

Mientras la crítica fracase en esto, permaneceremos ignorantes en lo que respecta a las imágenes técnicas⁶⁰.

Las reflexiones anteriores me han permitido plantearme que el verdadero conocimiento de la fotografía, tanto práctico como intelectual, implicaría entre otras cosas tener una suficiencia técnica, o al menos intentar conocer en la medida de lo posible los distintos elementos y acciones que conforman una cámara fotográfica y los procesos que se hacen servir para llegar a un resultado final a través de ella (copias físicas en un determinado sustrato y no sólo archivos de imagen). Alcanzar este conocimiento permitiría entender qué tipo de operaciones se suceden dentro de la *caja negra* para que dejen de ser desconocidas y por tanto mágicas. En este sentido, la verdadera autoría sería un estadio al que se puede acceder desde la suficiencia y el conocimiento técnicos de la herramienta. Una suficiencia que sirviera no sólo para poseer un verdadero dominio sobre ella, sino que abriera la posibilidad de romper los programas y patrones de uso preestablecidos con los que fue programada para su “correcta” operación, para hacer emerger un auténtico espacio de libertad creativa, ya no supeditada a la máquina (ni pautada por otro), sino definida por una voluntad capaz de controlar, modificar y/o crear la herramienta a conveniencia. Este conocimiento permitiría encontrar la verdadera naturaleza de la herramienta (y de la imagen que produce) y del papel que juega el fotógrafo (como autor y no sólo como simple operador) en todo este proceso.

Mi trabajo realizado con cámaras construidas busca precisamente este cambio de relaciones de poder y sentido.

[...] lo que determina la naturaleza de una fotografía (de cada fotografía particular) es el dispositivo que la engendró, por su doble calidad de genérico (fotográfico) y singular (con parámetros físicos particulares, y una aplicación humana distinta en cada nueva toma)⁶¹.

Con el nacimiento de la fotografía, la transmisión del conocimiento desarrollada desde los textos (textolatría⁶²) encuentra en este nuevo medio una herramienta de

⁶⁰ Flusser, Vilém. *Op. cit.* pp. 18-19.

⁶¹ Frizot, Michel. *Op. cit.* p. 11.

⁶² Flusser, Vilém. *Op. cit.* p. 14.

visualización que es capaz de mostrar incluso lo que escapa al ojo humano, propiciando un regreso a un periodo previo al texto escrito, donde la fuerza de lo visual vuelve a imperar y en donde comienza a prefigurar lo que podríamos denominar más adelante como la era de la imagen.

Es verdad que la fotografía no es un terreno de evocación simbólica comparable a la pintura, pero se relaciona continuamente con el “ver” y el “mirar”, por el simple hecho de desarrollar aparentemente una analogía de la vista (ya que el objetivo sería una suerte de ojo fijo), y a la vez nos ofrece en forma de artefacto (la imagen) aquello que somos incapaces de aprehender analíticamente con nuestra dinámica temporal.⁶³

La fotografía, entendida entonces como medio de comunicación y expresión, ha reconfigurado a lo largo de su existencia las formas de producción y difusión del conocimiento, y la repercusión de su impacto en dicha configuración del conocimiento del mundo ha ido variando en relación a la propia evolución técnica sufrida por el medio, hasta llegar al potencial de influencia de los nuevos medios en la sociedad contemporánea.

En este punto me parece pertinente recordar lo que Lev Manovich apunta sobre la forma en la que los medios proyectan su identidad en el conocimiento y en el propio poder:

La entidad que estructura sus propios datos, su propia memoria, su propio archivo, se reorganiza e inscribe su identidad en el futuro.[...] Lo que encontramos aquí es un ejemplo del principio general de los nuevos medios: la proyección de la ontología de un ordenador en la propia cultura. [...] la programación informática encapsula el mundo según su propia lógica.⁶⁴

Por último, y a la luz de todo lo anterior me surge la siguiente pregunta: ¿sería pertinente seguir pensado que al ser la fotografía un testimonio indiscutible de la realidad (gracias a la utilización de una herramienta técnico-tecnológica) es capaz de modificarla?

⁶³ Frizot, Michel. *Ibid.* pp. 53, 54

⁶⁴ Manovich, Lev. «Database as a Genre of New Media» En: *AI & Society: Knowledge, Culture and Communication*. London: Springer London, Vol. 14, #2 (June 2000). p. 179. Trad. del autor.

Nunca he estado interesado en basar la valía de un trabajo fotográfico (empezando por el que yo mismo desarrollo) en los valores documentales atribuidos, e incluso, innegablemente presentes en la imagen fotográfica, por lo que la reflexión que Jeff Wall apunta en este sentido para definir ciertos puntos de partida de su trabajo me parecen más que acertados tanto para mi propia práctica artística como para cerrar éste primer capítulo de pensamiento fotográfico.

He renunciado al rol de testigo o documentalista (reportero) del fotógrafo [...] La poética o la productividad de mi trabajo está en la creación del escenario y en la composición pictórica, lo que llamo “cinematográfico” [...] Espero que esto haga evidente que el tema ha sido subjetivizado, que ha sido representado⁶⁵.

⁶⁵ Wall, Jeff. «Frames of Reference». En: *Selected Essays and Interviews*. New York: The Museum of Modern Art, 2007 p. 145. Trad. del autor.

La aprehensión de la imagen del mundo: la fotografía pensada desde la técnica

La categoría básica de la sociedad industrial es el trabajo; las herramientas, incluso las máquinas, trabajan; extraen los objetos de la naturaleza y los informan: transforman el mundo. Pero los aparatos no trabajan en este sentido; no tienen la intención de cambiar mundo, sino de cambiar el significado del mundo. Su intención es simbólica⁶⁶.

Pensar la fotografía desde los avances inherentes a su desarrollo técnico, desde una perspectiva similar a la que define Wolfgang Ernst para la arqueología de los medios (“la arqueología de las condiciones tecnológicas de lo decible y lo pensable en la cultura, una excavación de la evidencia de cómo la técnica dirige las expresiones humanas o no humanas - sin reducir las técnicas a meros aparatos (abarcando, por ejemplo, también las antiguas reglas de la retórica)”⁶⁷), pero sin que esto implique una renuncia a considerarla como un espacio de experimentación y creación, me parece el mejor camino para continuar la investigación que propongo sobre la expansión del campo de la fotografía; ya que es innegable que todos los cambios que ha sufrido la fotografía a nivel ontológico están pautados e íntimamente ligados a los cambios de orden técnico acaecidos en su modo de producción. Como menciona Michel Frizot “el nuevo medio se distingue desde su origen por una tecnicidad inédita aunada a resultados excepcionales”⁶⁸.

En este punto, creo necesario reiterar que la fotografía que es el objeto de esta investigación es la fotografía entendida como arte, o como he dicho antes, con una vocación creativo-expresiva. Remarcar este posicionamiento permite entender cómo a pesar de proponer una reflexión en base a la relación técnica-fotografía y a los distintos resultados (modos de entendimiento, usos y funciones) derivados, sólo profundizaré mi análisis en algunos de ellos.

⁶⁶ Flusser, Vilém. *Op. cit.* p. 26.

⁶⁷ Ernst, Wolfgang. «Archive Rumblings: Interview with Wolfgang Ernst by Geert Lovink». Consultado en: *Toward an Integral Theory of Media* (2003). <http://www.wmg-seminar.de/html/texte/glo/archives-rumbling.htm>. Trad. del autor.

⁶⁸ Frizot, Michel. *Op. cit.* p. 53.

El origen de la determinación de la fotografía por la técnica está presente incluso antes del propio advenimiento de la primera, ya que la constitución de los elementos fundacionales de la fotografía hay que buscarlos en una serie de descubrimientos, investigaciones y experimentos que nada tienen que ver en su origen e intenciones con la búsqueda de un medio que fuera capaz de aprehender imágenes a través de un proceso técnico-mecánico. Por el contrario, están vinculados a preocupaciones tan divergentes de la propia fotografía como la resolución de los principios de la perspectiva o la búsqueda alquímica, entre otros. La fotografía será el resultado de la interacción de unos principios técnicos (la captación y fijación de una imagen en la superficie sensible a través de la *camera obscura*) aplicados en su origen a otros fines.

El nacimiento de la fotografía se dio gracias a la conjunción de diferentes descubrimientos procedentes de ámbitos relacionados con el mundo del arte (en concreto de la pintura), y el de las ciencias (la física y la química); descubrimientos que a principios del siglo XIX convergen en un fin común.

Haciendo un ejercicio sintético, podemos decir que la fotografía principalmente es fruto de la unión de dos desarrollos que difieren no sólo en intenciones originales sino también en varios siglos de distancia: el descubrimiento de la *camera obscura*⁶⁹ y el de las propiedades fotosensibles de algunas sales de plata (haluros de plata).

El uso de la *camera obscura* se remonta al siglo IV a.C., cuando era utilizada por Aristóteles para observar eclipses solares⁷⁰. A partir de este primer uso documentado de la *camera obscura*, que en sí mismo implica la utilización de un aparato para extender una capacidad humana (base de la mayoría de prácticas

⁶⁹ El funcionamiento de la *camera obscura* se basa en el siguiente fenómeno: si tenemos una habitación completamente a oscuras y dejamos que la luz exterior se filtre por un pequeño orificio situado en una de las caras de la habitación, la luz que penetra por este orificio proyectará la imagen del exterior invertida en la parte posterior de la habitación. El fenómeno es recurrente en la propia naturaleza y se puede apreciar observando con detenimiento, como por ejemplo en ciertas condiciones en las se proyecta la imagen de un eclipse o del sol en el suelo a través del espacio que dejan las hojas de un árbol entre sí.

⁷⁰ Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, 2a edición, p. 9. (ed. original: *The History of Photography from 1839 to the Present*. New York: The Museum of Modern Art, 2001)

artísticas que utilizan dispositivos tecnológicos), hay una serie de saltos en el tiempo que separan los diferentes momentos en que este descubrimiento se irá recuperando y readaptando con fines diversos (difícilmente se podrían considerar los distintos usos de la *camera obscura* como una línea evolutiva directa hacia la fotografía), hasta que finalmente la fotografía lo reclame de forma definitiva a principios del siglo XIX, convirtiéndolo en el elemento constitutivo de su existencia.

Durante el Renacimiento, punto culminante de la constitución de las leyes de la perspectiva, la *camera obscura* (así como otros artefactos creados para ayudar en el perfeccionamiento del dibujo) es utilizada para solucionar el difícil paso que supone la transcripción de las tres dimensiones del mundo a las dos dimensiones de la representación pictórica. Este uso directamente relacionado con la representación visual (pictórica y dibujística) se podría pensar como el punto de unión de la fotografía y la pintura, pero sobre todo, como el comienzo de la influencia de la pintura en la fotografía.

Michel Frizot recuerda con mucho sentido como el propio nombre con el que después de un largo proceso de múltiples etimologías (daguerrotipo, heliografía, calotipo, etc.) se bautizó definitivamente al nuevo medio nos remite al ideal del referente pictórico: fotografía, dibujo con luz. Una etimología que no evidencia la mecanicidad de la fotografía:

[...] la etimología errada de “fotografía” ha sido invocada a lo largo de la historia para servir a los intereses de tal o cual pensamiento, y ha promovido una interpretación abusiva de los conceptos asociados con las nociones de “luz” y “grafía”, así como de todas sus combinaciones. Y deberíamos lamentar que al convertirse la fotografía en una verdadera tecnología que se ha ramificado en un gran número de actividades, la semántica no la hubiese ascendido a la categoría de una “fonología” o de un “arte de la luz”: un “logos” interesado en estudiar los efectos de la luz⁷¹.

⁷¹ Frizot, Michel. *Op. cit.* p. 29.

Si bien me parece correcta la argumentación de Frizot y su propuesta de “fonología”, seguiré utilizando en todo el texto el nombre con que históricamente se ha conocido a este “arte de la luz”: fotografía.

El uso de la *camera obscura* (que originalmente era una habitación de grandes dimensiones), encontrará un lugar importante en el nuevo sistema de representación visual asentado en el Renacimiento gracias al uso y estudio que a lo largo del tiempo hicieron de ella (de su principio) pintores, arquitectos y científicos tan importantes como Giovanni Battista Della Porta, Johannes Kepler o Athanasius Kircher (los tres considerados por Siegfried Zielinski en su arqueología de los medios⁷²), y de una serie de desarrollos técnicos que fueron acrecentando a la par su uso y efectividad⁷³.

Por mi parte, recupero tres momentos que me parecen fundamentales en el camino hacia la fotografía: la reducción de tamaño de la cámara (y la portabilidad añadida que implicó), la incorporación de una lente (en sustitución al estenopo por donde entra la imagen) y la inclusión dentro de la cámara de un espejo a 45 grados que volverá a invertir la imagen y la proyectará nuevamente sobre un plano horizontal traslúcido, lo que permitía calcar con mayor facilidad la escena elegida.

Las capacidades de esta nueva herramienta se pueden apreciar en la obra de muchos artistas que en el siglo XVIII orientaron su trabajo hacia la reproducción de una imagen perfecta del mundo. Las *vedute* de Canaletto (Giovanni Antonio Canal) o de su sobrino Bernardo Bellotto (Canaletto el joven) y la pintura de Johannes Vermeer son para mí inmejorables ejemplos de la utilización de la *camera obscura* y de la enorme perfección que aportó a la pintura. Destaco estos autores ya que su producción está íntimamente ligada a dos de los grandes temas que ha desarrollado la fotografía: la representación de la ciudad y de la vida cotidiana. Canaletto y su sobrino trabajan sobre lo que será el primer gran tema de la fotografía, la ciudad (tema que he desarrollado en *Invisible: de recuerdos, ciudades y fotografía*⁷⁴):

⁷² Zielinski, Siegfried. *Op. cit.*

⁷³ El desarrollo extendido de este tránsito se puede seguir en Sougez, Marie-Loup. *Op. cit.* pp. 32-39.

⁷⁴ Bravo, José Luis. «Invisible: de recuerdos, ciudades y fotografía» en *Invisible photo 01 BCN*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Invisible, 2008. p. 145.

primero Venecia y luego distintas ciudades europeas⁷⁵. Vermeer, por su parte, y desde la tradición de la pintura holandesa, abre un territorio que será ampliamente visitado y revisitado desde la fotografía y, hoy en día, bastante boga: la imagen de la vida íntima, la que se ve puertas adentro. Escenas cotidianas, cargadas del valor descriptivo (documental) de la pintura costumbrista.

Vermeer va más allá del simple uso de la cámara como auxiliar del dibujo al incorporar en su trabajo parte de lo que eventualmente se considerará el lenguaje fotográfico: pinta la escena no como la ve con sus propios ojos, sino como se ve a través de la lente. Reproduce la profundidad de campo derivada del uso de la lente de su cámara, lo cual le permite tener mayor o menor nitidez (hacer foco) en zonas y/o elementos determinados dentro del cuadro. Este efecto óptico le permite aumentar la sensación de volumen en los distintos planos de la escena a la vez que poner atención en ciertas partes de la composición⁷⁶.

Por otro lado, y siguiendo el análisis de los avances que permitieron la aparición de la fotografía, es también particular el proceso de descubrimiento del fenómeno del ennegrecimiento de las sales de plata al ser expuestas a la luz solar. Un descubrimiento que ha sido atribuido al naturalista alemán Johann Heinrich Schulze, quien en 1721, al intentar reproducir un experimento del alquimista Christoph-Adolph Balduin destinado a encontrar una sustancia capaz de atrapar el espíritu universal (*Weltgeist*), dio por casualidad con la capacidad fotosensible de ciertas sales de plata: para reproducir la mezcla utilizada por el alquimista, Schulze necesitaba una solución de ácido nítrico que casualmente era impura (contenía plata), por lo que en el desarrollo del experimento el agua ennegreció. Tras comprobar que esta reacción era fruto de la luz y no del calor, Schulze publicó el descubrimiento en las actas de la Academia de Filósofos Naturales de Nuremberg

⁷⁵ La precisión de la obra de Bellotto hizo que sus vistas de Dresde y Varsovia se utilizaran para la reconstrucción de ambas ciudades después de la II Guerra mundial.

⁷⁶ Un estudio detallado de la importancia de la *camera obscura* en la obra de Vermeer se puede encontrar en Steadman, Philip. *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

bajo el título *Descubrimiento de lo escotoforoso en lugar de lo fosforoso, o Un Notable Experimento sobre la acción de los rayos del sol*⁷⁷.

Este otro descubrimiento fundamental para la consecución de la fotografía se dio por azar y su origen estaba relacionado con un ámbito entre la ciencia y los conocimientos pseudo científicos (la alquimia). Si, junto a lo anterior, tenemos también en cuenta la historia de la *camera obscura*, podríamos afirmar que los tradicionalmente llamados inventores de la fotografía son en realidad descubridores de nuevas relaciones entre elementos preexistentes.

En este contexto, es fundamental poner luz sobre la siguiente pregunta: si los descubrimientos que hacen posible la existencia de la fotografía son ya conocidos desde el siglo IV a.C. y desde 1721 respectivamente, ¿por qué la fotografía no aparece de forma oficial hasta 1839?

El espacio temporal entre el descubrimiento de los elementos que permitirán la existencia de la fotografía y la aparición final de ésta, comprende un siglo en el que el nuevo medio estuvo en estado latente. Este espacio de espera corresponde al tiempo de gestación de las circunstancias de orden social, filosófico, científico y económico que constituyen el motor de toda invención: la presencia de una necesidad específica y la intención de resolverla.

Dentro de las múltiples causas de la aparición de la fotografía y de la complejidad de circunstancias necesarias para su nacimiento podemos señalar la relevancia de la revolución científica, del establecimiento de la razón a través del pensamiento ilustrado y la emergencia de la burguesía. Para entender estos tres factores, sería necesario primero revisar la evolución dentro del campo de la ciencia de los procesos de investigación y análisis que se originan a partir de las aportaciones de Nicolás Copérnico y Galileo Galilei (fundador del método experimental), que desembocará finalmente en la llamada revolución científica.

⁷⁷ Newhall, Beaumont. *Op. cit.* p. 10.

Por otra parte, la Revolución francesa supondrá la culminación de un proceso iniciado en el Renacimiento que dibujará una situación política, social, económica e intelectual sin precedentes que dará lugar a la eclosión de la investigación en todos los campos y al dominio de una gran ilusión a partir de la cual todo será inventable y analizable desde el nuevo dogma: la razón.

La racionalización de la sociedad pasará de ser dominio de unos pocos a casi imperar en su totalidad, propiciando un cambio de mentalidad que afectará a todas las esferas de la existencia: una mentalidad científica, racional y positivista en la cual el nuevo medio encontrará un espacio ideal de recepción (la daguerrotipomanía⁷⁸ será un hecho sin precedentes en la historia de la representación visual). Un medio (mecánico) capaz de prescindir del virtuosismo de la mano del artista (pintor). Algunos de ellos, los dedicados al retrato (los miniaturistas) serán sus primeras víctimas ya que quedarán relegados a un segundo plano, e incluso en la mayoría de los casos desaparecerán. Paradójicamente algunos de ellos lograrían sobrevivir al convertirse en fotógrafos.

Todos los personajes que se proclaman inventores originales de la fotografía en el momento de su presentación pública (Nicéphore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre e Hippolyte Bayard, en Francia, y William Henry Fox Talbot, en Inglaterra⁷⁹) unirán las posibilidades de la *camera obscura* con la particularidad de las sales de plata, aunque las exigencias del propio descubrimiento alterarán en algún caso esta combinación: Niépce, incapaz de ver el potencial de los primeros negativos para convertirse en una matriz que permitiera una reproducción “infinita” de la imagen capturada, decidirá sustituir las sales de plata por betún de Judea y

⁷⁸ “También se inició una práctica fotográfica al alcance de los primeros aficionados acomodados, ya que el material original comercializado resultaba costoso. Efectivamente, enseguida un material homologado vino a sustituir las primeras cámaras de bricolage surgidas tras la sesión oficial ante las Academias. La *Daguerrotypomanie* se apoderó de la crónica parisina”. En Sougez, Marie-Loup. *Op. cit.* p. 55.

⁷⁹ El nuevo invento triunfará en aquellos países económicamente adelantados: Francia e Inglaterra. Para hacer posible el éxito de un nuevo invento, no sólo son necesarios los factores antes mencionados sino también unas condiciones económicas favorables. Es por este motivo que las primeras tentativas de Hercule Florence en Brasil, que le situarían en uno de los primeros lugares dentro de la lista de “padres” de la fotografía, se pierden en el olvido debido a la falta de condiciones sociales y económicas de este país a principios del siglo XIX.

continuar su búsqueda de un positivo directo. El gran padre de la fotografía, el primero en trabajar en su desarrollo, descubrió el proceso que proliferaría hasta el advenimiento de la fotografía digital (el negativo fotográfico), y sin embargo lo abandonó por perseguir una concepción de la imagen ideal, de nuevo, directamente emparentada con la pintura y su unicidad. A pesar de que el proceso de Niépce no logrará imponerse debido, entre otras causas, a su inesperada muerte, la técnica triunfante, el daguerrotipo, mantendrá esta misma unicidad perseguida por él.

Los daguerrotipos contienen al mismo tiempo su positivo y su negativo (al presentar una imagen espejeante que varía de positivo a negativo según desde donde sea apreciada⁸⁰) y presentan una imagen invertida del sujeto o escena representada. Un “defecto” (sobretudo si tenemos en cuenta la vocación original de la fotografía de construir moldes exactos de la realidad) fácilmente detectable en escena urbanas donde las leyendas gravadas en algunos monumentos aparecen invertidas. A pesar de que este defecto original (que modificaba la realidad) no restó fuerza a la fascinación que el “espejo con memoria” de Daguerre había despertado en la sociedad, el “error” se rectificó con el mismo espejo en 45° que ya se había incorporado en algunas *cameras obscuras* con un fin similar: la corrección de la imagen.

Además de los motivos políticos e ideológicos que contribuyeron a su difusión, el daguerrotipo introdujo nuevos elementos en la vida cotidiana, primero con la comercialización del procedimiento y su pronta aplicación al retrato –casi de inmediato–, que se convirtió en un fenómeno social de gran calado, y con el nacimiento de una nueva profesión ante la demanda de un público deseoso de inmortalizarse en los primeros estudios fotográficos que empezaron a montarse⁸¹.

⁸⁰ Según la descripción que hace Marie-Loup Sougez el proceso del daguerrotipo consiste en: “La placa de cobre chapada de plata perfectamente pulida se somete a vapores de yodo que atacan la plata hasta formar una ligera capa de yoduro de plata, sensible a la luz. A continuación se expone esta placa en la cámara oscura. Tras la operación no aparece ninguna imagen en la chapa y hay que someterla al vapor de mercurio calentado: la imagen aparece progresivamente. Se procede a la eliminación del yoduro de plata no afectado por la luz (o afectado en menor grado) en un baño de hiposulfito sódico. Antes de esta operación de fijado, Daguerre usaba sal marina, que no elimina el yoduro pero estabiliza la placa impresionada, insensibilizándola a los efectos de la luz. De la operación resulta una imagen negativa y aparece positiva según la iluminación utilizada para observarla”. En Sougez, Marie-Loup. *Op. cit.* p. 53.

⁸¹ *Ibid.* p. 55

Lo que señala Marie-Loup Sougez en el párrafo anterior es de vital importancia ya que la fotografía creó todo un entorno (técnico, de producción, de comercialización, e incluso de reflexión) que modificó como ningún otro la sociedad en que apareció.

La cualidad que buscó Niépce y que se concretó en el daguerrotipo (la unicidad de la imagen producida) no encajaba con la lógica de expansión comercial de la nueva industria editorial basada en la fotografía (inicialmente incipiente pero pronto boyante) que tuvo que encontrar la forma de reproducir masivamente las imágenes. La solución consistió en combinar los daguerrotipos con un proceso previo de reproducción de imágenes: la litografía. Los daguerrotipos se copiaban en planchas de grabado donde se añadían detalles (por lo general personajes que tenían la función de dotar de vida los espacios fotografiados) para generar publicaciones periódicas en forma de fascículos coleccionables, que daban la oportunidad al gran público de conocer lugares lejanos y exóticos sin la necesidad de salir de París (la inmensa mayoría no podría haber salido aunque lo deseara). De esta unión entre fotografía y grabado surgió un proyecto emblemático de la historia de la fotografía y de la edición fotográfica: las *Excursions daguerriennes. Vues et Monuments les plus remarquables du globe*, editado entre 1841 y 1843 por Noël Paymal Lerebours.

A finales de la década de 1830 Fox Talbot investigará las posibilidades alrededor de la producción de imágenes. Investigaciones que culminarán con la patente en 1841 de su método negativo-positivo (el calotipo). Éste nuevo proceso convivirá con el daguerrotipo, pero a diferencia de éste, tendrá la capacidad de producir copias (impresiones) de la misma imagen capturada por la cámara. El calotipo introduce la posibilidad que supone el gran punto de inflexión de la fotografía: su reproductibilidad, la cual permitirá entre 1844 y 1846 la aparición del que se suele considerar el primer libro fotográfico de la historia: *The Pencil of Nature*. Producido por el mismo Talbot, para explorar y mostrar posibilidades de uso de su invento (retratos, imágenes de arquitectura, de objetos, bodegones, reproducciones de obras de arte), sería efectivamente el primer libro fotográfico si concebimos la cámara fotográfica como un elemento indisociable de la fotografía, ya que en 1843 apareció el álbum de algas marinas realizado por Anna Atkins

*Photographs of Bristish Algae: Cyanotype Impressions*⁸². Este libro de especímenes (con toda la connotación científica del mismo) estaba constituido por cianotipias⁸³ hechas por contacto directo de las algas sobre un papel emulsionado. El trabajo de Atkins supone el primer intento de crear una catalogación visual aplicable al estudio y conocimiento científicos que combina la información textual (científica) con una imagen directa (no representada) del sujeto de estudio. “Combinó información científica con el placer estético”⁸⁴ derivado de la técnica del cianotipo. Los álbumes de Atkins son todo un ejemplo de aprovechamiento de la imagen técnica (su objetividad y capacidad de reproducción) a la vez que contienen un alto valor estético no sólo presente en las imágenes sino en cada detalle del diseño y la presentación final. Atkins unió los dos grandes valores de la imagen fotográfica (estética y objetividad) en una publicación que abrió significativamente el panorama de la fotografía, al hacerla entrar en el terreno de la imagen científica.

En cuanto al libro de Talbot, dada la falta de sistemas de reproducción fotomecánica, cada ejemplar de *The Pencil of Nature* estaba hecho con calotipos originales pegados a mano que habían sido copiados en el *Reading Establishment*, un laboratorio de copiado y acabado fotográficos del propio Talbot. De nuevo la fotografía, en este caso incluso ya como parte substancial de una publicación, regresa una vez más a la unicidad perseguida por Niépce (cada libro es un original).

Más allá de la creación de todo el sistema que permitió a Talbot realizar *The Pencil of Nature*, su lucidez radica en haber intuido el potencial de la imagen reproducible (reproductible en palabras de Benjamin⁸⁵), característica que definirá las prácticas de la fotografía hasta la fecha. Sin embargo, Talbot cometió un error

⁸² Atkins, Anna. *Photographs of Bristish Algae: Cyanotype Impressions*. Halstead Place: Sevenoaks, 1843-53.

⁸³ Cianotipo (blue print) –Es una formula inventada por sir John Herschel que consistía en sensibilizar el papel con ferroprusiato potásico. Cuando estaba seco tenía un color amarillo, y al pasarlo por agua tomaba un color azul. [...] Se reconoce visualmente por tener una superficie mate y un color azulado debido a las sales de hierro. Definición tomada de: Castellanos, Paloma. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Itsmo, 1999. p.56.

⁸⁴ Parr, Martin; Badger, Gerry. *The Photobook: A History*. Vol. 1. Londres [etc.]: Phaidon Press, 2007. p. 20.

⁸⁵ Benjamin, Walter. *Op. cit.* p. 91.

táctico: patentó su invento y por tanto restringió su uso, hecho que negó la posibilidad de que otros lo pudieran retomar y hacer evolucionar.

La explotación del invento de Fox Talbot fue relativamente lenta. A diferencia de Daguerre, que vendió su invento al Estado francés, que a su vez lo hizo público, Fox Talbot no recibió reconocimiento oficial, patentó su proceso de calotipo en 1841 y persiguió obstinadamente a quienes infringieran sus derechos de propiedad intelectual. Incluso después de renunciar a ciertos controles en 1852, se reservó el derecho de autorizar la realización comercial de retratos, que siguió siendo el uso más lucrativo de la fotografía⁸⁶.

Todos los procesos nacidos a partir de la década de 1850 mantendrán la capacidad de reproducción del proceso negativo-positivo, siendo el colodión húmedo⁸⁷ el proceso que reemplace a todos los anteriores. A partir de este momento (y de la cada vez más desarrollada capacidad de acercarse a la instantánea con la progresiva reducción de los tiempos de exposición) la fotografía logrará acrecentar su fuerza y rango de influencia al demostrarse apta para capturar cualquier tipo de sujeto o escena que esté frente a su lente; y su carácter de reproductibilidad encontrará en las revistas ilustradas una inmejorable plataforma de crecimiento y distribución que la potenciará como el medio (mecánico) por excelencia de conocimiento del mundo.

En general, las historias de la fotografía coinciden en la idea de un encuentro inevitable en el y siglo XIX entre la prensa y la fotografía, materializado mediante la puesta a punto de la técnica del medio tono, que permite combinar con facilidad texto e imagen en la composición de una página de periódico. Todos esos enfoques se basan en un mismo principio: la supuesta autenticidad de la fotografía no podía dejar de asociarse con la pretendida imparcialidad de la prensa. Pero el análisis de las condiciones técnicas de la aparición de la fotografía en la prensa y el estudio de las compaginaciones y de las

⁸⁶ Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005 pp. 63-64. (ed. original *The Burden of Representation. Essays on Photography and Histories*. New York: Macmillan Publishers, 1998).

⁸⁷ Este nuevo proceso, descubierto por Frederick Scott Archer en 1851 sustituyó las primeras técnicas fotográficas y supuso la posibilidad de democratización de la fotografía, así como las primeras experimentaciones de orden artístico.

imágenes publicadas reflejan, sobre todo, la voluntad de los el profesionales de realizar un objeto, el periódico ilustrado, atractivo y económicamente viable.⁸⁸

Si tomamos en cuenta todo lo anterior podríamos afirmar que el medio fotográfico lleva implícito desde sus orígenes una hibridación técnica, que se sustenta no sólo en la conjunción físico-química en la base del proceso sino también en el carácter mecánico del aparato fotográfico, el cual es el mediador entre las decisiones del operador y la acción de la luz sobre la emulsión fotosensible.

Antes de realizar otra afirmación hay que recordar que aquello que permite la existencia de una fotografía “en primera instancia”, su causalidad primera, es un aparato. Desde este punto de partida en cuanto al procedimiento se refiere derivan ciertas especificidades ya mencionadas, y que le valen a la fotografía el calificativo de “documento”: de la certeza de que la imagen proviene de un aparato (que como bien sabemos depende de una superficie sensible, un lugar, una dirección de enfoque, un campo espacial, un único disparo, un tiempo de exposición, etcétera).⁸⁹

Un aparato que está en la base no sólo de la fotografía misma, sino de la valoración de las imágenes resultantes como moldes de la realidad gracias a su carácter mecánico. Carácter que configuró y definió las consideraciones sobre el nuevo medio durante todo el siglo XIX (vigentes hoy en día), al tiempo que constituyó el origen de todos los ataques a la fotografía como arte.

⁸⁸ Gunthert, André; Poiver Michel. *El Arte de la Fotografía: De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunwerg, 2009. p. 304 (ed. original: *L'art de la photographie*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2007).

⁸⁹ *Ibid.* p. 56. Michel Frizot sigue apuntando: “Hay que señalar que el término “documento” no define por completo a la fotografía, tan sólo denota nuestra certeza o creencia en una serie de afirmaciones: esto fue así, esto ocurrió en tal lugar y en tal momento, esto tiene esta forma, tal persona hacía determinado gesto, sucedieron tales conjunciones. Sin embargo, este documento específico no es sino una prueba infinitesimal que, a pesar de su aparente perfección, no permite llegar a conclusiones totalizadoras. El documento fotográfico se limita a aislar particularidades, y lo que es más, particularidades selectas, escogidas, elegidas.” *Id.*

Hacia una fotografía como arte

La imagen fotográfica es el resultado de la interacción entre este proceso físico determinado y regulado, así como de los deseos, las intenciones, las voluntades, las ignorancias y errores de un ser humano (que también aprende a “jugar” con las características del dispositivo)⁹⁰.

Si bien se podría marcar la aparición de las primeras manifestaciones de una fotografía artística en la primera mitad del siglo XIX a partir de las imágenes realizadas por una serie de fotógrafos que tienen como punto en común la utilización de la técnica del colodión húmedo, el punto de inicio de esta investigación, en el cual encuentro el momento fundacional de la fotografía entendida como un medio de expresión (donde está presente la impronta de un autor que trabaja en base a sus intenciones, cualesquiera que estas sean), es la obra de algunos autores que desde los inicios de la fotografía hicieron uso del nuevo medio y su valor más allá de su función original (satisfacer las necesidades de representación automatizada, mecánica, de la realidad y así prescindir del problema de la subjetividad siempre presente en la imagen pictórica) para imponer su particular visión del mundo desde un trabajo de búsqueda y experimentación tanto técnica como formal y conceptual que abrirían el camino de la fotografía hacia una forma artística plena.

La búsqueda de posibilidades para el nuevo medio (definir un espacio de actuación y utilidad pública para la fotografía) rige y direcciona, como hemos visto, los distintos caminos que tanto descubridores como primeros interesados siguieron, por lo cual los usos fuera de este primer estadio (usos relacionados con la experimentación del medio con fines creativo-expresivos) no se dieron extensivamente en primera instancia.

Lo anterior no significa que la enorme cantidad de imágenes producidas en un primer momento no puedan ser inscritas en una fotografía artística, basta recordar el

⁹⁰ Frizot, Michel. *Op. cit.* p. 70

autorretrato de Hippolyte Bayard realizado con la técnica del positivo-directo (también invención del mismo Bayard) o las cianotipias de Anna Atkins.

[...] lo que distingue a la fotografía dentro del “sistema de imágenes” o “representaciones” no es una caracterización parcial y marginal de su relación con lo “real” y su tecnicidad, sino una ruptura fundamental y fundadora en cuanto al medio de “hacer” imágenes [...] el concepto de tecnofactura de las imágenes, opuesto al de antropofactura que le antecedió y sigue existiendo simultáneamente, permite expresar una ontología de la diferenciación, de la especificidad, de las distancias en las que radica la singularidad de todos los artefactos fotográficos. La fotografía no podía ya ser percibida como un complemento de eficacia (“la sirvienta de las artes”, como decía Baudelaire). [...] Se trata de una ruptura y una disyunción, y no de una continuidad, incluso en cuanto a la percepción e intelección de las imágenes se refiere.⁹¹

Aceptar que la fotografía siempre ha podido servirse de la realidad (como demostró Bayard), abriendo un potencial en ese momento inédito en las artes (trabajar con la imagen directa del mundo y contar con el correspondiente reconocimiento), es así mismo reconocer que el nacimiento de la fotografía, o más concretamente, la configuración de la fotografía artística (con independencia de la técnica utilizada) constituye un paradigma sin igual en la historia de los sistemas de representación visual, que hasta la fecha sigue siendo vigente. La doble posibilidad de hacer imperar al mismo tiempo la subjetividad del autor y la objetividad del resultado fotográfico es para mí la primera (y absolutamente determinante) expansión que supone la fotografía. Asimismo, el espacio de experimentación constante que abrió la fotografía y sus distintos procesos, donde saberes de distinto orden y procedencia convergieron para reformularse y llegar a nuevos resultados siempre de la mano de la técnica y pasando por la cámara, ensanchó su campo original de acción e influencia, la cual reconfiguró y siguió reconfigurado todas las artes visuales desde mediados del siglo XIX hasta hoy.

El gran debate surgido a raíz de la inclusión de la fotografía junto a las Bellas Artes en el Salón de París de 1859, que motivó uno de los primeros textos sobre fotografía y probablemente el ataque más frontal al nuevo medio como arte (la crítica

⁹¹ Frizot, Michel. *Op. Cit.* pp. 11-12.

de Baudelaire⁹²) dominará el panorama de la fotografía artística y propiciará el nacimiento del primer gran movimiento fotográfico con carácter internacional y artístico, el Pictorialismo, que supone una plena hibridación técnica y conceptual de pintura y fotografía.

De esta manera, las primeras incursiones de la fotografía dentro del ámbito artístico irán siempre de la mano de las directrices marcadas por la pintura, y no de su propio desarrollo técnico-expresivo, haciendo que la relación entre ambas disciplinas esté determinada a lo largo del siglo XIX por un complejo de inferioridad de la fotografía frente a la pintura.

El Pictorialismo supone una concienciación de la diferencia con que todavía se entiende a finales del siglo XIX lo que es resultado de un proceso mecánico *versus* el resultado de un proceso manual, y pone de manifiesto el requerimiento que exige la entrada al mundo del arte: toda obra debe ser fruto de una mano privilegiada que a través de sus dotadas capacidades genere una obra única y artesanal. Bajo esta definición, la fotografía tendría vedada la entrada por ser fruto de un proceso absolutamente mecánico, un proceso que llevan a cabo miles de aficionados que se divierten immortalizando sus escenas familiares sin más preocupación que la de apretar el botón⁹³ de una máquina automática (los primeros obturadores había permitido sustituir el proceso manual de abrir y cerrar el lente) y relativamente económica. La única manera de desmarcarse de esta tendencia y de superar la prohibición de entrada al círculo de las Bellas Artes es emulando, conceptual y técnicamente, la disciplina que tiene el lugar más privilegiado: la pintura.

El Pictorialismo representará fotográficamente los cánones de belleza de la pintura más tradicionalista repitiendo hasta la saciedad los temas clásicos de evasión de la realidad (escenas míticas, retratos alegóricos, simbolismo exacerbado)

⁹² El texto completo de Baudelaire se puede leer en «El público moderno y la fotografía». En: *Archivos de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum, Argazki Euskal Museoa, vol. I, # 2, 1995, pp. 55-62.

⁹³ El eslogan publicitario de la primera cámara Kodak en 1889 rezaba "You Press the Bottom, We Do the Rest". Consultado en: *A Brief History of Design & Usability at Kodak*. <http://www.kodak.com/US/en/corp/researchDevelopment/whatWeDo/development/designUsability/history.shtml>

y atentará contra la propia procedencia mecánica de la imagen, la cual quedará minimizada con la manipulación de todos los factores técnicos (glicerina en el objetivo, pigmentos en la emulsión, pinceles para revelar, etc.), desde la toma hasta la impresión final.

Resulta paradójico el hecho de que este primer intento por insertar la fotografía en el mundo del arte se base justamente en negar sus cualidades intrínsecas así como sus posibilidades técnicas relacionadas con su capacidad de captar un registro fiel de la realidad, todo en aras de “parecerse a la pintura”. Esta negación de su propia naturaleza que se explicita al dejar de lado los aspectos técnicos para enfatizar la sensibilidad y subjetividad del autor, responde a una búsqueda que pone el acento en la creación de imágenes y no en la reproducción de la realidad.

Por otra parte, el Pictorialismo encontrará también su justificación en la necesidad de reafirmar una élite cultural capaz de desvincularse de la proliferación y democratización de la fotografía, hasta que el cambio de siglo convierta el carácter mecánico de la fotografía en un generador de nuevas posibilidades creativas.

Desde la campaña de maduración y emancipación de la fotografía como medio de expresión autónomo encabezada por Alfred Stieglitz a principios del siglo XX, la fotografía es entendida universalmente como disciplina independiente y singularmente diferenciada respecto al resto de las artes visuales.

Una vez superada su primera etapa de formación y desarrollo y sus primeros tanteos dentro del panorama artístico internacional a lo largo del siglo XIX, la empresa fotográfica, curatorial, editorial y propagandística de Alfred Stieglitz en Nueva York dejará establecidas las bases para la concepción universal de la fotografía como lenguaje artístico *per se*⁹⁴.

⁹⁴ Para más información ver AA.DD. *New York et l'art moderne: Alfred Stieglitz et son cercle* (1905-1930). Catálogo de la exposición, Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.

Este giro conceptual planteado por Stieglitz se irá consolidando a través de la labor que llevará a cabo en sus galerías y revistas, entre las que destacan la llamada *291* y el proyecto editorial *Camera Work*, hito en la historia de la publicación relacionada con fotografía, así como a partir de la obra de una serie de autores que acabarán definiendo lo que se conoce como *Straight photography*, (fotografía directa). Directa en sus presupuestos conceptuales, temáticos (la fotografía debe hacer necesariamente referencia a la realidad circundante, moderna y cambiante) y técnicos (la fotografía debe poner de manifiesto su procedencia mecánica a través de la pureza técnica).

La apuesta de Stieglitz marcará el punto de partida de una concepción purista de la fotografía, desligada de su vínculo decimonónico con la pintura y forjada como disciplina artística independiente. Todas las reformulaciones posteriores alrededor de la fotografía pondrán énfasis en su capacidad artística autónoma y en sus cualidades técnicas diferenciales.

A partir de este momento, el desarrollo de la fotografía se manifestará tanto en la evolución de todos sus componentes (que se mantienen invariables desde el inicio), como en los cambios que a nivel formal y conceptual ha sufrido esta disciplina que, con independencia de su gran variedad de usos y funciones a lo largo de la historia, se encuentra presente en prácticamente todas las actividades del ser humano. Tal y como puntualiza Vilém Flusser, la omnipresencia de la imagen técnica (de origen fotográfico) es absoluta:

Las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo. El hombre ek-siste; esto significa que no tiene acceso inmediato al mundo. Las imágenes tienen la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre. Pero, aunque así sucede, ellas mismas se interponen entre el hombre y el mundo; pretenden ser mapas, y se convierten en pantallas. En vez de presentar el mundo al hombre, lo re-presentan; se colocan en lugar del mundo a tal grado que el hombre vive en función de las imágenes que él mismo ha producido. Éste ya no las descifra más, sino que las proyecta hacia el mundo “exterior” sin haberlas descifrado. El mundo llega a ser como una imagen, un contexto de escenas y situaciones.⁹⁵

⁹⁵ Flusser, Vilém. *Op.cit.* p. 12.

La evolución de las cámaras, los elementos ópticos y sistemas (mecánicos y/o electrónicos) de exposición y captura que las conforman, así como los procesos de revelado y positivado tanto analógicos como digitales e híbridos, han permitido el tránsito hacia la idolatría (de la imagen técnica) que describe Flusser, y han desnaturalizado cada vez más nuestras relaciones con el mundo y su conocimiento, al estar prácticamente siempre mediadas por una interfaz (sustrato que la contiene o pantalla que la proyecta) que a partir de la imagen técnica construye nuestra noción del mundo. Un mundo al que cada día asistimos menos (en directo), ya que vivimos desde su representación: las imágenes que del mismo construimos o espectamos, y que circulan por todos los medios visuales de forma autónoma.

Por otro lado, es precisamente esta omnipresencia y fuerza de la fotografía la que ha permitido emerger como uno de los medios de comunicación masiva más importantes, al tiempo que como una disciplina autónoma y referencial en el contexto de la creación artística contemporánea, que a pesar de gozar de este estatus, sigue encontrando nuevas formas de construir la noción del mundo en el que vivimos y determinando nuestra gestión del mismo.

Consideraciones finales

Una vez sentadas las bases de la fotografía como arte, la continuación de la revisión (histórica) de la fotografía en este territorio se desarrolla en el proyecto curatorial que acompaña este texto, ya que no es mi intención hacer un texto de carácter historiográfico.

Dentro del proyecto de tesis que propongo alrededor del concepto de fotografía expandida, el análisis de la relación de la fotografía con el tiempo y el paradigma del paso de una fotografía analógica a la digital se contemplan en los siguientes capítulos a desarrollar en un futuro.

El instante elongado: tiempo, espacio y la idea de movimiento

El mundo en diferido: la imagen producida y consumida por medios digitales

José Luis Bravo
Barcelona, 2010

Con esta propuesta, mi intención es crear un sistema de visualización de las ideas expuestas en el texto anterior, que sea capaz de mostrar en conjunto una serie de obras (de naturaleza 100% fotográfica, o que tienen como base la fotografía) seleccionadas de entre toda la historia de la fotografía, no sólo para construir el panorama de su expansión tanto conceptual como formal, sino también para mostrar diferentes puntos de relación e incidencia de la fotografía con otros medios y disciplinas artísticas.

El proyecto ha sido pensado como un espacio abierto (constituido por un sistema interactivo⁹⁶) donde ver y leer cómo la fotografía ha ido ensanchando desde su advenimiento, sus propias capacidades, su campo de acción inicial y, en particular, su influencia en distintas disciplinas y medios relacionados con la creación y uso de imágenes.

En esta versión del proyecto presento la selección de obras (en base a su ficha técnica) de forma cronológica, lo cual me permite mostrar en una estructura lineal la evolución que ha sufrido el medio fotográfico y cómo éste ha estado siempre ligado a cambios de orden técnico sufridos en sus procesos de producción, los cuales de igual forma, siempre han incidido en la forma de entender, apreciar y usar la imagen fotográfica.

El objeto de estudio de todo el proyecto, como se ha remarcado en el texto, ha sido la fotografía inscrita en el marco de la creación artística, ya sea de forma directa o porque en sí misma contiene la latencia de esta posibilidad. Por tanto, no se han considerado usos y funciones fuera de este marco, a pesar de que evidentemente también mantienen una íntima relación con la técnica, eje principal de todo el proyecto.

⁹⁶ El diseño final e implementación están pensados para desarrollarse en una siguiente etapa de trabajo ya fuera del marco del Master (dentro de la investigación de tesis doctoral).

De esta doble posibilidad (arte-técnica) surge el principal criterio de selección de las obras, las cuales, ya sea desde la experimentación técnica o desde la práctica de la fotografía entendida como una disciplina artística, han modificado tanto formal como conceptualmente la propia ontología de la fotografía así como su área de acción e influencia originales.

Si bien puede haber grandes espacios temporales entre las obras, en todas se puede encontrar la vocación de entender la producción de imágenes como un espacio experimental donde la búsqueda de nuevos resultados o posibilidades (tanto de uso como estéticas) ha permitido investigar sobre los alcances del medio fotográfico, ampliarlo y constituirlo como una disciplina artística plenamente consolidada.

No todos los autores presentes en el proyecto son o han sido considerados artistas, pero sí han mantenido una impronta de autoría sobre su trabajo y una clara intención de hacer servir la cámara para la construcción de un discurso personal que, sirviéndose de los valores de veracidad ampliamente atribuidos a la imagen fotográfica, ha configurado nuevas formas de crear y entender la imagen del mundo que nos rodea.

Vincular un proyecto de investigación a uno editorial o curatorial (como en este caso) es parte de mi propia metodología habitual de trabajo, por lo cual, desde el planteamiento original de este proyecto, las distintas partes del mismo fueron pensadas para trabajar juntas en el desarrollo del concepto general: la fotografía expandida.

Relación de obras consideradas en el proyecto



Hippolyte Bayard

Autoportrait en noyé, 1840

Positivo directo, 19.2 x 18.6 cm

Société française de photographie, Paris



William Henry Fox Talbot

Soliloquy of a broom, 21 de enero de 1841

Papel salado a partir de un calotipo, 17.3 x 15.3 cm

Colección particular



Anna Atkins

Cystoseira granulata. (Publicada en el primer tomo de *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*), 1843

Cianotipo

National Media Museum, Bradford



Gustave Le Gray

La Grande Vague, Sète, 1856

Copia a la albúmina de un negativo al colodión húmedo. 34.3 x 41.2 cm

Victoria & Albert Museum, London



Oscar Gustav Rejlander

Rejlander Introduces Rejlander the Volunteer, ca. 1865

Copia a la albúmina a partir de un negativo compuesto. 11.3 x 10 cm

National Media Museum, Bradford



Nadar (Gaspard-Félix Tournachon)

Autoportrait «tournant», ca. 1865

Impresión sobre papel a la albúmina a partir de negativos de vidrio

Bibliothèque Nationale de France



Julia Margaret Cameron

Vivien and Merlin, 1874

Copia al carbón, 30.4 x 25.3 cm

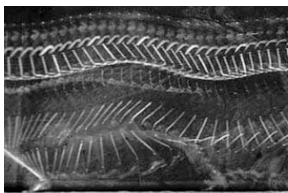
Royal Photographic Society, London



Eadweard Muybridge

Untitled (Man Jumping), 1872-87

Copia de negativos gelatino bromuro, 21.8 x 32 cm



Etienne-Jules Marey

Homme courant vêtu d'un costume noir à lignes brillantes, 1883

Cronofotografía a partir de un negativo en placa de vidrio

Cinémathèque française



George Davison

The Onion Field, 1890

Fotograbado a partir de una fotografía realizada con estenopo, 15.4 x 20.4 cm

National Media Museum, Bradford



Fred Holland Day

The Seven Last Words of Christ, 1898

Copia al platino, 8.2 x 33.9 cm

Library of Congress, Washington



Anónimo

Catedral, Ciudad de México, ca. 1900

Imagen estereoscópica, positivo en placa de vidrio



Frederick H. Evans

A Sea of Steps, Wells Cathedral, 1903

Platinotipo 23.6 x 19.1 cm

Museum of Modern Art, New York



Robert Demachy

Lutte, 1904

Copia a la goma bicromatada 12.5 x 19.5 cm

Musée d'Orsay, Paris



Jacques Henri Lartigue

Zissou, Zissou, Zissou, Zissou. Photo faite en quatre fois dans ma chambre, 1905

Copia a partir de negativos, 22.8 x 30.4 cm



Raoul Hausmann

ABCD (Portrait of the Artist), 1923-24

Fotomontaje

Musée National d'Art Moderne, Paris



László Moholy-Nagy

Jealousy, 1924-27

Copia plata/gelatina de un fotomontaje (photoplastic),
25.2 x 17.4 cm

Collection Hattula Moholy-Nagy



Karl Blossfeldt

Geum rivale, plate 12 (Urformen der Kunst), 1929

Fotograbado, 24 x 30 cm



Man Ray

Nu solarisé (Natasha), 1929



André Kertész

Distortion #91, 1933

Copia plata/gelatina, 20.6 x 17.7 cm



William Klein

Gun 1, (B) New York, 1955

Tira de contactos pintada



Minor White

Beginnings, Frosted Window, Rochester, NY, 1962

Copia plata/gelatina, 29.9 x 22.9 cm



Chris Marker

La Jetée, 1962

Película en b/n, 28 min



Edward Ruscha

Every Building on the Sunset Strip Los Angeles, 1965

Impresión Offset, tinta negra sobre papel blanco, doblado y encolado, 17.8 x 14.3 x 1 cm (cerrado), 760.7 cm (abierto)



Gerhard Richter

Turmspringerin II, 1965

Óleo sobre tela, 80 x 80 cm



Joseph Kosuth

One and three chairs, 1965

Silla de madera plegable, fotografía de una silla, y ampliación fotográfica de la definición de un diccionario e la palabra "silla", Silla 82 x 37.8 x 53 cm, panel fotográfico 91.5 x 61.1 cm, panel de texto 61 x 61.3 cm



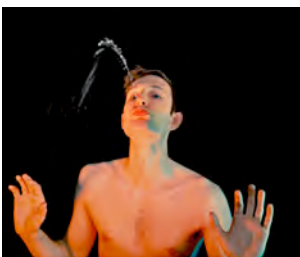
John Baldessari

An Artist Is Not Merely the Slavish Announcer . . ., 1966–68

Foto emulsión, barniz y gesso sobre lienzo,

150.2 × 114.6 cm

Whitney Museum of American Art, New York

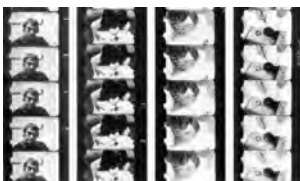


Bruce Nauman

Self-Portrait as a Fountain, 1966-67/1970

Impresión C-type

Whitney Museum of American Art



Marcel Broodthaers,

La Pluie, Project pour un texte, 1969

Película b/n en 16 mm, 2.37 min



Bernd y Hilla Becher

Framework Houses: Wiesenstrasse 35, Siegen, 1970

Duotono (fotolitografía), 62.9 x 50.2 cm

Museum of Fine Arts, Boston



David Hockney

Photographing Annie Leibovitz While She Is Photographing Me, 1982

Collage fotográfico, 65.53 x 156.7 cm



Nancy Burson

Big Brother (Stalin, Mussolini, Mao, Hitler, Khomeini), 1983



Joel-Peter Witkin

Studio of the Painter (Courbet), Paris, 1985

Impresión plata/gelatina pintada a mano con encáustica, única, 73 x 99.1 cm

Fonds National d'Art Contemporain, Paris



Zofia Kulik

Human Motif I, 1989

Foto-alfombra, 240 x 480 cm, (24 paneles de 80 x 60 cm)



Christian Boltanski

Archive Dead Swiss, 1990

Instalación, 325.1 x 280.7 x 57.2 cm

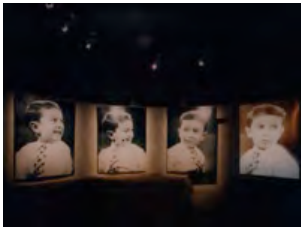
Fotografías, lámparas, ropa de cama, estanterías de madera



Carlos Jurado
Naturaleza muerta, 1990
 Adicromo



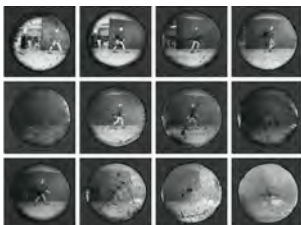
Felix González-Torres
Untitled, 1992
 Impresión para *billboard*, dimensiones variables



Thierry Kuntzel
TU, 1994
 Instalación
 Fotografía, vídeo



Alfredo Jaar
The Eyes of Gutete Emerita, 1996
 Instalación
 Mesa de luz, transparencias



Steven Pippin
Laundromat - Locomotion - Walking without trousers
(group of 12), 1999
 Impresiones plata/gelatina, 78.7 x 78.7 cm



Krzysztof Wodiczko

The Hiroshima Projection, 1999

Impresión C-print montada en plexiglás, 91.4 x 58.4 cm

Documentación de la proyección pública en el *A-Bomb Dome*, Hiroshima, Japón



Vik Muniz

Double Mona Lisa (Peanut Butter and Jelly)
(After Warhol), 1999

Cibachrome, 121.9 x 152.4 cm



Hiroshi Sugimoto

UA Walker, New York, 2000

De la serie *Theaters* 1978



Luc Tuymans

Maypole, 2000

Óleo sobre tela, 224 x 116 cm



Luc Delahaye

Taliban Soldier, 2001

De la serie "History"

Impresión cromogénica digital, 111 x 237 cm



Rafael Lozano-Hemmer

Body Movies (Relational Architecture 6), 2001

Cuatro proyectores Xenon 7kW con rodillos robóticos, 1200 transparencias Duraclear, un sistema de detección computarizado, una pantalla de plasma y espejos



Lingchi Chen Chieh-Jen

Echoes of a Historical Photograph, 2002

Video-instalación: Super 16mm en DVD, blanco/negro, sonido en partes seleccionadas, 21.04 min

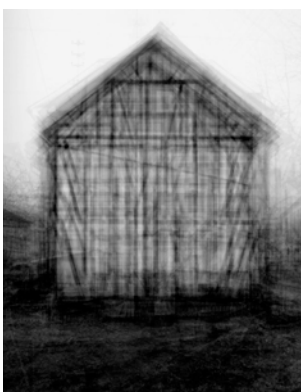


Jeff Wall

Fieldwork. Excavation of the floor of a dwelling in a former Sto:lo nation village, Greenwood Island, Hope, B. C., August, 2003. Anthony Graesch, Dept. of Anthropology, University of California at Los Angeles, working with Riley Lewis of the Sto:lo band, 2003

Fotografía cinematográfica, transparencia en caja de luz, 219.5 x 283.5 cm

Colección del artista



Idris Khan

every...Bernd and Hilla Becher Gable sided Houses, 2004

Impresión fotográfica, 208 x 160 cm

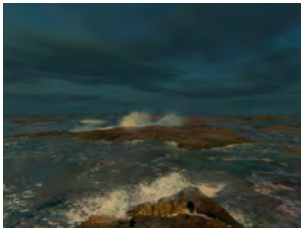


Michael Najjar

Meta city, 2004

De la serie *Netropolis*

Plexiglás, película, cable, 43 x 61 cm Edición de 3



Joan Fontcuberta

Orogènesis: Hokusai, 2004



Thomas Ruff

jpeg ny02, 2004



Abelardo Morell

Santa Maria della Salute in Palazzo Bedroom. Venice, Italy, 2006

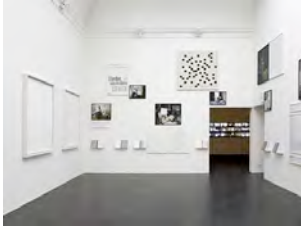
Impresión plata/gelatina



Andreas Gursky

Pyongyang I, 2007

Impresión C-print montada en plexiglás en marco del artista, 306.8 x 215.4 cm



Sophie Calle
Prenez soin de vous, 2007
 Instalación



Julius von Bismarck
Image Fulgurator, 2007/08
 Aparato mínimamente invasivo de manipulación
 fotográfica



Jay Mark Johnson
Citta dei motorini #4, 2009
 Impresión Durst lambda, película, aluminio, 110 x 528 cm
 Edición de 3



Masaki Fujihata
Simultaneous Echos (a Field-work in Londonderry),
 2009
 Instalación interactiva



Abelardo Morell
Square Light on Landscape, Big Bend National Park,
Texas, 2010
 Impresión plata/gelatina

Bibliografía base

- BARTHES, ROLAND. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982.
- BENJAMIN, WALTER. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- FLUSER, VILÉM. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Ciudad de México: Editorial Trillas, 1990.
- FRIED, MICHAEL. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. London [etc.]: Yale University Press, 2008.
- FRIZOT, MICHEL. *El imaginario fotográfico*. Oaxaca [etc.]: Ediciones Ve / CONACULTA / UNAM / Fundación Televisa, 2009.
- ROSSET, CLÉMENT. *Fantasmagories: suivi de Le Réel, L'imaginaire et L'illusoire*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2006.
- ROUILLÉ, ANDRÉ. *La photographie: Entre document et art contemporain*. Paris: Éditions Gallimard, 2005. Collection Folio Essais

Bibliografía general consultada

- ALONSO, RODRIGO (ed.). *No Sabe / No Contesta: Prácticas Fotográficas Contemporáneas desde América Latina*. Buenos Aires: Ediciones arte x arte, 2008.
- AUBENAS, SYLVIE. *Le Gray: L'oeil d'or de la photographie*. Paris: Gallimard / Biliothèque national de France, 2002.
- BAUDELAIRE, CHARLES. «El público moderno y la fotografía». En: *Archivos de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum, Argazki Euskal Museoa, vol. I, # 2, 1995.
- BOURDIEU, PIERRE. *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BREA, JOSÉ LUIS. *Las tres eras de la imagen, Imagen, Materia, Film, E-image*. Madrid: Akal / Estudios Visuales, 2010.
- CASTELLANOS, PALOMA. *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Istmo, 1999.

- DAGUERRE, LOUIS-JACQUES MANDÉ. *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama*. Paris: Editions Rumeur des Ages, 2003.
- DEBRAY, RÉGIS. *Vie et mort de l'image*. Paris: Éditions Gallimard, 1992
- ELKINS, JAMES (ed.). *Photography Theory*. New York [etc.]: Routledge, Taylor and Francis Group, 2007.
- FRIED, MICHAEL. *El Punctum de Roland Barthes*. Murcia: CENDEAC, 2008.
- FRIZOT, MICHEL. *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.
- FOUCAULT, MICHEL. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. 1a ed. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina, 2002.
- GERNSHEIM, HELMUT. *The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern era*. London [etc.]: Thames & Hudson, 1969.
- *Jeff Wall: Selected essays and interviews*. New York: The Metropolitan Museum of Modern Art, 2007
- GUNTHER, ANDRÉ; POIVER MICHEL. *El Arte de la Fotografía De los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Lunweg, 2009
- HAWORTH-BOOTH, MARK. *Photography: An Independent Art*. London: V&A Publications, 1997.
- JAAR, ALFREDO. *Es difícil: 10 años*. Barcelona: Actar, 1997.
- JEFFREY, IAN. *Photography: A Concise History*. London: Thames and Hudson, 1981.
- KRAUSS, ROSALIND. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LEMAGNY, JEAN-CLAUDE ROUILLÉ, ANDRÉ. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Alcor, 1988.
- MANOVICH, LEV. «Database as a Genre of New Media» En: *AI & Society: Knowledge, Culture and Communication*. London: Springer London, Vol. 14, #2 (June 2000).
- NEWHALL, BEAUMONT. *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

- PARR, MARTIN; BADGER, GERRY. *The Photobook: A History*. Vol. 1 y 2. London [etc.]: Phaidon Press, 2007.
- PARRY, EUGENIA. *Joel-Peter Witkin*. London: Phaidon Press Limited, 2007.
- PARRY, EUGENIA. *The Photography of Gustave Le Gray*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.
- SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.
- SOUGEZ, MARIE-LOUP (ed.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.
- STEADMAN, PHILIP. *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- TAGG, JOHN. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- VIRILIO, PAUL. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988.
- WALL, JEFF, *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. GG mínima.
- ZIELINSKI, SIEGFRIED. *Deep Time of the Media: Toward an Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: The MIT Press, 2006.

Catálogos de exposiciones

- AA.DD. *New York et l'art moderne: Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*. París, musée d'Orsay, 18 octobre 2004 - 16 enero 2005 / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10 febrero - 16 mayo 2005. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.
- BUSSARD, CATHERINE A. *So the story goes: Photographs by Tina Barney, Philip-lorca Dicorcia, Nan Goldin, Sally Mann, Larry Sultan*. London [etc.]: The Art Institute of Chicago / Yale University Press, 2006.
- BERG, STEPHAN (ed.). *Gregory Crewdson: 1985-2005*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007.
- CASTELLOTE, ALEJANDRO (ed.). *Mapas abiertos: Fotografía*

- Latinoamericana 1991-2002*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2003.
- *DOCUMENTA KASSEL 16/06 -23/09 2007*. Documenta # 12. Köln: Taschen, 2007.
 - FRAENKEL, JEFFREY (Ed.), *Edward Hopper & Company: Hopper's Influence on Photography*. Catálogo de la exposición Edward Hopper & Company (San Francisco, Fraenkel Gallery, 5 de marzo - 2 de mayo del 2009). San Francisco: Fraenkel Gallery, 2009.
 - *LisboaPhoto*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa - Direcção Municipal de Cultura / PÚBLICO, Comunicação Social, SA, 2005.
 - *On the Move: Visualising Action*. Londres: Estorick Collection, 13 de enero - 18 de abril de 2010.
 - *Paris Photo*. Ediciones 2006, 2007, 2008. Paris: Reed expositions France / Paris Photo, 2006 - 2008.
 - *Points of View, Capturing the 19th Century in Photographs*. London: The British Library, 30 de octubre de 2009 – 7 de marzo de 2010.
 - *Les peintres de la Vie Moderne*. Paris: Centre Pompidou, 2006.
 - *Les Rencontres D'Arles Photographie*. Ediciones 2007, 2008. Arles: Actes Sud, 2007 - 2008.

Sitios web

- A Brief History of Design & Usability at Kodak
<http://www.kodak.com/US/en/corp/researchDevelopment/whatWeDo/development/designUsability/history.shtml>
- Actualités de la Recherche en histoire visuelle
<http://www.arhv.lhivic.org/index.php/>
- California State University, WorldImages Kiosk
<http://worldart.sjsu.edu/?sid=20813&x=6032971>
- Études photographiques.
<http://etudesphotographiques.revues.org/index.html>
- «Michael Fried on two pictures by Jeff Wall» en *American Suburb X, photography & culture*.
<http://www.americansuburbx.com/2009/05/theory-michael-fried-on-two-pictures-by.html>

- BRAVO, JOSÉ LUIS; VALLS, AROLA. *positivo-directo Fotografía y nuevos medios*
<http://www.positivodirecto.org>
- STEADMAN, PHILIP. *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces*
<http://www.vermeerscamera.co.uk/home.htm>
- Photography Collections Online. George Eastman House
<http://www.geh.org/>
- The Art Institute of Chicago
<http://www.artic.edu/aic/>
- The Getty
<http://www.getty.edu/>
- V&A Exploring Photography
<http://www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/photography/index.php>

Relación de exposiciones visitadas en relación con el desarrollo de la investigación y el proyecto curatorial

- *Deutsche Börse Photography Prize 2009*. Londres: The Photographers's Gallery, febrero de 2010.
- *Points of View, Capturing the 19th Century in Photographs*. The British Library, Londres, febrero de 2010.
- *On the Move: Visualising Action*. Estorick Collection, Londres, febrero de 2010.
- *La Revanche de L'archive Photographique*. Centre de la photographie Genève, julio de 2010.

Créditos

Este proyecto fue realizado en el marco del Master en Producciones Artísticas e Investigación de la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona, en su edición 2008-2010.

Agradecimientos

Especialmente a Ma. Dolors Tapies, por aceptar ser la tutora de mi proyecto y por ayudarme con sus correcciones y comentarios.

A Alicia Vela, por sus correcciones, compartir conmigo su experiencia y ayudarme en el desarrollo de mis fotograbados.

Al personal docente del Master y especialmente a Pep Montoya, Carlos Velilla, Pilar Bonet, Antònia Vilà, Lúdia Górriz, Jordi Dalmau, Carles Ameller, María Ruido y Josep Ma. Martí por generar dentro del Master un verdadero espacio de reflexión y creación.

A David Curto por su invaluable ayuda en el taller de grabado.

Finalmente, todo mi agradecimiento a Arola Valls Bofill por ser una inmejorable guía en mi tránsito por la historia de la fotografía. Sin su apoyo no sería posible este proyecto.