

PROYECTO DE GRADUACION
Trabajo Final de Grado

Sentir y sentido

De cómo influye la subjetividad al momento de construir e interpretar
la imagen fotográfica

Victoria Speroni Scardulla
Cuerpo B del PG
12 / Diciembre / 14
Licenciatura en Fotografía
Ensayo
Historia y Tendencias

Introducción	4
Capítulo I: El mensaje fotográfico. La imagen y los procesos de connotación	13
1.1 La Semiótica según Peirce en relación con la imagen fotográfica como análogo de la realidad	13
1.2 Procesos de análisis de imagen según Roland Barthes	17
1.3 Stieglitz, Arbus, Mapplethorpe y Weston, bajo el análisis de Barthes	22
Capítulo II: Semántica y estética	30
2.1 Hacia una alfabetización visual	30
2.2 Qué se ve cuando se mira: la percepción y personalidad estética	35
2.3 Principios de la estética en la fotografía	43
Capítulo III: La imagen intervenida	50
3.1 Dadaísmo, Surrealismo y el nacimiento del fotomontaje	50
3.2 Texto vs. Imagen	58
3.2 Obstáculos y estética de la creación conjunta	63
Capítulo IV: La subjetividad despersonalizada	68
4.1 “Fotógrafos somos todos”	68
4.2 Estética de la postfotografía	71
4.2 Fotoperiodismo digital	80
Capítulo V . Símbolos e interpretaciones	85
5.1 Analogía entre la pintura y la fotografía	86
5.2 El beso	93
5.2 Subjetividad: la representación del beso según diferentes artistas	99

Conclusiones	110
Lista de Referencias Bibliográficas	113
Bibliografía	117

Introducción

El Beso, de Robert Doisneau (ver cuerpo C, fig.1) fotografía tomada el primero de abril de 1950, conocida no sólo por ser la obra de un destacado autor, sino además por haber sido descrita numerosas veces como una imagen compositivamente perfecta. Al mismo tiempo fue reconocida como un perfil de carácter cultural y un momento definitorio de la iconografía del amor.

Es Adrienne Blue quien aprecia y resalta las características de este ícono agregándonos el siguiente comentario:

Aparentemente ajenos al bullicio de París, a los espectadores, a cualquier cosa que ocurriera a su alrededor, los enamorados sólo se ven el uno al otro. Una gruesa bufanda acaricia vagamente el cuello de él, tenso por la intensidad mientras se inclina sobre el rostro alzado de ella. Cada músculo de su cuerpo parece querer alcanzar el de él (1998, p.186).

Si se la analizara desde lo figurativo, se podría observar cómo se generan puntos de tensión relacionados con la regla de los tercios, puntos que hacen que se centre la mirada del espectador en intersecciones específicas de la imagen. A su vez el entorno, la mirada de los peatones, la ubicación del fotógrafo casi como una cámara subjetiva, el efecto de barrido generado por el movimiento de los vehículos, y el momento preciso , donde Doisneau presiona el obturador, crean la imagen perfecta.

La poesía y el imaginario que rodean a la obra en cuestión fueron preservadas durante años como una ventana al romanticismo que predica la ciudad de París en los 50, metrópoli, por otra parte, conocida como la capital del amor. Pero todo el relato del autor acerca de esta magia fue puesto en duda cuando se masificó la reproducción. Como indica Blue, “pocos la conocen por su nombre, pero millones de personas han visto una reproducción de la fotografía en algún lugar” (1998, p.186). En 1985, luego de que una falsa pareja intentara sacar partido sobre el asunto, teatralizándolo, la actriz Françoise Bornet confesó que ella y su entonces amante habían recibido dinero para posar para la foto. Aunque éste no quiso participar de la disputa judicial, Bornet, dueño de la imagen, inició acciones en reclamo de una suma resarcitoria por el uso de la reproducción de su

obra y los futuros beneficios que esto devengara. Se ponía en juego la creencia que tenían millones de personas acerca de la capacidad del autor para captar el momento perfecto.

El dictamen del tribunal de París, concluye la autora, confirmó que el beso no había sido robado, sino que había sido comprado a los modelos que se prestaron para posar y recrearlo.

Se demostró que la creencia de que el icono era amor inocente capturado por una cámara era una ilusión. Era verosimilitud, apariencia de verdad, ilusión artística, a lo que habíamos respondido y seguíamos respondiendo. Pero la publicidad del caso judicial hizo que aún más personas conocieran la fotografía. No hay motivos para pensar que los carteles vayan a ser descolgados de las paredes (Blue, 1998, p.188)

Esta confesión, quizá, terminó destruyendo por completo el relato histórico que portaba, como así también la connotación propuesta, de alguna u otra manera, por el autor. Pero aún así, y desafiando el instante decisivo, asignado a Henri Cartier-Bresson, esta imagen sigue siendo todo lo que París, Doisneau y la revista *Life* sentían y querían destacar en los años 50.

¿Cómo llega Doisneau a tal fusión entre imagen y sentido? ¿Cambia la significación de la imagen respecto de la formación visual y perceptual del espectador? ¿El hecho de haber sido publicada en *Life* reduce o modifica la intención de Doisneau? ¿Qué sucede en la actualidad con la masificación de una creación y la difusión de las imágenes fotográficas? ¿Puede una misma situación ser captada de manera diferente por el hecho de ser tomadas por diferentes personas?

Si bien puede parecer una obviedad que cada imagen fotográfica posea tal impronta regida por las características propias del ser, como sujeto único e individual, en los comienzos de la fotografía, recordemos, que al procedimiento fotográfico se lo asimilaba a una mera máquina de producir imágenes análogas de la realidad.

Algunos dudan, hablan de magia, mientras que otros, saliendo de la sombra, dan a conocer y reivindican la precedencia del descubrimiento de un procedimiento fotográfico, lo que revela el modo en que el invento de Daguerre estaba en el espíritu de la época (Bajac, 2001, p. 18)

Pero así como el orden de los elementos dentro de una composición fotográfica puede declamar acerca de quién realiza la toma, logra hacerlo también el tratamiento sensitivo utilizado. Es en definitiva el método personal empleado quien dará sentido y estética fotográfica a la subjetividad particular de la abstracción que defina el recorte.

La obra de Doisenau se convierte en el puntapié para comenzar un recorrido histórico a través de artistas como Henri Cartier-Bresson, Duane Michals, Robert Mapplethorpe, William Eggleston, Diane Arbus entre otros; por medio de diferentes ensayistas dedicados al análisis de la imagen como Barthes, Berger, Dondis, Dubois, Bauret, Soulages y Fontcuberta, que en razón de cinco capítulos respondan a todas estas preguntas. El presente Proyecto de Graduación *Sentir y Sentido. De cómo influye la subjetividad al momento de construir e interpretar la imagen fotográfica*, trabajará esta cuestión refiriéndose al concepto de subjetividad, significación que se encontrará enmarcada en la categoría propuesta por la Universidad de Palermo, denominada Ensayo, bajo la línea temática Historia y Tendencias.

Es entonces, que se puede establecer como objetivo general y punto de partida de este Proyecto, el análisis de la base de la producción fotográfica en sí misma. La investigación emprendida será realizada de la mano de Roland Barthes, filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés, quien deja en su legado obras como *Lo obvio y lo obtuso (1982)*, y *La cámara lúcida (1980)*, ambas necesarias a la lectura, para poder comprender los inicios del sentido fotográfico.

¿Es posible otorgarle un fundamento racional a la estética fotográfica? Para poder abordar una potencial respuesta a esta pregunta se elegirá como voz principal la de François Soulages, filósofo francés y teórico destacado en el arte de la fotografía, cuya obra de referencia lleva por título *Estética de la fotografía (1998)*. Soulage se propone así abarcar un análisis filosófico, semiológico y psicológico, en busca de la sustentabilidad de la hipótesis propuesta.

Previo a la palabra de Soulages, se cuestiona la formación de una alfabetidad visual para la construcción de mensajes claros. En su obra *La sintaxis de la Imagen. Introducción al alfabeto visual* (1976), D.A. Dondis ocupa el lugar de investigadora respecto a este tema e introduce la posibilidad de comparar la construcción de una imagen y la formación de un comunicador visual, con el correspondiente perfil del lenguaje verbal. Por otra parte, se tomará al ensayista John Berger con sus obras *Mirar* (1980) y *Modos de ver* (2000) que será, a su vez, cotejado con la teoría de la Gestalt. Ambos harán referencia al fenómeno que da origen: tanto a la escuela alemana de la Gestalt, surgida sobre el final del siglo XIX, como al interés entablado, por el ensayista inglés, acerca del desarrollo de las mencionadas obras de su autoría. Éste fenómeno es denominado *percepción*, y será la base de la creación y la interpretación de la imagen fotográfica.

Luego de atravesar el proceso de creación ideado por el artista, como se cuestiona en el inicio ¿qué sucede con la imagen una vez expuesta a una nueva realidad, donde este hecho, que inevitablemente pertenece al pasado, comienza a circular con cierta autonomía?, ¿puede ser la misma imagen resignificada casi al punto de demoler la subjetividad, que en este caso sería lo objetivo de la imagen, impuesta por el artista? ¿Puede a la descontextualización del hecho plasmado atribuírsele nuevos significados? El fenómeno de la subjetividad de la imagen intervenida y/o descontextualizada se verá iniciado a través de dos vanguardias del siglo XX que dieron origen al anómalo de resignificación: el dadaísmo y el surrealismo. A partir de las imágenes intervenidas se analizará el modo en cómo el entorno influye sobre el significado directo de las iconografías en cuestión.

Tal como da a entender Roland Barthes (filósofo, quien dedicó parte de su bibliografía al análisis fotográfico), dentro de una catarata de imágenes, que aparecen sin ser solicitadas, hay algunas que provocan un “júbilo contenido, como si remitiesen a un centro oculto, a un caudal erótico o desgarrador escondido en el fondo” (La Cámara Lúcida, 1980, p.50) de cada ser, el resto de las imágenes permanecerá ajeno a la

memoria, y seguirá su curso como si nunca hubiesen sido vistas, pero probablemente puedan producir *algo* en otros.

¿Se podría inferir acerca de esta preciada subjetividad, que se encuentra mucho más influenciada por el incremento de estímulo visual, comparado con los comienzos del arte fotográfico? ¿Es esta característica de la actualidad beneficiosa o perjudicial para la producción de imágenes impregnadas de impronta personal? El escritor español Joan Fontcuberta, en su obra *La cámara de Pandora* (2010), aporta a la historia de este arte de referencia el término postfotografía, y serán sus palabras las que respondan a los interrogantes más contemporáneos.

Continuando con la búsqueda del sector más sensitivo del arte fotográfico, centrado desde el punto de vista del artista, se plantea la hipótesis de cómo una misma realidad puede ser diferente, sometida ésta a disímiles “ojos fotográficos” (miradas, interpretaciones, ubicación en tiempo y espacio) abstrayéndose de lo puramente testimonial. Es por ello que finalizando este Proyecto, se propone realizar una comparación entre la pintura y la fotografía. Estas artes suelen estar ligadas casi de manera ineludible, de modo que se puede observar cómo esta última es capaz de tomar imágenes históricas producidas por grandes pintores y resignificarlas a modo de fotografías modernas. Se expone el proyecto que lleva por nombre *Conatus* y que fuere realizado por Raúl Eduardo Stolkiner y Constanza Piaggio, como un claro ejemplo de cómo la identidad del artista logra hablar en una imagen sobre un mismo tema, manteniendo la relación pintura-fotografía, pero de diferente manera.

Así como Doisneau fue el puntapié inicial de este trabajo de investigación, también será quien inspire el cierre del mismo proyecto. Consciente o inconscientemente, se producen imágenes que tratan simbolismos, subjetivamente plasmados y puestos a la vista de todos en una exposición de su propio imaginario. El beso, analizando en la obra ya nombrada de Adrienne Blue, es uno de los símbolos de carácter universal quizá más tratado y es por ese motivo que se propone como ejemplo, a través de este trabajo de

investigación, desarrollando un análisis de la representación de diferentes autores acerca del mismo símbolo.

A continuación se extiende un listado correspondiente a Proyectos de Graduación realizados para la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, considerados como antecedentes de la temática a desarrollar en el presente Proyecto. Todos fueron seleccionados por trabajar una misma temática, que es el papel del artista respecto a la fotografía, como así también demostrar que es capaz generar la misma en un espectador. Ordenados alfabéticamente, se eligió un pequeño extracto de cada redacción, posible de ejemplificar cada uno de los capítulos planteados el proyecto a desarrollar. La fotografía como lenguaje; percepción y estética fotográfica; la posibilidad de una descontextualización a través de la presencia de texto, una situación casi cotidiana en la fotografía periodística; el descuido de los detalles y las significaciones y la falta de estética personal en las imágenes actuales; y por último la relación recíproca de la fotografía con la pintura, vinculadas estrechamente a través de un lazo casi imposible de romper.

Acosta, L.(2014) *Fotografía experimental, del haluro de plata al pixel*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires. Universidad de Palermo.

El acondicionamiento de la sociedad frente a esta gama de dispositivos de captura y aplicaciones de edición fotográfica son el motivo para establecer una propuesta frente a la problemática de la depreciación del aspecto experimental en la fotografía, que en este caso pretende ser abordado desde la digitalización de recursos analógicos, ampliando las posibilidades de exploración y tratamiento en el campo de la imagen sin caer en la inmediatez o el uso exclusivo de un determinado tipo de dispositivo. Al valerse de herramientas analógicas y digitales mediante una hibridación, se exploran aspectos correspondientes a la formación y entendimiento de la imagen fotográfica y el influjo de la misma en la sociedad contemporánea (2014, p.6).

Coman – Bastarrica, A. (2011) *El cuerpo articulado. Representación, gesto y fotografía*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires. Universidad de Palermo

En busca de la respuesta, se investigó bibliográficamente el impacto social de la representación en imagen visual del cuerpo humano. ¿Por qué crea imágenes de su

propio cuerpo el hombre? ¿Cómo afectan estas su consciencia de sí mismo? ¿Cómo transcribe en imagen visual su propia expresividad? (2011).

Fermepin, C. (2012) *Fotografía y performance. Resignificación de la imagen fotográfica.*

Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires. Universidad de Palermo.

“A su vez se ha planteado revisar el concepto de resignificación buscando encontrar una explicación desde los puntos de vista del psicoanálisis, del arte y particularmente de la fotografía”.

Isaac Mitre, N. (2009) *Fotos que crean ciencia.* Facultad de Diseño y Comunicación.

Buenos Aires. Universidad de Palermo

El interés por la fotografía documental, nació por la pasión de algunos profesores que enseñaban a los alumnos a observar, a involucrarse en el tema y a presionar el obturador en ese momento único y decisivo donde se encuentran el fotógrafo y el protagonista (2009).

Mendez, A. (2012) *La relación entre el artista y su obra.* Facultad de Diseño y

Comunicación. Buenos Aires. Universidad de Palermo.

Jean Marie Girard (1970), plantea los sentimientos como base de toda expresión artística. Expresa que el origen de una obra de arte se encuentra dentro de su autor, siendo éste el responsable de tomar las decisiones de valor estético al momento de exteriorizar sus emociones y transformarlas en materia (2012, p.51).

de Mesa, G. (2009) *La fotografía antropológica en el carnaval de Oruro* (Imágenes de

una identidad) Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires. Universidad de Palermo.

La fotografía es un mecanismo por el cual uno se acerca a distintos mundos que confluyen en el imaginario personal. Es una reconstrucción de algo ya existente, pero que cobra otra forma y trasciende en cada espectador de maneras totalmente distintas, pero que enlazan puntos en común (2009).

Pasaca Riofrío, C. (2010) *La fotografía como medio expresivo de la identidad de un lugar*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires. Universidad de Palermo

“La fotografía cada vez con más aceptación está siendo tomada ya no como un instrumento para la sociología o la antropología sino que en sí misma es ahora creadora y promotora de conceptos sociales complejos”.

Rizzo, S. (2013) *La guerra de Malvinas y sus imágenes*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires. Universidad de Palermo

Se considera que hubo una intencionalidad, un interés puesto en la publicación y en la significación que de ellas quería derivarse, que no tenía intención de corresponderse con la realidad, sino que lo que se buscaba era provocar un sentido distinto al de ella, y por lo tanto falso, erróneo o equívoco (2013, p.5).

Sáez, M. (2012) *Fotografía experimental en la era digital: lomografía y expresión*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires. Universidad de Palermo.

“Es importante abordar esta técnica como proceso creativo, como lenguaje fotográfico e investigar sobre la lomografía y su utilización; analizando obras de diferentes artistas que utilizan este tipo de cámaras“. (2012, p.2)

Savine, N. (2009) *Iconografía de la identidad social de Buenos Aires (La focal corta y la Fotografía Humanista)*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires. Universidad de Palermo.

La demostración del interés de esa combinación para elaborar una iconografía social y la justificación de la utilidad de esa mirada en el contexto actual de Buenos Aires son los principales aportes que ofrece ese trabajo a la profesión de la Fotografía (2009, p.76).

Villalobos, M. (2013) *Fotografía impresionista. En búsqueda de un pictorialismo contemporáneo*. Facultad de Diseño y Comunicación. Buenos Aires. Universidad de Palermo.

En pocos años, el fotógrafo aficionado se convertirá en el auténtico motor de la industria fotográfica. El principiante aficionado del siglo diecinueve, que compra una Kodak Stripping cargada y lista para usar, no se diferencia en lo más mínimo del aficionado actual. Ambos quieren obtener fotografías sin necesidad de conocer las dificultades o la mecánica de la herramienta que están empleando. (2013, p.2)

Capítulo I: El mensaje fotográfico. La imagen y los procesos de connotación

En los comienzos de la fotografía (1839) se habló de un sistema creado por Nicéphore Niépce y Daguerre, destinado a la reproducción de imágenes introducidas a través de la base de un sistema anterior, como fue la cámara oscura utilizada por los pintores, pero ahora contando con la posibilidad que la acción de la luz sobre un material fotosensible, ubicado dentro de la cámara, posea la capacidad de fijar el paso de la luz a modo de imagen, dando así una representación precisa de la realidad.

Este invento, alabado por algunos y menospreciado por otros, era considerado por aquellos ajenos al tema como un *“espejo con memoria”* o *“espejo que recuerda”* (Quentin Bajac, 2001), generando una revolución absoluta en materia de concepción de imágenes. Pero quién puede atreverse a afirmar, o refutar, que las imágenes fotográficas, incluso las correspondientes a sus inicios, son capaces de ser relacionadas con las reglas del lenguaje.

1.1 La semiótica según Peirce en relación con la imagen fotográfica como análogo de la realidad

Si se compara este nuevo arte con la descripción realizada por Charles Peirce (1839 - 1914), sobre de lo que él denomina semiótica (universalidad de pensamiento a partir del cual fuera posible entender la totalidad del mundo), se pueden establecer uniones respecto de su teoría sobre la lógica de los signos, y las primeras concepciones acerca de la fotografía. Peirce centra sus estudios en el modo que ejerce el hombre para conocer la realidad, poniendo a la semiótica, como una teoría dispuesta a conformar el marco de referencia de cualquier investigación, puesto que permite indagar la relación que el hombre establece con el mundo.

La definición de signo presentada por Peirce en 1867 afirma que

Un signo, o representamen es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esas personas un signo equivalente, o tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de

algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino solo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen. (1867, s.d.).

Si se coloca esta definición en relación directa con la producción de imágenes fotográficas, se pueden establecer inmediatos puntos de conexión. Por ejemplo, cuando Peirce dice “es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter” (1867), esto se atribuye a la capacidad que tiene un fotógrafo de realizar una imagen construida en base a una percepción personal, donde los rasgos que se “refieren a algo en algún aspecto” (1867) funcionan como un disparador de la creación, bajo una mirada que difiere de la de muchos, pero que aún así hace referencia a algo existente posible de reconocerse como tal.

Peirce elabora una subdivisión dentro de la composición del signo, donde lo divide en una tríada compuesta por el objeto, el representante o signo y el interpretante. Tanto el representante como el interpretante son entidades mentales, no realidades tangibles, que generan una serie de operaciones simbólicas, concretadas con el objetivo de comprender el mundo que a los seres rodea. Es así que el objeto será la porción de la realidad a la que se pueda acceder a través del signo.

Interpretando las palabras de Peirce, según el acto fotográfico se infiere que al tomar una fotografía se establece el *objeto*, descrito éste como un corte dentro de una gran realidad, dejando observar sólo una porción de la misma. La determinación del objeto a la hora de tomar una fotografía es el principio básico de este arte, ya que el objetivo sólo pondrá dentro de cuadro lo que su angulación permita, o mejor dicho, lo que el fotógrafo desee que su imagen contenga.

Dentro de este recorte se encuentra el *representante o signo*, que estará dado por los aspectos de lo fotografiado, ellos son: el color, la forma y el tamaño, pero que nunca será el objeto en su totalidad. Nuevamente se encuentra en juego la mirada del autor respecto de ese objeto.

Por último, se encuentra el *interpretante*, que no es otra cosa que el significado que produce ese signo en la mente de un individuo. Siempre ese interpretante será diferente, si bien la base de la representación mental del significado puede ser similar, las características que se añadan dependerán de los conocimientos y saberes de cada ser, según sea su cultura, su educación o edad. Cuanto más sepa el espectador acerca de este objeto, más podrá adherir a la mirada del autor, o rechazarla.

Sólo aquel observador que conozca acerca de aquello que está viendo, puede poner en duda lo que el fotógrafo pone ante sus ojos como una verdad absoluta.

Peirce, además de esta descripción respecto del signo, ofrece un desglose de tres tipos a los que denomina: ícono, índice y símbolo.

El ícono será aquel signo que tenga una relación de semejanza con el objeto que representa, refiriéndose a la entidad de manera directa. El índice es descrito como una relación de continuidad con respecto a la realidad del objeto que representa. Es decir que el factor temporal será lo que interferirá entre este tipo de signo y su interpretación. En cuanto al símbolo, se podrá observar un signo que mantiene una relación convencional con el objeto que representa.

Ahora que están establecidos los diferentes tipos de signos ¿qué tipología es aquella que abarca a la fotografía? Para la realización de una imagen fotográfica son necesarios tres factores básicos: una cámara, un objeto al que fotografiar y el fenómeno natural que da vida al arte fotográfico: la luz. Se excluirá a la cámara fotográfica para el análisis de tipologías de signos, ya que dentro de una práctica de fotografía básica o convencional, la cámara no aportaría significados correspondientes a los propuestos por Peirce como los característicos de un signo.

En el caso del objeto, se puede establecer una relación directa con el ícono, ya que en una imagen lo primero que se observa es la similitud del objeto con la realidad, requisito que le pertenece a este tipo de signo según la descripción de Peirce. Por ejemplo, la fotografía de una mesa generará en quien la vea la relación directa de semejanza que

pueda poseer la mesa con este tipo de mueble, cotidiano y correspondiente a una realidad universal.

La relación del objeto con un tipo de signo indicial, se establece en el sentido de que ese objeto estuvo ahí en un momento determinado, que permitió al fotógrafo realizar la imagen, aún más si ese objeto es algo efímero (una persona caminando, un pájaro en vuelo, un auto, inclusive el clima), es decir que la temporalidad es determinante en el arte fotográfico, y da el indicio de que, en ese momento y en ese lugar el objeto aludido estuvo ahí. En palabras de Philippe Dubois citadas desde *El acto fotográfico y otros ensayos*

A partir del momento en que se considera que el índice (...) se define constitutivamente como la huella física de un objeto real que estuvo presente en un momento determinado del tiempo, resulta evidente que esta marca indicial, en su principio es *única*: ella no remite más que a un solo referente, el 'suyo', precisamente el que la causó. La traza (fotográfica), en el fondo, sólo puede ser *singular*, tan singular como su propio referente. (1990, p67)

Con respecto a la luz, protagonista del fenómeno natural, como ícono, se puede decir que es ella quien se encarga que el objeto a fotografiar sea propiamente visto. Sin luz, no hay sentido de la vista. Sin luz no hay fotografía. Deduciendo que la existencia de cualquier tipo de interpretación dependerá de ella. Es por ello que la luz puede ser vista como un signo del tipo indicial, ya que la aparición de un objeto plasmado en una fotografía es, ni más ni menos, que el indicador que la luz estuvo presente allí, dejando una imagen a modo de huella. No hay mejor ejemplo para comprobar este fenómeno de huella lumínica que los *rayogramas* de uno de los más reconocidos artistas plásticos estadounidenses, devenido en fotógrafo durante el siglo XX, Emmanuel Radnitzky. Conocido a nivel mundial bajo el seudónimo de Man Ray. Dicha proceso fue de los principales descubrimientos de Henry Fox Talbot (1800-1877), pero no así dado a conocer. Quentin Bajac lo explicita en su obra *La invención de la fotografía*

Talbot había llevado a cabo investigaciones sobre la luz desde 1834. En 1835 logró sus primeros *dibujos fotogénicos*, impresiones en negativo de objetos o plantas colocados sobre una hoja de papel sensibilizada con sales de plata (...) Pero parece que Talbot no comprendió desde un principio la importancia de sus trabajos, que interrumpió o aminoró en el transcurso de los años siguientes, de modo que no los

retomó hasta finales de 1838. (2001, p.18)

Si se observa hasta aquí el análisis existente entre la relación de los signos con la fotografía, se podría decir que el arte visual no es más que la creación de un análogo de la realidad. Un instante que se detiene en el tiempo para poder ser trasladado a modo de imagen y compartido con aquellos que no estuvieron allí como testigos del acontecimiento.

Pero la realidad de la imagen fotográfica va más allá de la interpretación básica de una imagen. La misma, según las características que definen al signo, sólo puede aferrarse al concepto de objeto, ya que la fotografía, como cualquier otro arte visual, no puede mostrar más que una porción de la realidad, y este fragmento de la realidad no será aleatorio, sino que estará sujeto a la mirada detrás del dispositivo. Es decir que, si bien la imagen fotográfica es un signo icono-indicial, no siempre será un análogo absoluto, sino una interpretación personal del objeto referencial.

Otorgándole a este fenómeno los nombres de denotación y connotación, Roland Barthes explicita en su obra *Lo obvio y lo obtuso* seis términos estructurales para la aplicación del fenómeno de connotación, como así también establece en *La cámara lúcida* los conceptos de *studium* y *punctum* y *esto ha sido*. Se analizarán estos conceptos como procesos básicos para el estudio de una imagen fotográfica.

1.2 Procesos de análisis de la imagen según Roland Barthes

En su obra *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes describe el fin de una trilogía acerca del análisis de la imagen fotográfica, aludiendo a lo denotado, lo literal de la palabra, y explicando la connotación como un proceso propuesto por el fotógrafo e interpretado por el espectador. El autor se dedica a analizar de manera detallada estos conceptos, estableciendo una interrogación hacia la fotografía, y buscando un nexo entre, la fotografía (objeto) y la reacción experimentada por ella.

Para este análisis, establece, en primera instancia, que:

una fotografía puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer, experimentar, mirar. El *Operator* es el Fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con <<espectáculo>> y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto. (Barthes, p.35)

Se presenta así en esta tríada, los elementos que no pueden ser despegados de cualquier imagen fotográfica. Detrás de ellas, las imágenes, siempre habrá un “alguien” que tome la fotografía, un *Operator* que establecerá su mirada a través del objetivo de la cámara, manteniendo una relación directa con él. Se establece esta relación como la esencia de la fotografía según-el-Fotógrafo (Barthes, 1980).

Con respecto al espectador, o *Spectator*, todas las imágenes suelen llegar a los ojos de alguien más. De hecho, la fotografía fue creada para que una imagen con una visión particular, pueda llegar de manera masiva a más espectadores. Sin duda, esta capacidad que otorga este arte da lugar al *Spectrum*, una vez tomada la fotografía de algo o alguien, ésta siempre conservará una relación con un tiempo pasado, manteniendo de manera visible una situación que ya no existe más, otorgándole el nombre de “muerte del objeto” a esta característica de la fotografía.

“Esta fatalidad (no hay foto sin algo o alguien) arrastra a la fotografía hacia lo inmenso desorden de los objetos – de todos los objetos del mundo: ¿por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, y no otro?” (Barthes, p31).

Este cuestionamiento que él se plantea en su obra, de manera casi inmediata, es quizás algo que todos los espectadores de diferentes artes visuales se suelen formular. Mirar una obra de un autor desconocido suele concebir cierta incertidumbre en el espectador, generando quizás un interés mayor en él, o llevando la imagen vista al olvido. Pero el autor invita comprender el sentido de la imagen a través de lo que él denomina principios básicos de connotación, a través de los que otorga a cada signo un código connotativo. La coexistencia de dos tipos de códigos (en análogo fotográfico y el arte o retórica de la imagen) es denominado como paradoja fotográfica.

Retornando los procesos de connotación, tal como explica el ensayista en el capítulo *El mensaje fotográfico* de su obra *Lo obvio y lo obtuso*, éstos son elaborados a través de diferentes niveles de producción de la fotografía. Es decir que, “la connotación consiste en la codificación del análogo fotográfico de manera que es posible reconocer los procesos de connotación” (Barthes, p16). No sólo crea estos seis procesos, sino que impone la necesidad de separarlos en dos grupos: por un lado se encontrarán *trucaje, pose y objeto*; y por otro lado *fotogenia, esteticismo y sintaxis*.

Cuando se habla de *trucaje* se refiere a un proceso realizado en postproducción de la imagen fotográfica. Antiguamente este proceso solía realizarse mediante la superposición de dos, o más, negativos en el momento del copiado. Dejando por resultado una imagen donde, dentro del plano de lo denotado, utiliza la credibilidad de la imagen fotográfica para poner en juego un mensaje altamente connotado. Según explica el autor, no hay ningún otro tratamiento de la imagen que permita a la connotación enmarcarse con más perfección tras la “objetividad” de la denotación. (Barthes, p 17) El *trucaje*, en muchos casos genera un código especial, obteniendo como resultado una imagen ni artificial, ni natural : sino histórica.

En el caso de la *pose* la significación de la imagen recae enteramente en la actitud del personaje fotografiado como su mirada o movimiento corporal. “La fotografía no es significativa sino en la medida en que exista una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos” (Barthes, p18). La connotación iconográfica de cualquier gesto corporal será posible de comprender, mayormente, indagando sobre el ámbito cultural del individuo en cuestión. Cabe destacar que el mensaje no es la pose, sino lo que ésta quiera significar dentro del contexto de la imagen en cuestión.

El tercer proceso es denominado *objetos*. La principal característica de este recurso es la asociación que ellos permiten generar con respecto a ciertas ideas; o también por el simbolismo que cargan. Los objetos son excelentes elementos de significación. Como en

una puesta teatral la escenografía ayuda a situar la acción en un tiempo y espacio, los objetos dentro de una imagen fotográfica remiten significados claros y conocidos, ya sea apareciendo en partes o de manera completa.

La *fotogenia*, es conocida como el cuarto proceso de connotación y se trata de la imagen embellecida por los recursos que a la mano maneja el fotógrafo como iluminación, impresión y reproducción de la misma.

El *esteticismo* en la fotografía, según Barthes, es un concepto totalmente ambiguo. Cuando la fotografía se convierte en pintura, es decir, en composición o sustancia visual deliberadamente tratada por “empaste de colores”, lo hace tan solo para significarse a si misma como “arte” (...) o bien para imponer un significado normalmente más sutil y complejo del que permitirían otros procesos de connotación. (p20). Se puede deducir de este proceso que se encuentra ante la utilización de la fotografía de una manera similar a la pintura, asemejando estilos, connotando significados en el espectador.

Por último, la *sintaxis* habla de un proceso de connotación a través del enlace de varias imágenes individuales, que juntas conforman un significado que no puede ser encontrado en ninguno de los fragmentos por separado.

Como se dijo anteriormente, estos procesos fueron divididos propiamente por el autor en dos grupos, lo que invita a preguntarse por qué él realiza esta segmentación. Trucaje, pose y objeto, hablan de una posproducción, de la intención del personaje mediante el uso de lo corporal y de la aparición de objetos que permitan asociaciones más allá de la imagen. Sin duda, estos tres procesos de connotación se encuentran unidos por el autor ya que hacen directamente a la esencia de la imagen, a la significación misma.

En cambio, fotogenia, esteticismo y sintaxis remiten a la imagen embellecida, a la fotografía con un tratamiento pictórico y a la relación de la imagen con otras de su mismo carácter. Es decir que Barthes ubica estos procesos juntos debido a que la intención de la imagen ya está plasmada en los procesos anteriores, y la utilización de estos últimos no modificaría el sentido mismo de la imagen, sino que lo reforzaría en mayor o menor

medida.

Si bien el ensayista propone este tipo de análisis, quizá desde un lugar más pensante, observa que, más allá de someter a las imágenes al desglose de los procesos de connotación, lo que finalmente le resulta atractivo de una imagen es lo que en él produce o genera, convirtiéndola en la imagen, y no en una imagen más. “Veía como se trataba de movimientos de una subjetividad fácil que se malogra tan pronto como ha sido expresada: me gusta/ no me gusta: ¿quién de nosotros no tiene una tabla interior de preferencias, de repugnancias o de indiferencias?” (Barthes, p46).

En una primera instancia, el autor se encuentra confundido por este nuevo método de análisis. ¿Fascinación? ¿Interés? Otorgarle sentimientos personales a una imagen creada por alguien más, no sería objeto de interés para él.

No tengo la necesidad de interrogar mi emoción para enumerar las distintas razones que hacen interesarse por una foto; se puede: ya sea desear el objeto, el paisaje, el cuerpo que la foto representa; ya sea amar o haber amado el ser que nos muestra para que lo reconozcamos; ya sea asombrarse de lo que se ve en ella; ya sea admirar o discutir la técnica empleada por el fotógrafo, etcétera; pero todos estos intereses son flojos, heterogéneos; tal foto puede satisfacer uno de ellos e interesarme débilmente; y si tal otra me interesa fuertemente, quisiera saber que es lo que en esta foto me hace vibrar. (...) la atracción que determinadas fotos ejercen sobre mi era aventura. (Barthes, p48)

Aún así, la racionalidad invade el análisis propuesto por el autor. Citando en su ensayo a Sartre, concuerda con él en que, una imagen fotográfica por el simple hecho de tener semejanza con la realidad, “flota entre la orilla de la percepción, la del signo y la de la imagen, sin jamás abordar ninguna de las tres” (1940, p.39)

Más allá de toda su fuerza racional dirigida a reducir el afecto que la imagen fotográfica le producía se ve obligado a reconocer que una imagen fotográfica cuenta con una red de esencias materiales (relacionado con el estudio físico, químico, óptico), y esencias regionales (dependientes de la estética, la historia, sociología, entre otras), estas últimas ligadas a producir en el espectador un sostener de la mirada sobre la imagen, queriendo atesorarla. Finalmente se interesa por el sentimiento hacia la fotografía, queriendo profundizarlo como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso.

De esta manera introduce en su obra *La cámara lúcida* el concepto de *Studium* y *Punctum*, dos elementos que interactúan copresencialmente generando el interés por una imagen en particular.

Barthes define al *Studium* como la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. Por medio del *studium* generó interés por muchas fotografías, ya sea por ser recibidas como testimonios políticos o como cuadros históricos buenos. Con respecto al *Punctum* lo define como una herida, una flecha disparada por la imagen dispuesta a punzar y despertar en el espectador algún sentimiento, pero de manera totalmente inconsciente. Es el pinchazo, agujerito, pequeña mancha o corte, y también es casualidad. “El *punctum* de una foto es el azar que en ella me despunta”. (Barthes, p59)

Estos dos conceptos llevan a Barthes a la recepción de las imágenes fotográficas a un plano no racional, sino puramente sensitivo pero con una teorización posible de ser aplicado a todo tipo de imágenes.

A partir de estas premisas se propone el análisis racional (procesos de connotación) y sentimental de imágenes fotográficas de Alfred Stieglitz y Diane Arbus, como fotógrafos de carácter documental, y Robert Mapplethorpe y Edward Weston quienes tratan sus imágenes de manera más guionada.

1.3 Stieglitz, Arbus, Mapplethorpe y Weston bajo el análisis de Roland Barthes

Hablar de procesos de análisis de la imagen fotográfica, en este caso de Roland Barthes, y no realizar una bajada práctica de esta teoría sería dejar inconcluso el objetivo del corriente capítulo. Es por ello que se eligieron cuatro fotógrafos destacados para realizar este análisis, situando al lector en la piel de Barthes.

Raul Beceyro cita en *Ensayos sobre fotografía* textuales palabras de Barthes provenientes de su ensayo *El mensaje fotográfico*, donde dice que una fotografía “no es solamente percibida, recibida; es leída (...)” y que “la lectura de la fotografía (...) depende

del saber del espectador.” (Barthes 1982, p102)

Alfred Stieglitz, quien Barthes nombra en su ensayo *La cámara lúcida*, será representado por su emblemática foto *El entrepunte* (1907). Diane Arbus, será analizada con *Chico con una granada de juguete* (1962). En el caso de Edward Weston será puesto a prueba por dos fotografías que representan su esencia y su fascinación hacia los desnudos, mismo tratamiento que utilizaba para las fotografías de hortalizas, eligiendo así *Nude* (1936) y *Pepper* (1930) , las que servirán como punto de comparación con *Lydia Cheng* (1987) y *Calla Lily* (1984) correspondientes a Robert Mapplethorpe.

De esta manera, se podrá observar una pequeña porción de la gran línea de tiempo que abarca el arte de la fotografía.

Nacido en 1864 en Hoboken, Nueva Jersey y educado como ingeniero en Alemania, Alfred Stieglitz (1864 – 1946) regresó a Nueva York en 1890 decidido a demostrar que la fotografía era un medio tan capaz de ser visto como una expresión artística tal como la pintura o la escultura. Como editor de varias publicaciones sobre fotografía, Stieglitz depositaba su creencia en el potencial estético del medio y los trabajos publicados por los fotógrafos que compartieron su convicción. Cuando él comienza a ver en varios miembros asociados a estas publicaciones diferencias de opiniones respecto de lo que la fotografía predica, Stieglitz y varios fotógrafos de ideas afines se separaron del grupo, y en 1902 conformaron la Photo-Secession, abocado al énfasis en la artesanía implicada en la fotografía. La mayoría de los miembros del grupo hicieron un amplio uso de las técnicas elaboradas. La mano de obra intensiva subrayó el papel del fotógrafo en la toma de las impresiones fotográficas, pero la obra de Stieglitz siempre resaltó por encima de los demás.

En *Entrepunte* (1907, ver cuerpo C fig.2), imagen en la que no se interesa realmente sino a partir de 1910, Stieglitz se encarga de hacer saber que es una imagen que no está retocada, dejando por descartado el proceso de *trucaje* que Barthes propone.

Si se observan los distintos elementos que Stieglitz decide poner delante de la vista del

espectador, como son la chimenea, la escalera y la pasarela, famoso entrepuente que dio nombre a esta obra, se puede descubrir la estructura de la imagen en torno a la mancha de luz que constituye el sombrero redondo y blanco de uno de los pasajeros, elemento que actúa a modo de *punctum* para Stieglitz al momento de la toma.

La fotografía muestra una escena que resulta de carácter cotidiano en el puerto de Nueva York, en la cubierta del Kaiser Wilhelm II, trasatlántico en el que Stieglitz viajó a Europa en esa ocasión. El Museo de Arte Metropolitano de Nueva York ofrece en su página web la siguiente descripción textual de la escena, relatada por el mismo Stieglitz de la siguiente manera:

Había hombres, mujeres y niños en el nivel inferior del entrepuente. Una escalera estrecha conducía a la cubierta superior hacia el lado de la proa. Un hombre joven con un sombrero de paja, la figura, el ambiente que lo envolvía, la mirada fija sobre la baranda mirando un grupo de personas debajo de él. A la izquierda una chimenea inclinada. Un puente pasillo, reluciendo con fresca pintura blanca conducía a la parte mas alta de la cubierta. La escena me fascinó: un sombrero de paja redondo; la chimenea inclinada a la izquierda; la escalera a la derecha; el puente levadizo con sus pasamanos de cadenas; los blancos tiradores cruzados en la espalda del hombre de abajo; maquinarias circulares de acero; un mástil que desgarrar el cielo, completando un triángulo. Permanecí embelesado. Veía formas entremezcladas unas con otras. Una pintura de formas, y, como dato fundamental, una nueva visión que me retuvo: gente sencilla; la emoción del barco, el océano, el cielo, un sentimiento de liberación y alejamiento de la multitud. (...) Corrí de prisa a la escalera (...), recogí mi Graflex, volví corriendo, preocupado si el hombre del sombrero de paja había cambiado de posición o no. Si así fuera, el cuadro que había visto ya no existiría.(...) Si había captado lo que quería, la foto llegaría más allá de mis primeras que había tomado. Sería un cuadro basado en formas relacionadas y en el sentimiento humano más profundo, un salto en mi propia evolución, un descubrimiento espontáneo (1942).

La esencia estética sentimental de la fotografía queda descrita por él mismo de manera clara y concisa, recorriendo el plano de la denotación cuando se habla de los personajes que aparecen en la toma y el lugar donde se sitúa la escena. Si se continúa con la aplicación de los procesos de connotación que describe Barthes, se tendría que hablar del concepto de *pose*, sin específicas intenciones en primera medida, que es lo que capta la atención directa y motiva a Stieglitz a posicionar su cámara desde ese punto de vista específico. Pose que transmite el *punctum* e invita a introducirse en la imagen y realizar el recorrido visual, bajando la mirada como el señor del sombrero de paja. En segundo plano, pero no menos importante, se encuentran los *objetos*. Tal como lo dice el propio

artista, el puente blanco, la chimenea torcida, si bien hacen a la estructuración de la imagen, también permiten comprender donde transcurre la acción. Más allá de haber sido tomada desde un punto de vista superior, el artista no expresa su deseo de degradar a las clases más bajas que coexisten en el barco, sino plasmar la intensidad con las que éstas viven este viaje. La diferencia de tonalidades entre ambos pisos crean tensión en la imagen haciendo que el espectador deba mirar varias veces la imagen, buscando similitudes y diferencias, tratando de encontrarle el sentido, tal como lo hizo Stieglitz en 1907, y que quiere compartir con todo espectador de dicha obra.

Diane Arbus, a diferencia de Stieglitz, es reconocida por sus imágenes de aquellos seres correspondientes al mundo marginado del *sueño americano*, a quienes ella retrataba con franqueza y admiración, dejando en su legado imágenes cargadas de emocionalidad y un sentido psicológico totalmente profundo.

Nacida en una familia aristocrática estadounidense, Arbus (1923 – 1971) fue criada con todos los lujos que cualquier persona desearía poseer. A sus 18 años contrae matrimonio con quien no sólo le brindaría el apellido por el cual es conocida, sino también quien la podría en contacto con el mundo del arte fotográfico y con Lisette Model, quien sería su mentora en la construcción de su ideología fotográfica.

Es así como Diane Arbus desarrolla una metodología de trabajo compuesta, no solo por una temática constante, sino por su técnica repetitiva. Extravagantes modelos mirando a cámara, fuertes flashes a plena luz del día, la conciencia del retratado al momento de la captura de la imagen en busca de la conciencia del espectador de la existencia de estos extraños seres.

Chico con una granada de juguete (1962, ver cuerpo C fig.3) es un conjunto perfecto de intenciones, ideales y técnica. La pose del personaje, si bien se nota que él la genera conscientemente para la toma de esta fotografía, no podría haber sido más indicada. A primera vista puede parecer el retrato de un niño de gruesas rodillas perdiendo el tiempo en el parque, pero esta imagen es un sistema de cifrado para el desconcierto apenas

contenido que marca al país, embarcado en una nueva guerra en el sudeste de Asia, recogiendo los bordes deshilachados de 1950 y su cultura conformista. El punto de vista de Arbus permite reforzar el concepto que el personaje es un niño, y su leve desplazamiento del eje central hacia la izquierda, crea tensión y un desequilibrio tan inquietante como el gesto del niño.

Sin lugar a duda, la pose y el objeto hacen a la esencia y al mensaje connotado de esta imagen.

Edward Weston (1886 – 1958), fotógrafo norteamericano, nacido el 24 de marzo en Highland Park, Illinois. Como explica la biografía de su página oficial, desde que comenzó a desarrollar su interés por la fotografía se declaró como un pictorialista por elección, desarrollando un énfasis en la perfección de los detalles denotados en sus fotografías, utilizando el mismo tratamiento para desnudos femeninos y masculinos como para el estudio de hortalizas.

Se elije *Nude* y *Pepper* (ver cuerpo C fig.4 y 5) para ser puestas bajo el ojo analítico de los procesos de connotación de Barthes, y se decide analizarlas de manera conjunta, más allá de ser fotografías con total autonomía, estableciendo una *sintaxis* ajena al autor. Es inevitable unir la similitud de las formas que generan la posición del cuerpo femenino con respecto a las curvas del ají. Ambos se encuentran enredados, pero de tal manera que sus curvas hacen que la visión del espectador circule por toda la imagen de manera cíclica. Las luces generan puntos de interés, y las sombras hacen que el espectador quiera ver más. Sin lugar a duda, la *fotogenia* invade estas imágenes. Embellecidas por las luces, el tratamiento técnico y estético en detalle, nada es dejado al azar. En el caso de la fotografía de la dama en el suelo, se puede establecer cierta conexión con la obra *Abaporú*, de Tarsila do Amaral (ver cuerpo C fig.6), óleo pintado por esta artista brasileña, representante del modernismo en su país, en 1928. Si bien Weston no hace referencia directa, se puede establecer cierta relación por las formas de la pose. Con respecto a la fotografía del ají, el tratamiento puede ser visto en cualquier pintura de bodegón, más

puntualmente perteneciente al movimiento barroco, caracterizado por su detallado trabajo en los puntos de iluminación.

A pesar de que Weston explicó que el realismo, la presentación, y no la interpretación, como interés artístico para él, son sus composiciones rigurosamente diseñadas de la naturaleza y de los objetos naturales lo que con frecuencia impresiona a los espectadores, porque evocan interpretaciones y asociaciones de formas absolutamente ambivalentes (20th Century Photography, 2012, p734)

Finalmente Robert Mapplethorpe (1946 – 1989) , nacido en Floral Park, Queens es el cuarto artista propuesto para realizar este análisis. Formado en artes plásticas en el Pratt Institute en las cercanías de Brooklyn, se vio influenciado por artistas como Joseph Cornell y Marcel Duchamp. En 1970 consiguió su propia cámara Polaroid, con la cual realizaba fotografías que luego utilizaría para trabajos de collage, aunque muchas de estas fotografías tiempo después (1973) formarían parte de una exposición en The Light Gallery en la ciudad de Nueva York, que llevaría por título *Polaroids*. Dos años más tarde obtiene su primera cámara Hasselblad de formato medio, que comenzó a utilizar para fotografiar a su círculo íntimo, compuesto por artistas, músicos, artistas de cine, entre otros.

A finales de 1970, el trabajo de Mapplethorpe había crecido de manera incesante, dejando a la vista su capacidad técnica y formal al momento de la composición de la imagen. En su página web personal, se puede encontrar una entrevista realizada por ARTnews, donde el fotógrafo expresa “No me gusta esa palabra particular ‘sorprendente’. Yo estoy buscando lo inesperado. Estoy buscando esas cosas que no he visto nunca antes (...) Yo estaba en la posición de tomar esas fotografías. Me sentía obligado a hacerlo” (1988).

Al igual que Weston, Mapplethorpe se interesaba por las figuras desnudas y la fotografía de naturaleza muerta, en este caso flores. Pero si bien ambos trabajaron la misma temática, este último realizaba sus fotografías más como un estudio científico, poniendo a sus modelos sobre fondos neutros, mayoritariamente obviando sus rostros, centrando la atención del espectador puramente en lo formal y en la gestualidad del cuerpo. *Lydia*

Cheng (1987, ver cuerpo C fig.7) es un desnudo vestido por las sombras producidas por una especie de persiana, de la que sólo se puede imaginar su existencia por las formas que producen sus sombras. La *fotogenia* está puesta en juego, él pone en sombras, y en especial resaltando aquella que recae sobre el pubis de este cuerpo, casi como una censura. Al igual que en la historia del arte, existe en él el anhelo por mostrar el cuerpo humano como sinónimo de proporción, perfección y belleza, es decir que el *esteticismo* llega a estas imágenes casi por defecto.

Con respecto a la imagen de la *Cala Lily* (1984, ver cuerpo C fig.8), Mapplethorpe pone lo mejor de él para sacar a esta flor de la mirada cotidiana, para ubicarla en un lugar de objeto de deseo. Nuevamente la estructuración de las formas generan un recorrido infinito sobre la imagen. A su vez, el punto de vista elegido por el autor otorga un plano sexual a esta flor, logrando que la forma de la misma sea puesta en comparación con el órgano sexual femenino creando una doble analogía, y una *sintaxis* por defecto: la flor tan bella como el cuerpo de una mujer, y el cuerpo de la mujer tan delicado como una flor.

Coincidir con parte del ensayo de Richard Howard *El efecto Mapplethorpe (The Mapplethorpe Effect)* acerca de las fotografías florales del artista es casi obligatorio. El autor da cuenta que las flores son los órganos sexuales de las plantas. En todas las fotografías de Mapplethorpe de flores que pueden ser vistas, ya no son miembros en crecimiento de las plantas, han sido cortadas, su estado provisional enfatizado, su duración en el sufrimiento perpetrado en cuencos y jarrones. Sin embargo, aunque nunca se muestran flores de Mapplethorpe en ningún tipo de continuidad fértil, tampoco se las ve peleando contra la muerte – los pétalos no están caídos, sus partes no están marchitas o atenuadas. Cualquiera sea su complejidad de estructura y la fragilidad de la sustancia, las flores se muestran (...) a la perfección, en su esplendor, estado eréctil, llena de aquellos líquidos que los hacen tan sólidos, impulsados a través del fusible verde por esa fuerza que, tal como Thomas Dylan escribió, citado por Howard, conduce nuestra

edad humana también. En estas imágenes, que nunca se las confunde con un paisaje o incluso un entorno en el que la condición de estar en el interior podría inferirse de la falta de tiempo o del mundo, desprendiéndose de cualquier objeto que pueda servir de referencia de la escala, las flores son mostradas con un fetiche que obliga a percibir las no sólo como los órganos sexuales que son, sino como analogías con la nuestra. (Traducción, 1988)

Capítulo II: Semántica y estética

¿Qué se ve? puede ser el interrogante que mueve al mundo para la producción de imágenes (fotográficas o no) las cuales muchas veces brindarán una respuesta a aquellos curiosos que buscan satisfacer sus dudas desde un ángulo visual. Esta experiencia permitida por el sentido de la vista es posible de ser concretada gracias a la capacidad de los creadores visuales de codificar un mensaje a modo de imagen, o *mensaje visual*, (Dondis) de manera tal que el receptor sea capaz de decodificarla.

Cuanto ve un receptor y como lo codifica el emisor es parte de la *Alfabetización Visual*. Se propone comenzar a realizar un análisis de dicho fenómeno haciendo hincapié en la teoría propuesta por D.A. Dondis en su libro *La sintaxis de la Imagen . Introducción al alfabeto visual* (1976).

¿Cómo hemos llegado a este punto muerto? Entre todos los medios de comunicación humana, el visual es el único que no tiene régimen ni metodología, ni un solo sistema con criterios explícitos para su expresión y comprensión. ¿Por qué nos esquivamos así la alfabetización visual, cuando la deseamos y necesitamos tanto? Evidentemente hay que desarrollar una nueva aproximación para resolver este dilema. (Dondis, 1976, p23)

2.1 Hacia una alfabetización visual

Los seres humanos se encuentran en constante contacto con las imágenes. Desde el hombre de las cavernas, el cual se comunicaba a través de un lenguaje de símbolos, se busca el apoyo visual que corresponda al conocimiento por su capacidad de generar un enlace directo de la realidad con la experiencia visual propia. “La experiencia visual humana es fundamental en el aprendizaje para comprender el entorno y reaccionar ante él: la información visual es el registro más antiguo de la historia humana.” (Dondis, p.15)

Así como en la primera etapa de la vida de todo ser humano, el tacto es la experiencia sensorial que permite la comunicación, la siguiente etapa puede corresponder al reconocimiento visual de los elementos a través de la mimesis. En este punto de la obra la autora plantea subsanar la diferencia entre la imagen como algo puramente utilitario y lo correspondiente a un plano de carácter estético, pero sería desviar el centro del marco teórico propuesto para este capítulo. Por ello se proseguirá a guiar la teoría de un posible

alfabeto visual ligado directamente a la fotografía.

La mimesis, citada anteriormente, es una de las principales características o aquella totalmente innata correspondiente a la imagen fotográfica. Desde que fue presentada el 19 de agosto de 1839 ante la Academia de Ciencias y de Bellas Artes, bajo el nombre de Daguerrotipo haciendo referencia a Louis Jacques M. N. P. Daguerre, quien fue el creador del diorama y de las primeras imágenes fotográficas comprobables, posteriores a las pertenecientes a su colaborador Nicéphore Niépce (*Vista desde la ventana en Le Gras*, 1827 y *Mesa puesta*), el cual fallece años antes de encontrar la fórmula adecuada que permitiría la fijación de imágenes fotográficas. “El entusiasmo del público por *este espejo con memoria* o *este espejo que recuerda* es inmediato (...) Alabada por su fidelidad al original, su precisión y la notable agudeza de sus detalles, la imagen daguerriana seduce al imaginario colectivo” (Bajac, 2001, p.31). Esto quiere decir que, desde 1839 la sociedad se empieza a poner en contacto con las imágenes creadas por una máquina que responde con total exactitud y semejanza a su referente.

Dondis establece la cámara fotográfica como el último eslabón entre el arte de ver y la posibilidad de registrar, lo cual genera un estilo de vida contemporáneo que absorbe de la fotografía los cambios producidos en la cotidianidad, en la cual se puede observar el predominio del carácter visual por encima de lo verbal, que no dejará de existir pero si se comienza a presentar solo por añadidura.

“Ver ha llegado a significar comprender” (Dondis, p.19) lo que no quiere decir que la lengua, o la palabra escrita, haya quedado fuera de uso. Lo que si quiere insinuar es que, a quien se le muestre algo puede ser capaz de comprender más profundamente que si se le hubiera hablado sobre ello.

La autora genera un replanteamiento respecto al lenguaje visual, trayendo a discusión la afirmación de que el lenguaje siempre ha sido utilizado como un medio para llegar a una forma de pensamiento superior respecto a lo visual y lo táctil. Está claro que es necesario aprender las reglas de un lenguaje verbal. A través de un proceso escalonado, como se

dijo con anterioridad, se pasa de un sistema de formas que serán relacionados a sonidos, y dichos sonidos serán capaces de ser traducidos a un sistema de escritura que es enseñado letra a letra conformando el alfabeto, posible de ser utilizado gracias a la conjunción de las formas, el sonido y la decodificación del mismo como imagen. A su vez, las palabras y su codificación alfabética implican el aprender su significado común para poder aparecer como la sustitución de ideas, cosas o acciones y que sean interpretadas de manera correcta. Como paso final, se encontraría el aprendizaje de la sintaxis común que permita la expresión acorde con los usos aceptados, pudiendo al fin dominar los elementos básicos del lenguaje concretados en el habla y la escritura. Cabe destacar que

el lenguaje y la alfabetidad verbal no son la misma cosa. Ser capaz de hablar un lenguaje es muy distinto a alcanzar la alfabetidad a través de la lectura y la escritura, aunque podamos aprender a entender y usar el lenguaje en ambos niveles operativos. Pero está claro que incluso en su forma más simple, la alfabetidad verbal constituy[e] una estructura dotada de planos técnicos y definiciones basadas en un consenso que, comparativamente, hace que la comunicación visual resulte casi totalmente carente de organización. Pero esto es tan solo apariencia (Dondis, 1976, p.21)

En la historia de la fotografía se pueden establecer diferentes hitos que poseen la característica de ser creadores de cierta alfabetidad visual. Por sí misma, este arte es el resultado de un proceso escalonado, un producto logrado a base de prueba y error. Así como anteriormente se nombraba a Daguerre como quien perfecciona el daguerrotipo, se debe proponer como análisis a André-Adolphe-Eugene Disdéri (1819-1889), y el fenómeno de las *carte de visite* (1854).

A partir de mediados de la década de 1850, con el avance de las técnicas de captura, el carácter único que era otorgado al daguerrotipo se ve fuertemente desplazado por una nueva técnica. En la Exposición Universal de Londres de 1851, se le es reconocido a los británicos las superiores capacidades técnicas y estéticas en una fotografía obtenida a partir de un negativo realizado sobre vidrio al colodión, el cual fue presentado por el escultor Frederick Scott Archer (1813 – 1857). “Al combinar a partir de este momento la nitidez del daguerrotipo con la multiplicidad del calotipo,” diseñado por William Fox Talbot en 1841, el cual permitía obtener variable cantidad de positivos por contacto a partir de la

copia negativa original, y a su vez reemplazaba el metal del daguerrotipo por papel lo cual lo hacía mucho más barato, “y precisar de un tiempo de exposición muy inferior, este procedimiento eclipsa rápidamente a sus dos rivales” (Bajac, 2001, p.48-49). La verdadera universalidad de la fotografía llega de la mano de Disdéri, quien comprendiendo que bajar los precios implicaba aumentar de forma considerable las ventas, patenta en 1854 un nuevo procedimiento denominado *carte de visite*, el cual consistía en

realizar sobre una misma placa de negativo al colodión cuatro, seis u ocho tomas, gracias a un chasis especial o una cámara con varios objetivos. Las imágenes obtenidas, de pequeño tamaño (6x10 cm), se pegan sobre un cartón con un formato de tarjeta de visita. (Bajac, 2001, p.55)

Si bien generó una revolución, no fue hasta 1858 que logró ponerse de moda en Francia. En respuesta a Disdéri, gran parte de los estudios fotográficos que habían adquirido su auge desde finales de la década de 1840 hasta 1860, se vieron forzados a adaptar dicha modalidad, desembocando a menudo en una producción estereotipada. Es este fenómeno caracterizado como estereotipo el punto en donde se puede establecer la *carte de visite* como creador de un lenguaje visual y uno de los primeros intentos de popularizar la fotografía. Su carácter de retrato con características similares y su principio de universalidad, permiten pensar que de solo observarlas se encuentran denotados los rasgos básicos que acogen a esa imagen dentro de dicho grupo o modalidad. Eso quiere decir que, el emisor (fotógrafo) y el receptor comparten el mismo lenguaje.

Volviendo a las palabras de Dondis “todos los sistemas de símbolos son invención del hombre. Y los sistemas de símbolos que denominamos lenguaje son invenciones que en otro tiempo fueron percepciones del objeto dentro de una mentalidad basada en la imagen” (1976, p21-22). Así como la *alfabetidad* verbal es aplicada de manera simple y sencilla a través de una utilización de una prosa clara y su respectiva sintaxis antes de ser llevada a un nivel creativo, la *alfabetidad* visual conlleva un conocimiento básico de metodologías a pesar de que la vista sea natural, así como la creación y comprensión de los mismos hasta cierto nivel, “pero la *alfabetidad* en ambos niveles solo puede lograrse

mediante el estudio” (Dondis, 1976, p.22)

Todos los mensajes visuales se caracterizan por contar con tres niveles, según Dondis, distintivos e individuales: el *input* visual, el material visual *representacional* y la infraestructura *abstracta*.

El *input* hace referencia a los símbolos, capaces de identificar acciones o de generar reacciones. Los símbolos se caracterizan por sintetizar en imágenes, de mayor o menor complejidad, mensajes que otorgan información totalmente reconocible y posible de interpretar. A pesar de dicha característica, los símbolos funcionan de diferente manera que en el lenguaje, por lo tanto encontrar el criterio que permita una *alfabetidad* visual basada en su misma estructura carece de éxito. “Sin embargo, los símbolos como fuerza dentro de la *alfabetidad* visual, tienen una importancia y una viabilidad muy grandes” (Dondis, 1976, p.26)

Con respecto al *nivel representacional*, se apunta a una inteligencia visual regida por la experiencia. La posibilidad de generar un contacto visual más allá de la descripción verbal, es capaz de producir una explicación mucho más efectiva con respecto a dicho lenguaje. El mismo, sirve como el lazo más estrecho entre el sujeto y la realidad que integra su entorno. “Ver un proceso basta a veces para comprender su funcionamiento (...) Confiamos en nuestros ojos y dependemos de ellos.” (Dondis, 1976, p26)

Por último, la *infraestructura abstracta* es denominada por Dondis como “el último nivel de la inteligencia visual (...) posiblemente el más difícil de describir y quizá sea, en último término, el más importante para el desarrollo de la alfabetidad visual” (1976, p26) La infraestructura abstracta hace referencia al mensaje visual puro. La autora explica la teoría desarrollada por Anton Ehrenzweig (1908 – 1966) acerca del arte basado en un nivel primario consciente, y un nivel secundario preconscious. Dicha teoría se encuentra elaborada a través del término *sincretístico* introducido por Jean Piaget, “para la visión infantil del mundo a través del arte con el concepto de indiferenciación” (Dondis, 1976, p26-27), afirmando que los niños son capaces de obtener una visión global respecto a un

conjunto. Dicha capacidad, según Ehrenzweing no se destruye en el adulto, de hecho es posible de ser utilizada como una potencial herramienta de decodificación. Una manera más sencilla de analizarlo sería reconocer que todo lo que el ser humano ve y diseña se encuentra compuesto por elementos visuales básicos, constituyentes de la fortaleza visual de la estructura del mensaje, elemental para el significado y con potencial para establecer una respuesta. “Es parte integrante de todo lo que vemos, con independencia de que su naturaleza sea real o abstracta. Es la energía visual pura, desguarnecida” (Dondis, 19767, p.27)

Sin duda, Dondis ofrece el análisis de la estructuración básica de un mensaje visual, cuales son los componentes, los recursos y hasta quizá remite a explicaciones de carácter psicológico con respecto a las reacciones del ser frente a una codificación de carácter visual. Pero quienes fueron capaces de generar una teoría respecto a los mensajes visuales, corresponden a una de las escuelas más significativas de la psicología contemporánea denominada como La Gestalt.

2.2 Qué se ve cuando se mira: percepción y personalidad estética

La Gestalt, o *psicología de la forma*, nace a fines del siglo XIX como reacción frente al elementalismo de Wilhem Wundt (1832–1920), psicólogo y filósofo célebre por haber desarrollado el primer laboratorio de psicología experimental. La teoría de Wundt, explicada por Leticia Bossellini y Alcira Orsini en *Psicología. Una introducción*, descomponía los fenómenos más simples para estudiarlos y luego volver a reunirlos. A diferencia de ello la Gestalt, cuya traducción del alemán significa forma, brinda a esta psicología el descubrimiento de que los elementos de la realidad no son entidades aisladas, sino que están integrados o totalidades significativas que los contienen teniendo por lema “el todo es más que la suma de las partes”.

En palabras de las autoras

Cada uno percibe según sus circunstancias, sus sentimientos y necesidades y sus posibilidades sensoriales. Puede tratarse de un alumno ciego que esté estudiando

esta lección, percibe los matices del tono de quien está leyendo, confronta los ejemplos dados con su peculiar forma de percibir la realidad (Bossellini – Orsini, 2011, p.19)

El ser humano, en contacto con la realidad, capta en primer lugar las totalidades y luego de un proceso de abstracción y análisis, reconoce los elementos particulares que constituyen el todo.

Para poder explicar el fenómeno de percepción estudiado por la Gestalt, se recurrirá a las palabras de John Berger (Londres, 1926). Novelista, poeta, ensayista, autor teatral, guionista y crítico de cine, quien publica en 1980 su obra *Mirar*, y posteriormente presenta una nueva obra titulada *Modos de ver* (2000) realizada en conjunto con otros autores. Ambas hacen énfasis en las interpretaciones realizadas por el hombre mediante una percepción regida por la construcción de cada ser como sujeto único, sucediendo lo mismo con la estructuración de las imágenes creadas a partir de un *modo de ver*.

Una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. Esto es cierto incluso para la más despreocupada instantánea familiar. El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema. (...) Sin embargo, aunque toda la imagen encarna un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen depende también de nuestro propio modo de ver. (2000, p.16)

Antes de la aparición de la fotografía el hombre comunicaba su modo de ver a través de la pintura, y sus primeras representaciones tenían que ver con los animales. Berger afirma que la primer temática tratada fue el animal, debido al paralelismo que representaban la vida de éstos respecto al hombre. A su vez, afirma que probablemente el primer pigmento utilizado también haya sido provisto por un animal (su sangre) como así también uno de los hechos más importantes, la aparición de la primera metáfora. El autor cita en *Mirar* un extracto de *Ensayo sobre el origen de las lenguas* de Jean – Jacques Rousseau quien afirma que la metáfora fue el inicio del lenguaje “Dado que la emoción fue el primer motivo que indujo al hombre a hablar, las primeras palabras que

éste pronunciaría hubieron de ser tropos (metáforas). Primero nació el lenguaje figurativo, los verdaderos significados fueron los que más tardarían en encontrarse” (1984). Lo que se plantea aquí es la creación de un sentido en la imagen a través de la utilización de los animales, como símbolos reconocibles, para describir sensaciones o experiencias. Los seres humanos absorben todo de su entorno, y aquellos capaces de generar mensajes visuales se verán influenciados por dichas vivencias. “El animal representa la culminación del rasgo característico en cuestión: el león, el valor total; la liebre, la lujuria. El animal vivió en algún momento, muy próximo al origen de la cualidad” (Berger, 1980, p.28)

El autor afirma que las adecuaciones de los animales al modo de vida humano y la tendencia a representaciones de todo tipo a costa de los mismos, ha llevado a estos seres a convertirse en banales personajes de Disney, clara evidencia de cómo las representaciones modifican las percepciones.

Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. (...) Esto fue el resultado de una creciente conciencia de la individualidad, acompañada de una creciente conciencia de la historia. (Berger, 2000, p.16)

Por ello el autor afirma que una imagen resulta ser un testimonio mucho más valioso que cualquier texto o reliquia, afirmando que las imágenes son más precisas que la literatura.

“Cuanto más imaginativa es una obra, con más profundidad nos permite compartir la experiencia que tuvo el artista de lo visible” (Berger, 2000, p.17) Esta capacidad de la imagen anula su primera concepción de ser simplemente una prueba documental, y la aparición de la fotografía es el momento donde la pintura se libera de la mimesis y el realismo para dar lugar a nuevos tipos de representación más abstractos. “La invención de la cámara cambió el modo de ver de los hombres. Lo visible llegó a significar algo muy distinto para ellos. Y esto se reflejó inmediatamente en la pintura.” (Berger, 2000, p.25)

Dicho autor explica cómo hoy se puede observar el arte del pasado de manera distinta a como fue visto antes a través del ejemplo de la perspectiva. Dicha técnica, establecida por primera vez en el Alto Renacimiento, estaba sometida a una convención y hacía que

toda la composición estuviera centrada en el ojo del observador, y esa apariencia generada por la perspectiva convencionalmente le dio el poder de la realidad. La aparición de la cámara libera a la perspectiva del punto fijo en el que se encontraba, Berger cita un extracto de Dziga Vertov (director de cine soviético) tomado de un artículo escrito en 1923

Soy un ojo. Un ojo mecánico. Yo, la máquina, os muestro un mundo del único modo que puedo verlo. Me libero hoy y para siempre de la inmovilidad humana. (...) Esta soy yo, la máquina, que maniobra con movimientos caóticos, que registra un movimiento tras otro en las combinaciones más complejas. Libre de las fronteras del tiempo y el espacio, coordino cualesquiera y todos los puntos del universo, allí donde yo quiera que estén. Mi camino lleva a la creación de una nueva percepción del mundo. Por eso explico de un modo nuevo el mundo desconocido para vosotros. (s.d.)

De ahora en más lo que el creador de la imagen ve depende pura y exclusivamente de su posición, anclando el concepto de tiempo a la experiencia visual. Berger advierte que a pesar de este cambio, el hombre jamás tuvo en su concepción la idea que cada cual podría verlo todo, sino que la perspectiva creaba la ilusión de una organización del campo visual proponiendo al espectador como centro único del mundo.

Quizá continuar ahondando en el modo de ver de una cámara sería desviar el curso del presente Ensayo, por lo tanto se propone continuar con la mirada del autor respecto a la fotografía pero del modo en que el hombre se relaciona con ella. La pregunta concreta que se genera Berger respecto a dicha problemática es ¿cuáles son los usos de la fotografía?.

Ya fue explicada la fecha inicial y los principales objetivos de este arte. Como todo invento, sus usos y su alcance fueron variando de acuerdo con la evolución y a la actualización. La fotografía, tal como lo explica Berger, alcanzó su uso en archivos policiales, en los informes de guerra, en los reconocimientos militares, en la pornografía, en la documentación enciclopédica, en los álbumes familiares, en las postales, en los informes antropológicos, en diferentes tipos de sondeos como efectos estéticos, periodismo y retrato formal, todo tan sólo treinta años después de su invención.

A finales del siglo XIX, ingresó en el mercado la primera cámara de menor costo que permitía que más personas se interesaran en la fotografía. Comenzado el siglo XX y con él el período de entreguerras, la forma dominante y más natural de remitirse a las apariencias a través de ellas. “La invención de la cámara ligera, que hizo que el tomar una fotografía dejara de ser un ritual y se convirtiera en un reflejo” (Berger, 1980, p.69) lograron que su uso y su lectura fuese parte de una natural percepción moderna. La memoria se ve respaldada por la fotografía, pero éstas no conservan en sí mismas significado alguno, como expresa Berger “el significado es el resultado de comprender las funciones” lo cual completa con un extracto de la obra *Sobre la fotografía* (1973) de Susan Sontag (1933–2004) “y las funciones tienen lugar en el tiempo y han de explicarse en el tiempo. Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender”(s.d.).

Para comprender qué se puede observar cuando se mira una fotografía, Berger propone como objeto concreto de su estudio algunas obras de August Sander (1876–1964) y Paul Strand (1890–1976).

August Sander fue un fotógrafo alemán nacido el 17 de noviembre de 1876, quien se dedicaba a expresar su habilidad con dicho arte a través de retratos y fotografía documental. Si bien contaba con diferentes aficiones, su serie más reconocida fue la serie de retratos llamada *El hombre del siglo XX*.

¿Qué le decía August Sander a sus retratados antes de fotografiarlos? ¿Y cómo se los decía para que todos lo creyeran por igual?

Todos ellos miran a la cámara con la misma expresión en los ojos. En la medida en que hay diferencias, éstas son el resultado de la experiencia y carácter del fotografiado: el cura ha vivido una vida diferente de la del empapelador; pero para todos ellos la cámara de Sander representa la misma cosa.

¿Les diría sencillamente que sus retratos iban a pasar a la historia? ¿Y cuando se refería a la historia lo hacía de tal modo que su vanidad y su vergüenza se desvanecían, de forma que mirar la lente y, utilizando un extraño tiempo verbal histórico se decían a sí mismos: *¿Así era yo?* No podemos saberlo. Hemos de limitarnos a reconocer el carácter totalmente único de su obra. (Berger, 1998, p.43)

El objetivo de Sander al comenzar esta obra constaba en encontrar en los alrededores de la zona donde él había nacido y crecido, arquetipos que logran ilustrar todas las clases y subclases sociales, profesiones, vocaciones y privilegios posibles. Berger cita a Walter

Benjamin (1892–1940) quien ofrece extractos acerca de una charla con el editor de la obra de Sander. El mismo expresa cómo el artista es capaz de crear imágenes que hablan más que cualquier informe posible de ser realizado por teóricos o investigadores sociales. Las fotografías son el resultado de una observación inmediata, carente de prejuicios, donde se articula la delicadeza y la fuerza de la misma. Sander es considerado como el creador de un atlas social, fotografías comparativas que rozan lo científico y lo extraen del común que envuelve a la mayoría de los fotógrafos retratistas.

En este punto, Berger decide tomar la fotografía de Sander donde se ven tres campesinos vestidos de traje (*Young Farmers*, 1914, ver cuerpo C fig.9) camino al baile al caer la tarde, y analizarla de la misma manera que lo haría Walter Benjamin. A pesar del alto contenido para analizar dentro de dicha imagen Berger propone centrarse en sus trajes. Teniendo en cuenta el año en que fue tomada la fotografía, el autor deduce que los tres campesinos deben pertenecer a la segunda o tercera generación de campesinado europeo que utilizó este tipo de trajes. Debido a su trabajo, estos ciudadanos no están habituados a vestir atuendos tan estructurados, lo que permite deducir que la imagen es el precedente de un acontecimiento de mayor relevancia que la tarea diaria. Berger explica “durante gran parte de este siglo, la mayoría de los campesinos – y de los trabajadores – se han vestido de traje oscuro en las ocasiones especiales, los domingos y las fiestas” incluso adhiere “cuando voy a un funeral en el pueblo donde vivo, los hombres de mi edad y los más viejos siguen llevando esos trajes (...) El carácter físico del traje y su mensaje siguen siendo los mismos”. (1980, p.46) Quizá la contraposición entre la actitud y el físico de estos campesinos con respecto a lo que simboliza el traje como prenda, sea aquello que cautiva la atención de Sander, como cautiva el cuestionamiento devenido en análisis de Berger.

El autor llama a examen otra fotografía del mismo artista, tomada en 1913 titulada *Small Country Band* (ver cuerpo C fig.10), donde se pueden observar a un grupo de músicos portando sus instrumentos con toda naturalidad, y donde nuevamente aparece la

utilización del traje como atuendo de gala. Berger, consciente que ambas tomas fueron realizadas en diferentes años, plantea una relación entre ellas, crea una pequeña historia donde imagina que los campesinos de la imagen de 1914 se están dirigiendo a la gala que brindarían los músicos de la fotografía de 1913.

Es quizá con el siguiente ejercicio propuesto por el autor donde se puede poner en práctica como mirar una fotografía. En contradicción a la teoría de la Gestalt, invita al espectador a desglosar el todo, tapando las caras de esos músicos, centrando la atención solo en la parte de sus cuerpos. Berger plantea en su ensayo *Mirar* un ejercicio que responde al uso del traje en la fotografía.

Ya bajo la influencia de conocer la obra de Sanders, es inevitable afirmar que estos ciudadanos no pertenecen a una clase media o clase dirigente. Quizá se los puede relacionar con la clase trabajadora y no con campesinos, pero no podrían ser confundidos con alguien de mayor jerarquía social. Berger cuestiona “¿Por qué es tan evidente su clase social? ¿Será a caso una cuestión relacionada con la moda o con la calidad de tejido que están hechos sus trajes?”(1980, p.47). En respuesta a su propio cuestionamiento, el autor se da cuenta de que contar con la presencia de estas personas en la vida real haría que estos detalles hablaran por si solos, lo cual no puede lograr en una fotografía blanco y negro. Pero sí a través de la estética que caracteriza a este arte es posible de examinar de manera detallada lo que la memoria no sería capaz de retener. Berger hace referencia a como la utilización del traje deforma el cuerpo de los campesinos en cuestión y realiza la siguiente descripción de la escena

Se diría que los músicos carecen de coordinación en sus movimientos, que son chuecos, pechihundidos, y culibajos; que están torcidos o encorvados. El violinista situado a la izquierda de la foto casi parece enano. Ninguna de estas anomalías es extrema. No inspiran lástima. Son justo lo necesario para socavar la dignidad física de una persona. Lo que vemos son unos cuerpos toscos, desmañados, como de bestias. (1980, p.48)

Es posible que los trajes que estos campesinos usan no sean hechos a su medida, quizá sean heredados o prestados, lo cual remarca aún más esa cierta deformación de la que

habla el autor. Esos cuerpos no tienen interés ni costumbre de estar dentro de esos trajes.

¿Pero qué sucede si se realiza el ejercicio anterior a la inversa? Berger propone en esta parte del análisis ocultar los cuerpos y analizar los rostros. Quizá sea lo descuidado de su piel, maltratada por el tipo de trabajo y sus condiciones, lo que lleva al autor a afirmar inequívocamente que esas caras jamás podrían pertenecer a un abogado o a un director de una empresa. Ver sus caras lleva a imaginar sus cuerpos, y con dichas facciones sería difícil de imaginar un atuendo como el que éstos llevan puesto.

Haciendo una pequeña referencia al origen del traje, Berger refuerza el porqué de sus conclusiones respecto a estos campesinos. Siendo una prenda desarrollada en el último tercio del siglo XIX en Europa, el traje sería el primer uniforme de la clase alta que idealizaría el trabajo sedentario. Es una prenda que dificulta la agilidad de los movimientos, se arruga y se estropea muy fácilmente. Estas últimas características son sin duda lo que genera en los rostros de los campesinos esa sensación de incomodidad con respecto al atuendo, y las características de su trabajo hacen que los trajes no se adapten a sus cuerpos.

Sin el análisis de Berger ¿podría cualquier persona llegar a la misma deducción que el autor? Tal vez de manera empírica el espectador de la obra de Sander intuya una rareza dentro de las características de los personajes de la imagen; posiblemente se encuentre persuadido por haber leído el epígrafe; quizá sea el entorno o la situación donde vea la imagen lo que invite a pararse frente a ella e intentar descifrar la historia detrás de la toma. De lo que no cabe alguna duda es que la deducción que se obtenga así como Berger pone de manifiesto la suya, va a depender de lo que el espectador cuente como base haciendo de su saber su modo de ver.

Lo mismo sucederá con el artista. Sander tiene un modo de ver regido tal vez por su infancia, su familia, su entorno en general y su época que, aunque se encuentren las

respuestas a los interrogantes de Berger respecto a cómo se dirigía a los modelos al momento de la toma, sería imposible alcanzar los mismos resultados.

Retomando las palabras de Dondis

A primera vista parece que el realizador de imágenes está limitado a lo que se encuentra delante de su cámara y qué, con la excepción de unos cuantos controles informativos (sonría, gire un poco a la izquierda) tiene que aceptar las circunstancias. Pero esto no es cierto. Cien fotógrafos con sus cámaras que se ocupen del mismo tema producirán cien soluciones visuales distintas por la influencia de ese factor inevitable que es la interpretación subjetiva. (1976, p.194-195)

2.3 Principios de la estética de la fotografía

François Soulages es filósofo de formación. Profesor de la Universidad París, director de la licenciatura de artes plásticas, director de "Arte de las imágenes y arte contemporáneo" y director del Departamento "Estéticas, artes e industrias" de la futura Casa de las Ciencias del Hombre de París. En 1998 es publicada en París su obra *Estética de la fotografía* (1998), que propone suscitar una posible respuesta racional a la construcción de la fotografía como imagen en si y como obra de arte. Articulada en tres momentos, este ensayo lo llevará a una estética de la fotografía, a una estética de la obra fotográfica y por último a una estética del arte fotográfico.

En el primer momento de su obra, y a diferencia de los autores que trabajaron en este proyecto, Soulages cuestiona la capacidad de la fotografía de construir una imagen que responda objetivamente al sujeto/objeto a fotografiar.

El autor lo plantea de la siguiente manera

Debemos estudiar el objeto por fotografiar, no en función de sus particularidades, sino del hecho de que es un objeto por fotografiar y más generalmente un objeto (¿para un sujeto?). Los anteriores interrogantes plantean el problema – simple en su formulación, complejo en su resolución – : ¿qué es fotografiar? Por lo tanto, el desafío general es la propia esencia de la fotografía. Al interrogarnos sobre el objeto por fotografiar reflexionaremos en las capacidades y los límites de la fotografía en su pretensión por restituir el objeto enfocado, y por tanto en sus posibilidades, sus sueños y sus ilusiones. En efecto, ¿puede captar y restituir un objeto, mejor aún, lo real, o bien sólo alcanza las apariencias interpretadas por puntos de vista particulares? (1998, p.33)

Para comenzar a brindar respuestas que convenzan, Soulages formula el concepto de *objeto-problema*, el cual ve aplicado y posible de ser resuelto a través de la fotografía de reportaje. El autor ve en esta rama de la fotografía toda la intención, a través de la imagen, de restituir al objeto fotografiado brindando al espectador la autoridad de afirmar que se ha visto tal objeto aunque no sea presencialmente. Citando a Federico Patelláni, Soulages coincide en que “para un reportaje y para uno mismo hay que saber captar un comportamiento instantáneo, lo sensacional, la esencia de algo” (Camera International, Nº5, París, 1985, p.90)

La historia de la imagen fotográfica a modo de ilustración de manera sistemática comienza en 1928 con la creación de la revista francesa *Vu* obra de Lucien Vogel (1886–1954). Ésta fue vista como uno de los primeros medios de reportaje gráfico, capaz de conectar al lector con lo que ocurría en el mundo. Fueron fotógrafos de *Vu* profesionales como Robert Capa, Martin Munkacsy y André Kertész.

Llegado 1936, y gracias a la aparición de *Vu*, es fundada la revista *Life* por el norteamericano Henry Luce (1898–1967), también editor de *Time*. Para su creador la fotografía era ver, instruir y de eso se trataría *Life*. Su primera tirada, aparecida el 23 de noviembre, contó con 446.000 ejemplares, cifra que se duplicaría al siguiente año. En la década del sesenta se estima que 40 millones de norteamericanos consumían *Life*, y por ende los testimonios gráficos del desarrollo de Estados Unidos y del mundo que la misma proveía a sus lectores. Durante muchos años *Life* fue la publicación gráfica más importante del mundo y tribuna de los mejores reporteros gráficos.

Volviendo al continente europeo, en 1957 se publica en Francia la primera edición de *Paris Match*. La misma existía desde antes de la guerra, pero fue en 1949 que su fundador Jean Prouvost decide modernizarla al estilo de *Life*. Al mismo tiempo que ésta deja de editarse semanalmente, *Paris Match* desciende su tirada y hasta la actualidad su evolución es incierta respecto al lugar que ocupa como difusor de imágenes de calidad. (Bauret, 1992)

A pesar de ya contar con estos antecedentes de difusión de imagen, Soulages se interesa por las agencias fotográficas y la relación del reportaje con lo real. En la actualidad, éstas representan la base de la información y la comunicación en su mayoría a nivel mundial. Magnum (1947), Gamma (1967) y Sygma fueron las agencias más importantes fundadas en el siglo XX.

Fundada por Robert Capa, George Rodget, David Seymour y Henri Cartier – Bresson, Magnum, a diferencia del resto de las agencias, apunta al reportaje a través de la calidad estética, a la libertad e independencia de sus reporteros sobre que fotografiar.

Soulages encuentra en las agencias la contradicción cantidad / calidad, comunicación / creación, y lo explica de la siguiente manera

La cantidad de fotos no puede ir de la mano de la calidad, ya que esta última impone obligatoriamente una elección, una selección y una restricción. Por el otro lado, la cohabitación de los proyectos de comunicación con lo de creación es problemática. En efecto, la comunicación muy fácilmente puede desembocar – voluntariamente o no – en manipulación, la propaganda, el embrutecimiento y la mentira que tan púdicamente hoy se llama la “desinformación”: para Manuel Bidermanas, el ex director de *Point*, las agencias de prensa “se han convertido en agencias de propaganda” (1998, p.39)

A pesar de esto existen numerosa cantidad de fotógrafos de reportaje que logran a través de imágenes que transportan información, obras que ponen sus nombres a la altura de artistas convirtiéndose en referentes de la fotografía de reportaje. Y en ese punto, Soulages encuentra un nuevo punto de quiebre, ya que esa imagen que pensaba ser vista como informativa, “crea un universo, entrega vistas y puntos de vista sobre el mundo – justamente, el problema es sabes si son vistas, puntos de vista o los dos a la vez” (1998, p.39). Pudiendo observar una calidad plástica y a su vez informativa sobre su creación fotográfica, el autor cita palabras del fotógrafo W. Eugene Smith (1918–1978) publicadas por el Centro Nacional de la Fotografía en París, en 1983. El mismo había formado parte de la revista *Life*, fue periodista de guerra y posteriormente se unió a la agencia Magnum. Smith escribe

La fotografía es a lo sumo una pequeña voz; pero en ocasiones – no siempre, por cierto – ocurre que una sola foto, hasta un conjunto, seduce nuestros sentidos a tal punto de desembocar en una toma de conciencia. Todo depende del que mira: algunas fotografías suscitan tal emoción que engendran una reflexión. Esto puede

conducir a un individuo, o, quien sabe, a buena cantidad de nosotros, a escuchar la razón, reinstalarla en el camino recto y hasta en ocasiones descubrir el remedio que cura la enfermedad. Tal vez, los otros experimentan más comprensión, más compasión para aquellos cuya existencia les resulta ajena. La fotografía es una pequeña voz. Yo creo en ella. Si está bien concebida, a veces se deja oír. (1998, p.40)

Las palabras de Smith respecto a la fotografía no aclaran ni refutan la hipótesis de Soulages acerca de la ilusión de tener un objeto-realidad, sino que se une a la teoría planteada por Berger respecto a la modificación del sentido de la imagen según la percepción y el tratamiento estético que el artista realice. El objeto de la imagen será más o menos real, y poseerá mayor o menor significación emotiva según el espectador.

Cada artista posee una concepción acerca de la fotografía. En este caso, el autor cita a Cartier-Bresson, quien se encargó de crear poco a poco una fábula alrededor de él que le permitiría llegar a su concepción como fotógrafo. Este logro es lo que hace en la actualidad que se pueda distinguir una obra de Cartier-Bresson de la de cualquier otro artista. Es decir que “todo artista necesita elementos meta-artísticos cuyo valor de verdad en última instancia importa poco. Su función no es tanto decir el sentido o la verdad de la obra (...) como permitir que el artista construya esta obra” (Soulages, 1998, p.45) La imagen se encuentra directamente relacionada con el imaginario que el artista propone al espectador. Es el componente meta-artístico el que autoriza, enriquece y le da un sentido racional a la práctica específica y particular de un artista. Tal como lo explica el autor, reconocer esta característica de la creación no reduce el valor de la obra, “pero eso nos obliga a comprender que el artista también está habitado por lo quimérico, lo ficticio, lo imaginario, lo irreal, en suma, lo novelesco, y esto en su obra, en su decir y en su ser” (Soulages, 1998, p.45). En conclusión, la objetividad de la imagen fotográfica, aunque se trate de la rama documental, es una característica que no corresponde a dicho arte.

Ya que fue nombrado a Cartier-Bresson, ¿cuáles son las fábulas que dan origen a su obra? Poniendo el eje en la idea a partir de la estructura y el tiempo, Cartier-Bresson sostiene que “sin estructura no hay nada” (Le Monde, 1980, p.17-18) La organización dentro del plano es más importante que la anécdota que cuente la imagen. Bresson

insiste en no coleccionar hechos, porque no es esto lo que produce el interés en la imagen. Sino escoger entre ellos aquel que capte el hecho verdadero respecto a la realidad. En una compleja coreografía “fotografiar es, en un mismo instante y en una fracción de segundo, reconocer un hecho y la organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan y significan ese hecho” (Henri Cartier-Bresson, 1982, s.d.). Pero Soulages se cuestiona de dónde proviene la estructura ¿De la realidad o del espíritu fotográfico? Éste encuentra que la posibilidad de un orden deviene de un aparente desorden, una estructura captada a través de la desestructura provista por la percepción. Teniendo como ideal la estructura de la pintura, Cartier-Bresson confiesa estudiar meticulosamente la construcción de dicho arte para trasladarlo a sus fotografías. Esa geometrización del mundo que realiza el fotógrafo es para Soulages la idealización de la belleza, donde él encuentra atractivo en la imagen.

Aquí, lo bello artístico tiene por condición lo bello natural geometrizable. Sin embargo, debe tomarse en cuenta otro factor: si la estructura de la foto es bella es por es un *analogon* de la estructura de la pintura, a su vez *analogon* perfecto de la bella naturaleza, del bello tipo, del calotipo ... El fotógrafo y el pintor serán como Dios: serán géometras, ésa es su fabula en común. (1998, p. 48-49)

Contradiendo el pensamiento de Cartier-Bresson, Soulages introduce el término *eso fue actuado* el cual desarrolla de manera tal que permite deducir que la fotografía si es una huella, pero no perteneciente a la realidad. Esta realidad se encuentra falseada, “eso fue actuado: todo el mundo se engaña o puede ser engañado en fotografía: el fotografiado, el fotógrafo y el que mira la fotografía” (1998, p.81).

Con la intención de poner a prueba que es la intención del artista lo que le da sentido a la imagen y no la escena en sí misma, se citarán palabras del fotógrafo alemán André Gelpke (n.1947) y del fotógrafo norteamericano Pete Turner (n.1934) conocido por su temprano manejo de la fotografía color.

Gelpke, tal como lo explica pertenece a una corriente artística nacida a mitad del siglo XX en Alemania, denominada fotografía subjetiva (1948–1963). Como toda corriente promueve la ruptura de lo establecido, y en este caso el propósito era potenciar la

creatividad, basando la fuerza de la imagen no sólo en el acontecimiento, sino en los recursos fotográficos y la manipulación de la imagen (ver cuerpo C fig.11 y 12). El resultado de este cambio de paradigmas fue conseguir mover la mirada del espectador bajo el diseño del fotógrafo, sobre situaciones que de otra manera no llamarían la atención. Esto es concretado mediante encuadres abstractos en entornos naturales, el juego de fuertes contrastes, esquemas de iluminación y teatralidad. Esta corriente está basada en el estilo experimental de un grupo de fotógrafos alemanes que conformaban el *Fotoform* y se apoyaban en los principios de la Bauhaus de los años 20, los cuales estaban en contra de la influencia nazi en Europa. André Gelpke, es uno de los discípulos de quien dio origen al *Fotoform*, Otto Steinert (1915-1978). (García Montero, 2009)

Soulages toma la obra de Gelpke como una construcción de sentido ejemplar, alegando que sus imágenes ofrecen realismo cuando no lo hay. Debido a ello, el espectador reacciona interrogándose respecto a lo que está viendo, la supuesta realidad y la relación que mantiene con ella. “En efecto, sus fotos constituyen una actuación sobre las apariencias y la realidad, sobre lo fotografiado y el simulacro, sobre la foto y lo infotografiable” (Soulages, 1998, p.83). Una vez tomada la imagen, la separación de la misma de su tiempo, espacio y punto de vista original, la lleva a parecer carente de sentido ya sea porque nada de lo que se ve es reconocible, o porque lo que se cree reconocer se encuentra separado del conjunto que le da sentido. El contenido de la imagen, ahora carente del sentido que le otorgaba el entorno, se encuentra impregnada de nuevos sentimientos que el fotógrafo carga a través de su subjetividad y su imaginario. Como afirma Soulages, “una foto de algo siempre permite imaginar otra cosa. La fotografía es el arte de lo imaginario por excelencia (...) mero fragmento de no sentido que requiere una significación imaginaria por parte del receptor” (1998, p83-84). El autor encuentra en esta característica de la imagen fotográfica el sentido de la obra de Gelpke en lo que el fotógrafo llama *contra-realidad*, aquello que la imagen no puede captar sino a lo que invita a acceder.

Con respecto a Pete Turner, Soulages explica que dicho artista también cuestiona la realidad a través de sus fotografías, pero de otra manera. Turner es reconocido por su utilización del color como elemento discursivo de todas sus obras, exagerándolo de tal manera que la imagen termina superando la realidad (Ver cuerpo C fig. 13 y 14). El artista es capaz de lograr que sus imágenes mentales lleguen a los receptores, traslada su imaginación a la cámara, y transformar objetos y escenas habituales en una obra de arte llena de color con una visión muy personal. Soulages cita palabras de Turner en la edición número 7 de *Les grand photographes (Los grandes fotógrafos)* publicada en París “Constantemente me sorprende ver la cantidad de fotógrafos que se niegan a manipular la realidad, como si estuviera mal. ¡Cambien la realidad! Si no la encuentran, invéntenla”. Además agrega “Yo no cambio los colores simplemente para hacer ensayos, hago lo que puedo para que trabajen mi beneficio.” (1983, p.7-8) La fotografía se convierte en puesta en escena combinada con invención, la imagen convierte al fotógrafo en creador. Turner no exhibe en su obra la realidad exterior, sino que muestra la realidad de su obra. “El objeto por fotografiar puede ser dado en su integralidad por la fotografía en la medida en que ésta siempre es dependiente del punto de vista del sujeto: así se expresa el ‘yo’ del fotógrafo” (Soulages, 1998, p. 82-83)

El énfasis con el que autor analiza la estética de la imagen fotográfica lo lleva a realizar un desglose que será tratado a través de diferentes términos propuestos. Si bien este Proyecto cuenta con teorías de diferentes ensayistas, los conceptos ofrecidos por Soulages serán utilizados, desarrollados y relacionados, al igual que hasta ahora, en los siguientes capítulos en la manera que sea pertinente para el objetivo y el desarrollo en sí.

Capítulo III: La imagen intervenida

Existen infinidad de artistas que expresan su modo de ver de manera única a través de diferentes técnicas, tanto en el momento de la captura como en la preproducción o postproducción. Durante el siglo XX, el desarrollo de las vanguardias contó con grandes artistas que alcanzaron comprender que los elementos metafotográficos pueden ser también parte fundamental de la construcción de sentido de la imagen. El dadaísmo y el surrealismo supieron articular estos recursos que la fotografía contemporánea les permitía, y será en primera medida el disparador del marco teórico de este capítulo, analizando la técnica característica de estas vanguardias, el fotomontaje.

Por otra parte, se indaga sobre el efecto que genera en la representación y la interpretación la relación de la imagen con otras; la diferencia que implica que una imagen sea producida para verse en un conjunto de manera tal que se perciba como una obra única; y la relación que mantiene el lenguaje visual con el lenguaje verbal, defendido por algunos artistas y despreciado por otros.

Todo el análisis se hará en función del objetivo específico del Proyecto, basado en la personalidad de la imagen impuesta por el artista.

3.1 Dadaísmo, Surrealismo y el nacimiento del montaje fotográfico

Estas vanguardias tienen su origen en Europa a principios del siglo XX, en el período de entreguerras. Dadaísmo y surrealismo, en su gusto por la provocación, así como en su culto por lo “surreal”, desarrollan intensamente la práctica del *asociacionismo* (metáfora, collage, ensamblaje, montaje). Ambas conforman la figura fundadora de la relación entre la fotografía y el arte contemporáneo. Como lo explica Dubois la fotografía suma y sufre cambios en su utilización

Huella física de una presencia, superficie abstracta y separada de toda referencia espacial, la foto también es un material verdadero, un dato icónico bruto, manipulable como cualquier otra substancia concreta (combinable, recortable, etc.), y por lo tanto integrable en cuanto a tal en realizaciones artísticas diversas, donde el juego de las comparaciones (insólitas o no) pueden desplegar todos sus efectos. (1990, p.240)

El fotomontaje es la actualización más evidente del uso de la fotografía.

Comenzando con el Dadaísmo, nacido en el cabaret Voltaire de Zúrich en 1916 de la mano de Jean Arp (1887–1966), Hans Richter (1886–1976) y Tristan Tzara (1886–1963), apoya sus ideales caracterizándose por su espíritu anarquista y revolucionario, respecto a los valores tradicionales. Su expansión finalizada la Primera Guerra Mundial toma importancia en Berlín, Hannover y Colonia (Alemania), siendo en la primera donde surgirán los fotomontajes de Raoul Hausman (1886–1971), Hanna Höch (1889–1978) y Helmut Herzfeld (1891–1968, conocido como John Heartfield), de características más politizadas. Esta corriente europea llegará a Nueva York, donde se desarrolla de manera paralela e independientemente, teniendo en su seno a artistas como Man Ray (1890-1976) y Marcel Duchamp (1887–1968), entre otros.

Como se nombraba anteriormente, de la aparición del Dadaísmo nace el fotomontaje, recurso que construirá la estética misma de este movimiento. Cabe destacar la diferencia entre fotomontaje, que consta de la superposición de negativos fotográficos; y el *fotocollage*, que se basa en la composición de una obra a través de recortes y ensamblajes de diferentes imágenes, de autoría propia o ajena al artista.

El montaje fotográfico, explica Marie-Loup Sougez en su obra *Historia General de las Vanguardias* (2007), encuentra su origen antes de la llegada del siglo XX y la vanguardia que lo llevó a su apogeo. Su precedente corresponde a la obra *Los dos caminos de la vida* de Oscar Gustav Reijlander producida en Gran Bretaña en 1857, la misma está formada por la superposición de más de treinta negativos (ver cuerpo C fig.15) Su conjunto, vuelto a fotografiar, permiten la creación de una obra única.

Contrariamente Hausman, considerado como el padre del fotomontaje, asegura que el primero en llevar a cabo esta técnica fue Helmut Herzfeld (John Heartfield), de la mano de sus collages antibelicistas, compuestos por diferentes imágenes extraídas de los medios de prensa ilustrados para los que habían sido creadas. El fotomontaje es

considerado como la producción más destacada en la Alemania Dadaísta, como así también posteriormente en el Suprematismo y Constructivismo dado en Rusia.

Ambos países encontraron en esta técnica un método de politización del trabajo intelectual. La utilización de fotografías, como lo explicaba Dubois, otorgaba la veracidad con la que este arte carga, las cuales mezclaban con recortes de letras y formas para generar una sensación de desestabilización de la realidad, poniendo en duda la veracidad de los objetos.

Juegos de combinaciones simbólicas: las asociaciones de fragmentos fotográficos juegan también con todos los hilos de la analogía, la comparación, el acople de ideas, ya sea en un sentido político de impugnación y de crítica o en aquel (poético) de una metaforización positiva y expansiva. (Dubois, 1990, p.241)

Así como se trató la singularidad de las imágenes como producto de la expresión propia de cada sujeto, el fotomontaje ruso y el fotomontaje alemán se desarrollaron de diferentes maneras. Sougez encuentra esta característica manifestada en dos fotomontajes, los cuales ilustran al pintor, escultor, arquitecto entre otras, Vladimir Tatlin (1885–1953) fundador del constructivismo en 1914. Una de las obras pertenece a Hausmann y lleva por título *Tatlin en casa* (1920, ver cuerpo C fig.16), la segunda pertenece a El Lissitzky (1890–1941) y es denominada *Tatlin en el trabajo* (ver cuerpo C fig.17) Diferentes en su composición, similares en su mensaje, ambas obras son consideradas grandes trabajos de la vanguardia en cuestión.

El fotomontaje del Dadaísmo alemán fue utilizado como un “método de negación de las ideas artísticas establecidas y de su percepción” (Sougez, 2007, p.311). Los dadaístas expresaban su oposición ante la idea de un artista concebido como un codificador de los valores de la cultura, poniendo énfasis en que no pretendían establecer un nuevo orden, solo destruir el existente, yendo en contra de la obra exclusiva, y refugiándose en los medios como la publicidad y la producción en serie. Estos medios fueron un recurso de la sociedad capitalista, contrariamente a ellos tomaban esto “con actitud insurrecta: los dadaístas evitaban tomar fotografías ellos mismos y preferían recortar y adquirir las imágenes de forma espontánea de revistas y publicidades” (Sougez, 2007, p.311).

En Norteamérica la figura de Man Ray dentro del movimiento dadaísta se convirtió en una de las más significativas, aunque produjo gran parte de su obra dentro del Surrealismo. Si bien él se consideraba un pintor, esa faceta en el arte no sería tan valorada como aquella que logra a través de la fotografía gracias a Alfred Stieglitz. Animado por éste, Man Ray viaja a París en 1921 donde conocerá a André Breton, fundador del movimiento surrealista, el cual lo consagrará como artista destacado. Sus experimentos en el área de la fotografía darán lugar a los rayogramas, ya explicados anteriormente, y a una técnica denominada solarización (1930). Este proceso puede aplicarse a un negativo o a una fotografía y consiste en la obtención de imágenes de tono invertido, total o parcialmente. Las bases literarias, las técnicas creativas correspondientes al fotomontaje, su significación política antibelicista y posteriormente anti nazi, fueron absorbidas por el Surrealismo cuando el movimiento dadaísta tuvo su fin hacia 1922.

Paris y los años locos, Francia pertenece al bando de los aliados vencedores de la última guerra. Guillaume Apollinaire (1880–1918) introduce el término Surrealismo, explicado por André Breton (1896–1966) como “tomar conciencia cada vez más clara y al mismo tiempo crecientemente apasionada del mundo sensible” (Sougez, 2007, p.334). Este movimiento nace con la proclamación de la omnipotencia del deseo, lo cual infería el protagonismo del psicoanálisis de Freud y componentes más sexuales, a modo de marcar la diferencia y reinventar los valores éticos de una sociedad en crisis a causa de la posguerra.

Continuando con la palabra de Sougez con respecto a las vanguardias y su influencia hacia la fotografía, la autora asiente que la relación de Breton con este arte se encuentra atravesada por altibajos. Si bien al comienzo la rechazaba, luego consideró que la fotografía era el único medio capaz de captar los dos pilares freudianos de la teoría surrealista: el automatismo y el sueño. El interés que Breton otorgó al arte fotográfico lo llevó a incluirlo en su *Manifiesto Surrealista* redactado por él en 1924.

El movimiento surrealista acude para su desarrollo a técnicas sin estatutos literarios, como el sueño hipnótico, la escritura automática, los textos colectivos, los collages, los cadáveres exquisitos, entre otras.

Podría pensarse que Surrealismo y fotografía son términos antagónicos; sin embargo, esta última comenzó a registrar consideraciones no conocidas hasta ahora, llevando a que artistas de otras disciplinas se interesaran por ella, e incluso hoy sean conocidos por sus fotografías y no por sus obras anteriores.

Dentro del Surrealismo se dieron dos tipos de fotografías, aquellas dependientes de una manipulación técnica y las que se basan en una búsqueda particular. En las primeras se utilizaba la técnica de Fox Talbot y sus dibujos fotogénicos, a modo de representación del automatismo. Para la reflexión personal, los surrealistas utilizaron la técnica de la solarización, la sobreimpresión, la fosilización, el fotomontaje o collage. La conjunción de estas técnicas, con la creación de escenografías espejadas en busca de distorsiones ópticas, o maniqués, fueron también recurrentes a la hora de crear sus imágenes.

Aunque fueron muchos los fotógrafos que colaboraron con el Surrealismo, Breton no llegó a considerarlos auténticos artistas del movimiento debido a que no se dedicaban de manera exclusiva a la producción de obras *de la mente*, sino que también realizaban constantes colaboraciones con el mundo editorial y publicitario, su principal fuente de trabajo.

Un claro ejemplo, y exponente de este movimiento es la fotógrafa Grete Stern (1904–1999). Nacida en Alemania, realiza su formación profesional en dibujo y tipografía en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart. Descubre su interés por la fotografía tras visitar una muestra realizada por Edward Weston y Paul Outerbridge, ambos fotógrafos norteamericanos. A partir de ellos decide mudarse a la ciudad de Berlín, donde aplica para ser estudiante de Walter Peterhans, matemático y fotógrafo quien la aceptó como alumna. Luego que su maestro optara por dejar Berlín para unirse a la Bauhaus, Stern decidió adquirir todo su equipo, y junto con su condiscípula Ellen Auerbach crearon una

sociedad dedicada a la fotografía comercial, llamada *ring + pit* con la cual comenzaron a trabajar profesionalmente (Priamo, 2012).

Como lo explica Luis Priamo en el texto *Grete Stern, años y obra* producido para *Sueños. Fotomontajes de Grete Stern* (2012), los mejores trabajos que crearon en *ring + pit* fueron entre 1930 y 1933, cuando el nazismo las expulsó de Alemania. Los mismos estaban dirigidos al público femenino, y eran composiciones realizadas con objetos, maniqués y siluetas recortadas, las que eran completadas con tipografías que daban lugar al collage final.

Estos fotomontajes anticipan la visión crítica sobre la condición femenina que manifestaría Stern en lo que concluyó en una obra compuesta por 140 fotomontajes realizados para la revista argentina *Idilio* correspondientes a la sección *El psicoanálisis le ayudará*, la cual tuvo su primera edición el 26 de octubre de 1948.

Grete Stern llegó a participar de este proyecto gracias a haber tomado clases de fotografía en 1932 nuevamente con Peterhans en la Bauhaus, donde conoció a quien sería su marido, Horacio Coppola (1906-2012) y con quien huiría a Argentina en 1935 escapando de la invasión nazi. Apenas llegados al país realizaron una muestra fotográfica en el local de la revista *Sur* de la mano de la escritora Victoria Ocampo (1890 –1979). Ésta es considerada la primera exposición de fotografía moderna realizada en Argentina.

El fotomontaje como género contaba con pocos antecedentes en el país, como son algunas de las ilustraciones de tapa realizadas para la revista *Caras y Caretas* de las cuales no trascendieron los nombres de su o sus autores. Stern trajo al país lo que se había producido en el seno mismo que vio nacer la estructura del fotomontaje.

La revista *Idilio* introdujo dos novedades entre las publicaciones femeninas de la época: la fotonovela y, como se nombró anteriormente la sección *El psicoanálisis le ayudará*. Esta última era una sección de psicología a cargo de Gino Germani, un italiano llegado al país en los años treinta que se encontraba huyendo del fascismo. Luego de la caída de

Perón pudo volver a ser catedrático en la facultad de donde había sido expulsado por sus ideologías, obteniendo así la destacada tarea de crear la carrera de Sociología en la Universidad de Buenos Aires. Junto con Enrique Butelman, fundador de la Editorial Paidós encargada de la publicación de libros de psicoanálisis, proponían a las lectoras un cuestionario, que luego se transformó en la publicación de cartas en respuesta a las que ellas enviaban.

Las mismas eran firmadas bajo el seudónimo de Richard Rest, nombre con el que se conocía a Germani en el ámbito universitario. A partir de ello Stern creaba semanalmente los collages de los sueños que ambos interpretaban.

La utilización del seudónimo por parte de Germani y Butelman era debido a que el peronismo había separado a Germani de la Universidad, lo cual no le permitía trabajar en la misma, y Butelman no lograba todavía obtener ganancias de la editorial Paidós. Su participación en *Idilio* les provocaba cierta vergüenza, ya que la revista era dirigida a mujeres, era juvenil y popular, y se encontraba alejada del ambiente intelectual y universitario. *Idilio* contenía secciones de fotonovelas y artículos sobre cómo preparar milanesas o cómo dejar impecables los puños de las camisas, lo cual ellos veían como un desprestigio para su imagen. En una ocasión, durante una charla, cuenta Lucía Inés Moreau en *Enrique Butelman: su participación en los comienzos de la organización de la carrera de psicología en la UBA* (2006) , presentado en la XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur de la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, Butelman amagó a comentar sobre los tiempos compartidos en la revista, y cuando buscó la mirada cómplice de Germani, que estaba en la sala, éste se puso a hacerle gestos desesperados, implorándole que se callara (p.148). Por el contrario, Stern siempre se vio orgullosa de participar en dichas publicaciones, por lo que firmaba cada fotomontaje con su nombre y apellido real.

Priamo explica en su libro utilizando palabras de Stern publicadas en *Apuntes sobre fotomontaje*, texto perteneciente a la apertura de la muestra *Sueños* realizada en

septiembre de 1967 en el Foto Club Argentino de Buenos Aires la modalidad bajo la cual eran realizados los fotomontajes de esta serie

Germani me entregaba el texto del sueño, copia fiel, en la mayoría de las cosas, de una de las tantas cartas que se habían dirigido a la Editorial Abril con pedido de interpretación. A veces, antes de comenzar mi labor, conversábamos con Germani acerca de la interpretación. Por lo general, ocurría que Germani me presentaba solicitudes referidas a la diagramación: que debía ser horizontal o vertical, o con un primer plano más oscuro que el fondo, o representando formas tranquilas. En otras ocasiones me señalaba que tal figura debía aparecer haciendo esto o lo otro; o insistía para que aplicara elementos florales o animales. (p.19)

Pero la interpretación de los fotomontajes de Stern, producto del análisis de *Richard Rest* acerca de los sueños de las lectoras, se encuentran sujetos a un nuevo nivel de lectura. Este nivel es el que la propia lectora realiza, pero que se ve condicionada a decodificar por el texto que los acompaña.

Si bien Germani le permitía a Stern trabajar con total libertad, los fotomontajes debían estar siempre compuestos por una figura femenina, y la temática restante sería efecto del objeto de análisis del sueño en cuestión que tomara Germani, que por lo general estaban dados por llevar el papel de la mujer a una situación de conflicto. Esta temática resultaba grata para Stern, ya que sus intereses personales y profesionales podían ser unidos a través de los fotomontajes.

Por otra parte, explica Priamo, Stern trabajaba con la convicción que una mujer había soñado con lo que ella mostraba en sus montajes, pero una vez editada la imagen servía a Germani para

generalizar el problema reflejado en la ilustración – aislamiento, angustia, disconformidad, desorientación – y comentarlo. Así, el fotomontaje servía como ejemplo típico bajo un título que el mismo Germani le aplicaba – Sueños de aislamiento, Sueños de angustia, Sueños de disconformidad, sueños de desorientación – y que luego analizaba con esa perspectiva. (2012, p.20)

Es aquí donde Priamo encuentra un conflicto entre lo creado por Stern, y lo percibido por las lectoras de *Idilio*.

3.2 Texto vs. imagen

Como se viene describiendo, el trabajo de Grete Stern se veía producido no solo por ciertos parámetros constructivos, sino también para ser visto posteriormente a la lectura se la interpretación que dio lugar a la imagen.

Priamo explica que esto crea cierta preeminencia sobre la obra misma, es decir, se ve privilegiado el texto por sobre la imagen dando a entender que la idea, es la que lleva en si misma la configuración y composición del fotomontaje. En completa oposición con esto, el autor indica

La impresión y el efecto de un fotomontaje sobre nuestra sensibilidad, así como las asociaciones que nos sugiere, abrevan en la forma específica de éste, que es siempre visual. Esto significa que los fotomontajes de Grete solicitan una lectura particular, que, sin olvidar ni desdeñar las condiciones en que fueron producidos, su carácter de ilustración de un relato onírico dado, debe atender a la forma visual específica, constituida con elementos también específicos y combinados en un modo singular (Priamo, 2012, p.20)

Por otra parte, la lectura que realiza Germani es unívoca y taxativa, es decir que él realiza una interpretación única que no admite ser vista de otra manera, dándole a los signos una interpretación simbólica precisa y detallada. Las lectoras a través de esto obtenían un mensaje claro y conciso acerca de sus sueños. Por ende, cualquier elemento extra que utilizara Stern para generar pequeñas connotaciones y que no fuera nombrado por Germani en la descripción terminaba por ser ignorado o no percibido por las lectoras en cuestión.

En tercer lugar Priamo afirma que la decodificación de los sueños que realiza Germani no son de carácter moral, sino terapéuticos y admonitorios “el inconsciente señala carencias o complejos que, una vez aclarados, pueden ser sanamente corregidos por la persona advertida” (2012, p.20). De esta manera la voz de Stern expresada a través de los fotomontajes se ve descalificada o anulada por el texto. Esto es reafirmado y las prevenciones que el mismo Germani plasma en sus interpretaciones, aproximándose cada vez más al rol de un consultor sentimental, tal como Butelman lo indicaba,

cerrándole el paso al efecto de la imagen. Muchas veces en los textos eran obviados elementos de composición de los montajes, lo cual distorsionaba el sentido del mismo.

El autor propone poner en comparación un texto de Germani con el respectivo fotomontaje creado por Stern. Por ejemplo, Priamo cita los *Sueños de encarcelamiento* (nº47). Esta pieza trata la imagen de la mujer como un ser cautivo complaciente de dicho estado (ver cuerpo C fig.18) Para la composición del mismo Stern utiliza símbolos abiertamente convencionales como son el living combinado con una jaula que simulan una cárcel, dentro de la misma se ubica la mujer dejando una clara connotación de ser prisionera de dicha situación. Como en todo fotomontaje las imágenes se encuentran recortadas y extraídas de diferentes lugares para crear una nueva composición, por lo cual esas figuras se encuentran fuera de contexto liberándolas de su significación primera para articular la significación que la artista propone. Para que la composición se convierta en una pieza cargada de sentido dichas partes reclaman una cierta densidad de connotaciones significativas y simbólicas preexistentes, para que las nuevas combinaciones no se conviertan en collages confusos. Priamo explica que, sobre esta nueva composición llamada juego retórico, donde se encuentra la posibilidad de caer en una obviedad alegórica que una vez desmontada racionalmente deja vacía de interés y encanto a la composición, el autor trama su propio mensaje (2012, p.22).

Según la propia Grete Stern la mujer dentro de la jaula se encuentra plácida, serena, cómoda y elegante, como si ése fuera su lugar en el mundo. A su vez, ella mira a la cámara, y realiza un gesto de complicidad con su abanico. Una situación que se contrapone con la realidad, ya que se puede ver la jaula como un lugar pequeño y viejo, es su hogar y se ha convertido en una cárcel.

La interpretación textual y publicada de Germani que trae de ejemplo Priamo redacta lo siguiente

Los sueños pueden dividirse en dos clases muy amplias. Una estaría formada por aquellos que se refieren a situaciones y problemas actuales de la persona. La otra la integrarían los de significados más general, que ya no se refieren a un suceso externo o interno de la existencia, sino que simbolizan la conducta total o, mejor dicho, la

posición de la persona con respecto a las más importantes cuestiones de la vida. El sueño que aquí ilustramos es de estos últimos. La soñadora aparece encerrada en una jaula. Pero no solo en sus sueños era prisionera, sino también en la vida cotidiana. Gran cantidad de falsos prejuicios le impedían la libre y franca manifestación de su ser, convirtiéndola en una persona tímida y carente de iniciativa. El sueño le muestra un retrato fiel de su existencia. Con ello el inconsciente pretende señalarle la inutilidad de su vida y la urgente necesidad de modificar su juicio respecto de una cantidad de cuestiones de capital importancia . Era preciso, entonces, romper los barrotes de la cárcel de los propios prejuicios (2012, p.22)

Tal como lo explicaba el autor, Germani omite la mención de los elementos visuales que acompañan el texto. En el comienzo de su relato llega a coincidir con Stern, en el sentido de aludir a cuestiones profundas y decisivas de dicha mujer, en especial la falta de actividad en sus días. Pero pocas palabras después, Germani indica la aparición de *falsos prejuicios*, anulando casi en su totalidad la relación del texto con la imagen. Stern no crea la imagen de la mujer en disconformidad con su situación, sino que realiza una crítica connotada acerca de la comodidad que siente la misma de que ese estado propuesto por el ideal femenino de la época, está siendo cumplido.

Años después, en sus exhibiciones, todos los fotomontajes son presentados sin los respectivos títulos dispuestos por Germani en *Idilio*. Componiendo nuevos nombres para dichas composiciones, Stern saca todo significado propuesto para el contexto de la revista, y compone en colaboración con la poeta Elva de Loizaga la exposición de los doce *Sueños* en la galería del Foto Club Argentino, donde las obras no solo tenían nuevos títulos sino que se veían acompañados por leyendas de poetas nacionales e internacionales.

Como resultado de esta experiencia la interpretación de los montajes se veía liberada de lo explicitado por Germani, proponiendo una exégesis abierta según la libre interpretación del nuevo conjunto texto-imagen. No está de más decir que en las sucesivas exposiciones y retrospectivas realizadas por y para Grete Stern no siempre eran acompañadas por estos últimos títulos y textos. En el caso de la muestra exhibida en Fundación San Telmo en 1981 sólo se presentaron cinco fotomontajes con sus títulos; por el contrario en Huston (Estados Unidos) se realizó la Foto Fest 92, donde se

expusieron treinta montajes sin título ni texto, sino que llevaban el número de archivo que Stern les había otorgado.

Tal como cita Priamo en palabras de Stern correspondientes a 1967 “Un detalle a subrayar: el título de un fotomontaje juega siempre un papel muy importante” (2012, p.23). El título forma parte de la imagen estructuralmente, de manera tal que cuando se cambia o se deja de lado afecta la significación de la misma. En el caso de los fotomontajes creados para *Idilio*, explica el autor, haber perdido los títulos impuestos por Germani no contribuyen a la comprensión y disfrute de las imágenes. Aplicando dichos títulos facilitaban al lector acerca del entendimiento de las mismas según el mismo sentido temático propuesto a la autora en el momento de la creación. Priamo concluye en que, en el caso de los fotomontajes, conocer tanto el título propuesto por Germani como el propuesto por Stern resulta interesante, dejando al espectador la posibilidad de esclarecer o terminar de descubrir el significado de la imagen.

Otro ejemplo de resignificación de la imagen por el cambio de su título es el caso de Robert Capa (1913 – 1954), corresponsal de guerra y fotoperiodista de origen húngaro considerado uno de los grandes maestros de la fotografía. Raúl Beceyro en *Ensayos sobre fotografía* (2014) trae al análisis una imagen de Capa que resulta ser conocida bajo dos títulos, lo cual conlleva a diferentes interpretaciones y diferentes comentarios respecto de lo que sucede dentro de dicha imagen.

Por un lado, *Francia, 1944* (ver cuerpo C fig.19) aparece en el libro *Robert Capa*, el cual reúne una selección de imágenes del artista acompañadas de textos de su autoría como así también de John Steinbeck, Irwin Shaw y Ernest Hemingway. Esta edición fue publicada en 1974 por una fundación creada en 1966 y el editor encargado fue Cornell Capa, fotógrafo y hermano de Robert Capa.

La segunda versión es publicada en 1977, bajo el título *Liberación de Chartres, 1944*. La misma fue parte de la edición especial de la revista francesa *Le Nouvel Observateur*, una publicación dedicada a la fotografía.

A simple vista la primera diferencia se encuentra en sus títulos. Uno de ellos se limita a informar el lugar y la fecha, mientras que el otro además suma una acción que es la liberación de la ciudad francesa de Chartres. Beceyro explica que el término *libération* para el público francés resulta más neutro que para un extranjero, ya que para los nativos indica la toma por parte de los ejércitos aliados de una ciudad anteriormente ocupada por el ejército alemán, durante la Segunda Guerra Mundial. *Libération* indica una referencia histórica precisa desprovista, en cierta forma, de emotividad.

Como segunda diferencia Beceyro señala que las imágenes fueron acompañadas por comentarios, disímiles en cada caso.

En el caso de *Le Nouvel Observateur* el comentario fue el siguiente

Esta fotografía que todo el mundo ha visto es curiosamente una fotografía desconocida, reprimida. Es insoportable, demasiado clara para ser simple. Una mujer rapada. Una colaboracionista. Ella pagó, pero ¿qué exactamente? ¿Tener un bebé cuyo padre es alemán? Quizás ella fue abominable o bien ella es la hermana de la niña de Nevers que estará enamorada aún en Hiroshima. ¿Es verdaderamente una fiesta de la liberación? Sí, pero entonces hay que entenderse. Liberación del miedo para muchos. Festejan la suerte de no ser ellos los rapados. Fiesta innoble. Esta imagen no tiene nombre. Es quizá la más terrible fotografía de guerra de Capa (1977).

En la publicación de *Life*, revista norteamericana que publicó por primera vez dicha fotografía en su página 21 el comentario fue el siguiente

Colaboracionista, llevando un niño, es perseguida por un cortejo de burlas después de que su cabeza ha sido rapada. A través del país los franceses, en su frenesí histórico, han marchado ruidosamente en el empedrado de sus calles, han colgado las banderas escondidas, han castigado colaboracionistas y se han desatado contra los alemanes.

Dicho comentario era acompañado por un titular que proclamaba “La resistente de Chartres: la bella joven de 17 años Nicole cuenta al corresponsal de guerra de *Life* la historia de cómo ella mató a un alemán”. Tal como Beceyro lo indica, sería interesante efectuar un inventario de todas las ocasiones en que la fotografía de Capa fue publicada, investigar todos los títulos que recibió y todos los comentarios que fueron realizados respecto a la misma.

Los comentarios, el lenguaje verbal en sí, puede y no puede hacerle decir a la imagen lo que el medio que la publica desee.

Existen artistas que se oponen a aplicar textos o títulos a sus obras. El mexicano Manuel Álvarez Bravo (1902–2002) es uno de los fundadores de la fotografía moderna y su obra se extiende de finales de la década de 1920 hasta la década del noventa. Paul Hill y Thomas Cooper producen *Diálogo con la fotografía*, un obra que recopila entrevistas a grandes maestros de la fotografía, entre ellos Manuel Álvarez Bravo. Llegando al final de su entrevista, los autores indagan sobre la decisión del artista de no poner títulos a sus fotografías, a lo cual Álvarez Bravo responde

Cuando se hace una exposición, se procuran dos cosas, una de las cuales – la más difícil– es tener buenos títulos. Habitualmente, los títulos son obvios y absurdos, carentes de objetividad; eso es cuando se pone el título para distinguir una fotografía de la otra. No hay duda de que el título inventado y que no es obvio resulta el más real, el que más exactamente define a la fotografía. (2001, p.217)

3.3 Obstáculos y estética de la creación conjunta

Recurriendo nuevamente a la obra *Estética de la fotografía* (1998) de François Soulages y queriendo establecer una conclusión parcial en la relación de la fotografía con la literatura, el autor indaga sobre los obstáculos de la creación conjunta y como la relación del lenguaje visual y el verbal pueden conducir a una estética a través de la articulación de dichos factores.

Comenzando por los obstáculos, Soulages señala la existencia de dos tipos de trabas. Por un lado el prejuicio según el cual la fotografía no sería más que una técnica realista; en segundo plano haya la cuestión del sentido de una foto. La relación de la literatura y la fotografía parece no tener posibilidades, partiendo de sus creaciones que se encuentran divididas por la gran cantidad de años de diferencia, siendo esta última un arte con apenas un siglo y medio de antigüedad. Sus modos de funcionamiento difieren en cuanto a la codificación de sus mensajes, lo cual también las separa por su percepción cultural. La literatura es considerada un arte noble por excelencia, mientras que la fotografía fue vista durante gran cantidad de años como un arte intermedio sólo para autodidactas.

Por defecto, las marcadas diferencias hicieron que muchos escritores, dramaturgos o ensayistas se opusieran a ésta. Citando uno de los ejemplos propuestos por Soulages,

Baudelaire es visto como un pasaje obligatorio de las relaciones de la fotografía y la literatura. Éste recrimina principalmente dos situaciones de la fotografía: su realismo y su industria. Debido a dicho realismo, Baudelaire indica que este arte amenaza con convertirse en el modelo y la norma del arte, lo que podría llevarlo a la muerte. La capacidad de establecer garantías de realismo correspondientes a la fotografía generan una argumentación de quienes la utilizan para abstenerse y saborear el arte “el arte es la fotografía” (1995, p.264). Por su industria, la fotografía se vuelve competidora del arte y amenaza con sofocarlo, “Si se permite que la fotografía reemplace el arte en alguna de sus funciones, muy pronto lo habrá suplantado o corrompido totalmente, gracias a la alianza natural que encontrará en la necesidad de la multitud” (1995, p.264)

El segundo obstáculo, radicado en la cuestión del sentido de una foto. Una imagen es capaz de producir disímiles significados en función de la foto, de su contexto de presentación y del receptor. Puede existir unanimidad en otra codificación de signos unívocos, como sería en una ciencia exacta, pero no podrá establecerse unanimidad frente a una foto. Es una característica de este arte el ser potencialmente rica en infinitud de sentidos.

Remarcadas las diferencias entre la literatura y la fotografía, se encuentra la posibilidad de la gestión de una obra visual y literaria realizada a través de lo que François Soulages da a llamar *Hacia una estética de la creación conjunta* (1995, p.269). El autor propone tres tipos de unión entre la fotografía y el texto.

La primera unión está dada por un tercero, el cual no es productor del texto ni de las imágenes que acompañarán. Ni las fotografías ni los textos fueron realizados para ser percibidos en conjunto, pero como dice Soulages esta relación puede desembocar en trabajos de calidad. En cuanto a desafíos teóricos y artísticos, el autor opina que esta modalidad de unión no es el desafío más interesante en cuanto a teoría y arte. Este tipo de conjunción puede estar dada en libros tanto de texto como de imagen, donde la

recopilación es generada a través de la necesidad de ilustrar o de establecer una explicación verbal.

En segundo lugar, una de las partes creadoras se encuentra al servicio de la otra. Es decir, el fotógrafo se ve limitado a crear imágenes a partir del texto, o viceversa. El autor encuentra en esta modalidad el peligro de caer en la ilustración o la simple redundancia. Para evitar esto, el artista debe interpretar el trabajo a partir del cual va a realizar su creación, es decir “debe hacer una verdadera creación que no sólo tenga su propia fuerza sino que sobre todo sea una de las condiciones de una obra nueva que, además, sea de índole particular: ni meramente fotográfica, ni meramente literaria” (1995, p.269). Entonces el artista que se encuentra al servicio de la obra a completar, se ve inspirado solamente en la temática, la forma o hasta la totalidad de la obra del primero, pero no concreta una nueva obra que una y confunda fotografía y escritura. Se podría decir que éste es el caso correspondiente a Germani y a Stern. A pesar que la imagen tomó más adelante su autonomía como obra, su principal motivo de creación se veía establecido por la escritura a ilustrar.

En tercer lugar el autor se encuentra ante la creación conjunta total, es decir, cuando ambos artistas deciden crear un objeto en conjunto. A partir de esta posibilidad, Soulages percibe tres problemas. El primero basado en la posibilidad de una colaboración donde los intereses y las contradicciones entre los artistas y las artes no desemboquen en conflictos estériles e insuperables. En segundo lugar, la posibilidad de cada artista de desarrollar lo más posible su campo de trabajo y a la vez poder abrirse de manera completa al trabajo del otro. Por último, Soulages halla la capacidad de crear entre ambos una obra cuya naturaleza no pueda ser definida, lejos de ser un obstáculo esta ausencia de claridad se convierte en la puerta hacia nuevas posibilidades quizá mucho más interesantes. Aunque muchas veces esto puede ser el causante de conflictos entre ambos artistas, pasando de una creación *con el otro* a una creación *gracias al otro*, lo

cual convierte a una de las partes en un instrumento para la creación más que en un creador a la par.

Debido a esta dificultad muchos artistas deciden realizar ellos mismos textos e imágenes, pero esto suele arrojar una creación de textos o imágenes de menor calidad, por lo cual alguna de las partes se encuentra tapando la indigencia de lo complementario.

Soulages encuentra un escaso número de artistas que logren realizar un trabajo de texto e imagen realizados por la misma persona, entre ellos Duane Michals y Denis Roche. El autor encuentra valor en sus obras justificando que la necesidad de una escritura devino del centro de la creación fotográfica y porque ambos artistas supieron responder con altura y calidad a esta necesidad. La escritura no fue sobreañadida a la imagen, nació de ella revelando el fuerte sentido de la fotografía dándole una mayor dimensión, ya que la necesidad se vio impuesta desde la funcionalidad del proyecto mismo.

Duane Michals (n.1932) es considerado uno de los grandes maestros de la fotografía. Nacido en Estados Unidos, estudió en la Universidad de Denver entre 1951 y 1953, años más tarde asistiría a la Parson School of Design en Nueva York. Durante un viaje por la Unión Soviética en 1958 tomó sus primeras fotografías. Instalado en Nueva York como fotógrafo independiente, trabajó para revistas de moda o publicaciones femeninas como *Vogue*, *Esquire*, *Mademoiselle* y *Show*. A su vez colaborando para *New York Times* se especializó en el género retrato. En 1963 conoció al artista plástico René Magritte realizando una serie de retratos que lograban representar el fascinante universo de las teorías artísticas de éste.

Pero quizás el trabajo más reconocido de Michals, el cual resalta Soulages como parte de la teoría de la creación conjunta, es el que demuestra su capacidad de crear puestas en escena de secuencias fotográficas. En la obra *Fotografía del Siglo XX* se pone en conocimiento la siguiente cita del artista “Yo estaba insatisfecho con la imagen única, porque no podía imprimirle una diversidad de mensajes. En una secuencia, la suma de las imágenes sugiere mucho más que aquello que podría decir una sola” (2012, p.132-

133). En estas series de entre tres y quince fotos, Michals consigue crear interesantes historias con narraciones misteriosas que incitan al observador a detenerse, observar y reflexionar sobre la misma (ver cuerpo C fig.20 y 21)

Es en 1966 cuando este artista comenzó a intervenir sus fotografías con textos. Al principio consistían en títulos escritos a mano, que luego pasaron a ser comentarios cada vez más detallados. En ciertos casos las escrituras pasaron a ser textos literarios autónomos. Michals, a través de estas intervenciones de la imagen, deseaba acrecentar el potencial de la narración visual, y al mismo tiempo mediante la escritura manuscrita aporta a la fotografía vista como medio mecánico un rasgo gráfico y personal. (2012, p.132-133)

Capítulo IV: La subjetividad despersonalizada

Tal como en siglos pasados, la exhibición de un retrato pintado por un artista puesto a la vista de los invitados era símbolo de estatus y aristocracia, la fotografía tuvo su auge y sus años de oro. Nació como un arte rodeado de incógnitas que fascinaron a quienes la practicaban y a aquellos que la apreciaban. El crecimiento del arte fotográfico fue veloz, así también su perfeccionamiento, su automaticidad y, característica que la pintura jamás sufrió, la popularización. La aparición de las películas Kodak, en todos sus formatos, hicieron de la fotografía una práctica al alcance de muchos, donde la falta de técnica no era un impedimento para la realización.

Se puede decir que la fotografía atravesó, y se encuentra atravesando, una ruptura histórica con su origen. Esta afirmación se desprende de la experimentación de un contacto visual con una catarata de imágenes, muchas veces excesivo.

¿Es la reproductibilidad de la fotografía un problema que apunta directamente a la calidad del contenido de las mismas? ¿Puede esto ser un golpe definitivo a la perdurabilidad de la fotografía como arte? ¿Reconoce hoy el fotógrafo sus antiguas fuerzas?

Esta característica de la fotografía moderna será analizada del punto de vista de Joan Fontcuberta con su obra *La Cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía* (2010)

4.1 “Fotógrafos somos todos”

La fotografía se encuentra dentro de las ramas artísticas que han sido alcanzadas por la evolución de la tecnología digital, lo que la ha colocado en un recurso manipulable por cualquier usuario que desee intentarlo. No está de más decir que tal avance es el desenlace de una sucesión de cambios producto del desarrollo global, pero específicamente tiene que ver con el afán de convertir la fotografía en un recurso inacabable.

Monica Incorvaia, docente de la Universidad de Palermo y autora de *La fotografía: un invento con historia* (2008) hace mención a uno de los grandes cambios para este arte, que fue la creación de la cámara Kodak producto del trabajo de George Eastman (1854-1932). Este ciudadano norteamericano a la edad de 24 años se desempeñaba como mensajero, oficinista y empleado bancario. Veía la fotografía con entusiasmo, por lo cual logró desarrollar y patentar una máquina que aplicaba el gelatino de bromuro sobre placas de manera completamente uniforme. En 1880 empezó a fabricar con este procedimiento placas secas que vendía a bajo precio y aceptando la devolución de las que habían perdido sensibilidad por efecto del tiempo.

El compuesto de gelatino bromuro había sido descubierto por el británico Leach Maddox (1816-1902) en 1871, un médico y fotógrafo que observó que podía emulsionar una placa de vidrio con una solución de gelatina caliente, mezclada con nitrato de plata y bromuro de cadmio. Su unión conforma el bromuro de plata, un compuesto químico altamente sensible a la luz. Años más tarde, el carpintero devenido en fotógrafo Charles E. Bennett (1843-1908) logró mejorar la sensibilidad de dicho compuesto dejándola secar durante diez días sobre la placa emulsionada a una temperatura constante de 32°C, consiguiendo así acotar el tiempo de exposición a un cuarto de segundo.

Aún así, las placas de vidrio resultaban de difícil traslado y frágiles en su manejo. El desarrollo del material fílmico a base de celuloide por John Carbutt (1832-1905) sería la solución para poner las placas de vidrio en desuso, ya que el celuloide ahora sería el soporte del material fotosensible.

Eastman, abandonando su puesto como bancario, decidió dedicarse a la industria fotográfica en Rochester, donde desarrollaría nuevos materiales fotográficos.

El más importante de éstos fue la creación de la cámara Kodak N°1, representante de su esfuerzo y su éxito. La cámara era vendida a un precio de 25 dólares “cargada con un rollo de papel para obtener cien fotogramas circulares de unos cinco centímetros de diámetro” (Incorvaia, 2008, p.61). Terminados los fotogramas, el usuario debía devolver

la cámara a la empresa, allí por diez dólares eran reveladas las fotos, se realizaban copias y se cargaba nuevamente el aparato con otro rollo para cien exposiciones.

Como lo cita la autora, el eslogan que anunciaba el servicio decía: “Usted aprieta el botón, nosotros hacemos lo demás” (2008, p.61), y esa facilidad fue parte de la popularización de la fotografía.

En 1889 el rollo de papel utilizado por la Kodak N°1 se vio sustituido por uno de celuloide, dando nacimiento al carrete de película popularmente conocido como *rollo*. En 1890 la empresa de Eastman fabricó la Kodak N°2, una cámara que permitía sacar 150 vistas de nueve centímetros de diámetro. En 1895 salió al mercado la Kodak Pocket, la cual era posible de ser cargada y descargada a la luz, con un carrete de doce vistas. Dos años más tarde se fabricó la Holding Pocket plegable, que contaba con un fuelle plegable base de numerosos modelos posteriores. En 1900 fue producida la Kodak N°5, que además de ser plegable, contaba con un objetivo compuesto por tres diafragmas y variantes en su velocidad de apertura. Ese mismo año apareció la Kodak Brownie de seis vistas, una cámara destinada a los niños.

Eastman, como lo explica Incorvaia, representó para el avance de la fotografía lo que Ford fue para el automóvil (2008, p.62). Ambos permitieron el desarrollo de un sistema industrial que permitía la producción de un artículo a bajo costo y que hacían llegar al público con un sistema de comercialización que convertía en cliente a todo el mundo.

Para Eastman su intención radicaba en que una persona hiciese fotografías y llegara a convertirse en un aficionado fotográfico, potenciales consumidores de muchos y tentadores productos que su empresa ponía a disposición. Esta masificación de aficionados alertó a los fotógrafos profesionales quienes, con preocupación, vieron acotado su mercado.

La fotografía se vio convertida en un nuevo medio de comunicación. Escritores, pintores y diferentes amateurs, se lanzaron a la utilización de la cámara como medio de expresión. Así como Kodak facilitó su uso, actualmente el medio digital continúa amplificando la

llegada y el acceso a la fotografía. Cada vez más sencilla en su manejo y con amplia variante en costos, se reafirma el origen a una sociedad que no puede evitar compartir su vida cotidiana a través de las imágenes fotográficas.

Aún sin juzgar la calidad de las imágenes, es posible afirmar que el traslado de la fotografía de un soporte físico a un espacio virtual es una de las principales causas de la saturación de imágenes de todo tipo. La popularización de la fotografía logra que, sobre este arte, los espectadores se encuentren más avalados a opinar sobre el artista y sobre su obra, algo que no sucedería con la pintura u otra expresión artística menos multitudinaria.

Trayendo a colación un extracto correspondiente a los Proyectos de Graduación citados al comienzo del presente Ensayo, Luís Carlos Acosta ofrece la siguiente reflexión acerca de la nueva era de la fotografía.

La cámara fotográfica como tal pasa a ser un objeto intermediario, una especie de puente transitado por generaciones de usuarios que conservan el conocimiento de aspectos técnicos y estéticos propios de la fotografía argéntica, mientras que por otro lado, las nuevas generaciones sobrevuelan aquel puente sin tener un conocimiento adquirido mediante una práctica de experiencia completa, pues basta con unos segundos de interacción tutorial para conocer el funcionamiento de la aplicación con la cual llevan a cabo la aprehensión de imágenes. (*Fotografía experimental. Del haluro de plata al pixel*, 2014, p.16-17)

Con la foto digital todos somos ciudadanos fotógrafos.

4.2 Estética de la *postfotografía*

Como fue mencionado al comienzo del presente capítulo, la fotografía se encuentra en uno momento revolucionario no solo en materia de tecnología en los dispositivos de captura, sino también en la estética que ello produce y su relación con los nuevos medios.

En un breve resumen, la fotografía en razón de 175 años se convirtió de una pieza única, tangible y compleja como fue el daguerrotipo, a una imagen digital, casi efímera y posible de ser vista y reproducida en cuestión de segundos por miles de personas. Claro está que dicha conversión no ha sido repentina, pero sí se puede afirmar que mantuvo la

atención de muchos a lo largo de estos años.

El profesor Óscar Colorado Nates (México, 1969), académico titular de la cátedra de fotografía avanzada de la Universidad Panamericana de la Ciudad de México, ofrece en su blog una reflexión que lleva por título *La fotografía como fenómeno de masas: del daguerrotipo al Instagram* (2013). En el desarrollo del presente Ensayo han sido indicados los diferentes avances de la fotografía, es por eso que en este subcapítulo el foco se verá puesto sobre las nuevas tendencias que la aparición de la tecnología digital impuso.

Así como las *carte de visite* popularizaron la posibilidad de poseer un retrato hecho por un fotógrafo y dieron lugar a una nueva decodificación del lenguaje fotográfico, la aparición del invento de Eastman también revolucionó la esencia y la estética de la fotografía. Sin embargo, Colorado Nates ve en la aparición de la cámara Leica I el auge de la tecnología en los dispositivos de fácil portabilidad. Fue en 1914 cuando Ernst Leitz se ve seducido por la idea de su ingeniero Oskar Barnak para producirla. La sensibilidad de las películas fue mejorada de manera sobresaliente otorgando la posibilidad de realizar tomas en condiciones de luz imposibles hasta el momento. La Leica I se convirtió en la primera cámara en utilizar película de 35mm.

La evolución de la tecnología de empresas como General Electric Co. que dio lugar a la creación del flash electrónico, o la aparición de la película color en 1935 en Estados Unidos por Kodak y en Alemania por Agfa hicieron que las cámaras llegaran a todos los hogares del mundo. A modo de protesta, aquellos fotógrafos de profesión se negaban a realizar imágenes a color, ya que ésta era sinónimo de fotografía casera y amateur. Este tabú vio llegar su fin cuando William Eggleston (1939) expone en 1970 su primera serie de fotografías artísticas a color.

El autor trae a colación el término *cultura mainstream*, estableciendo para éste una connotación positiva, siendo esto *cultura para todos*, y una connotación negativa en el sentido de *cultura barata*, una cultura comercial y uniforme.

Comienza a conformarse la idea de la cultura de masas. “Este concepto surge en la década de 1930 con el advenimiento de los medios masivos de comunicación: el cine, la radio y la TV. También llamada industria cultural porque vende información, espectáculo, entretenimiento y cultura. Es decir piensa la cultura como una mercancía más. Es sobre todo una cultura para el consumo. Sus principales agentes son los mass-media. La industria cultural mitifica, manipula, oprime, fragmenta. Homogeneiza, estereotipa, promueven la pasividad. Está controlada por la clase dominante. Tiene un poder de difusión veloz y masivo (Colorado Nates, 2013, s/n)

Esta cultura de las masas genera un imaginario social que provoca en los seres la necesidad de unirse al estereotipo que la misma impone. Mientras esto sucedía, en los hogares tipo de la década de 1950 el padre de familia cargaba su cámara réflex Minolta, Canon o Nikon para los viajes, y su mujer manejaba una Kodak Brownie para inmortalizar de manera rápida y sencilla los logros de sus hijos. En palabras de Colorado Nates “George Eastman había hecho de cada dueño de una cámara el productor de una pieza de comunicación visual (...) El ejército de fotógrafos casuales se multiplicó” (2013) .

A mediados de la década del '80 se vieron aparecer las primeras computadoras personales para el hogar de la mano de IBM, redefinidas por Apple y popularizadas por Windows. La gran revolución fue diez años más tarde, cuando estos aparatos lograron interconectarse a nivel mundial por una red que hoy lleva el nombre de Internet. Por ese entonces comienzan a aparecer las cámaras digitales, con precios casi imposibles de costear para el público promedio, pero avanzando rápidamente en los primeros años del nuevo milenio. En 2004 Canon lanzó la réflex digital a un precio de menos de mil dólares, lo que alentó a aquellos que deseaban unirse al medio digital.

La primera década del siglo XXI logró la revolución de los medios, entrecruzando comunicación y tecnología dando lugar a un fenómeno de cultura de comunicación en masa sin antecedentes, se vio la convergencia entre tecnología, personas y redes sociales. Mientras la fotografía digital implicaba una revolución en la generación de imágenes y la computadora personal era un lujo que permitía la interconexión a través de la *world wide web*, se gestaba en California un producto que no creaba ni destruía nada, pero que llevaría a una transformación a nivel mundial. En 2007 Steve Jobs (1955-2011),

fundador de la compañía Apple, presentó el iPhone. Si bien la telefonía celular ya era habitual, no existía en el mercado un dispositivo que conjugara comunicación telefónica con las posibilidades de manejo de una computadora, y a su vez llevara una cámara fotográfica digital integrada. Esta última se convirtió en uno de los grandes motores de los nuevos medios convergentes, se podía crear y compartir una imagen de manera instantánea a través del teléfono inteligente.

Apple no fue la única compañía en lanzar estos dispositivos, por el contrario el elitismo que la marca requería llevó a grandes empresas a producir alternativas al alcance de un público mucho más extenso. Actualmente esta popularización acarrea una cifra de mil millones de usuarios, es decir, mil millones de cámaras fotográficas incorporadas a un teléfono conectado las 24 horas a internet. En palabras de Colorado Nates

Si la modernidad implicaba el acceso al entretenimiento masivo producido por los grandes consorcios, la posmodernidad está significando el gran dolor de cabeza de los grandes magnates mediáticos. Antes la competencia era un puñado de jugadores, hoy son millones, miles de millones: cada fotografía subida a Instagram se convierte en una competencia por la atención del consumidor (2013).

El autor propone comparar la popularización de las imágenes fotográficas tomadas con los teléfonos celulares a la invasión que había producido la cámara Brownie. La fotografía se ha vuelto totalmente universal.

Según este autor, el ubicuo Smartphone ha implicado la estratificación más importante en la fotografía reciente. Encuentra que en la fotografía contemporánea es posible distinguir varios grupos de producción claramente identificados, como fotógrafos profesionales, artistas visuales que utilizan la fotografía como su medio de expresión, amateurs o entusiastas y aficionados.

En principio, él observa una división en términos tecnológicos. Por ejemplo los profesionales y *prosumers* utilizan cámaras réflex, desde las más baratas hasta los equipos especializados de alta gama. Los aficionados utilizan las cámaras digitales más básicas que están tendiendo a desaparecer, debido a que se ven sustituidas por la calidad alcanzada por los teléfonos móviles. Todos estos segmentos comparten una

herramienta común: el Smartphone.

La fotografía se encuentra en un período denominado *postfotografía*. Uno de los ensayistas más reconocidos que aborda esta temática es el español Joan Fontcuberta (n.1955). Entre sus obras más destacadas se encuentra *La cámara de Pandora* (2010). El autor se cuestiona ¿qué queda de la fotografía como tal? ¿Por qué seguimos fotografiando?, ¿por qué llevar las imágenes hasta esa proliferación infinita?, ¿cuáles son hoy los usos predominantes de la fotografía? (2010, p.28-29). Es universal el pensamiento acerca de que la irrupción de las tecnologías digitales en este campo del arte visual, como en la imagen en general, ha producido fuertes cambios en la forma misma de pensar la fotografía en la actualidad. Tanto en la relación con lo real, es decir, en lo que respecta a la verdad y objetividad que caracterizaba la fotografía, como también en la forma de relacionarse con las fotografías, asunto no menos trascendental.

La melancolía de la desaparición de la imagen latente atrae la atención del autor. La supresión del tiempo entre la captura y la obtención de la imagen hacen desaparecer la ilusión y el sentimiento de deseo proyectado sobre la toma. “En un orden simbólico, la imagen latente constituye para la fotografía la puerta a su dimensión mágica: se trata ni más ni menos que del primer estadio del contacto físico que establecen la realidad y su representación” (Fontcuberta, 2010, p.37). Con la digitalización de la captura fotográfica se agrieta esta relación, como así también el papel del fotógrafo dentro del cuarto oscuro. Quien como una especie de mago hacía explícito ese contenido delicado e invisible, se ve velado por el automatismo digital. Aún así se cuestiona si verdaderamente la nueva era de la fotografía renuncia a la carga mágica de la imagen latente. Técnicamente, esto no sucede de manera radical, ya que los captos sensibles de la cámara digital producen un fenómeno similar a la captación fotoquímica. La generación de una imagen infográfica almacenada en una matriz numérica solo resulta perceptible cuando se traslada a un soporte como una pantalla o un papel, lo que permite deducir que en el período que la imagen es almacenada en dicha matriz conserva su estado de latencia.

Una latencia que, a diferencia del proceso fotoquímico, es reversible. Como explica el autor, no se utiliza más la terminología de revelar una imagen, sino que ahora se abren y se cierran para poder visualizarlas. No obstante, Fontcuberta acepta la semejanza en la génesis constitutiva de los dos tipos de huella icónica, pero destaca que el lapso que media entre la imagen invisible y la imagen manifiesta produce disímiles efectos según del procedimiento que se trate (2010, p.40).

Otro de los principales cambios que el autor señala, es la imposibilidad de tener una fotografía digital pura. Es decir

La fuerza de la foto argéntica radicaba en que no podíamos retocarla sin recurrir a una intervención externa, intrusa a su funcionamiento técnico (dibujante, aerógrafo, tinta, tijeras, etc., o sea, materiales y herramientas prestadas de otro medio). En cambio, la foto digital siempre está 'retocada', o 'procesada', pues depende de un tratamiento de imagen para visualizarse: el ordenador ha relegado en importancia a la cámara, la lente se vuelve un accidente en la captación de la imagen. La fotografía convencional venía definida por la noción de huella luminosa producida por las apariencias visibles de la realidad. Sistemas de síntesis digital fotorrealista han suplido la noción de huella por un registro sin huella que se pierde en una espiral de mutaciones. (Fontcuberta 2010, p.13)

La suma de los cambios radicales con respecto a la naturaleza de la imagen fotográfica, llevan a percibir como el foco de la creación se ha desplazado del concepto a la estética de lo instantáneo. Como indica el autor, "la imagen no se reduce a su visibilidad, la visibilidad no es el criterio determinante ni el único; participan procesos que la producen y pensamientos que la sustentan, y en ese sentido sí podemos constatar un cambio de naturaleza" (2010, p.12). Los nuevos fotógrafos se ven inconscientemente subjetivados a crear imágenes acordes con el período social al que pertenecen. En la vorágine del día a día las imágenes son parte de una marea de contenido visual, la meta es sobresalir por encima del resto. Los clichés de la imagen se vuelven indispensables para alcanzarla; el retoque fotográfico pasa de ser un recurso a conformar el sentido de la imagen; la técnica que requería un fotógrafo para conseguir cierto renombre ya no es un requisito excluyente.

En la actualidad el papel de la fotografía se ha desplazado de la representación y la memoria, a la conectividad y la comunicación.

Transmitir y compartir fotos funciona así como un nuevo sistema de comunicación social, como un ritual de comportamiento que queda igualmente sujeto a particulares normas de etiqueta y cortesía. Entre estas normas, la primera establece que el flujo de imágenes es un indicador de energía vital, lo cual nos devuelve al inicial argumento ontológico del 'fotografío, luego existo'. La mirada de Dios, es decir: la mirada de Zeus, es decir: la mirada de Zeiss, es decir: la mirada de la cámara, devienen hoy en un soplo de vida. (Fontcuberta, 2010, p.31)

En contraposición a Barthes y su teoría que la fotografía produce una muerte en el sujeto fotografiado, el autor encuentra en la imagen digital una expresión constante de vitalidad por parte de sus usuarios.

La masificación de la práctica fotográfica desplaza a la misma de su posterior acto reservado para ocasiones privilegiadas, a una actualidad donde ante cualquier situación el recurso es utilizado. Su ubicuidad banaliza el hábito, "se trate de un beso furtivo de unos enamorados o del impacto de un avión contra un rascacielos, nada escapa a la voracidad e indiscreción de esa mirada vigilante que iguala al ojo omnividente de Dios" (Fontcuberta, 2010, p.28).

Las *imágenes-kleenex* son el cuerpo de la postmodernidad (2010, p.29). El autor encuentra a los usuarios más jóvenes como creadores compulsivos de imágenes que no son más un documento, sino que son un divertimento. Ya no se ve celebrada en imágenes la familia ni las vacaciones, sino las salas de fiesta y los espacios de entretenimiento. Las fotografías son creadas tan sencillamente como eliminadas, son producidas en cantidad tal como son consumidas, y cuanto más imágenes se produzcan mayor es la satisfacción.

Hablar de imágenes digitales y *postfotografía* hace inevitable tratar las cuestiones que la postproducción genera. Fontcuberta emplea dos términos, *mentira* y *falsiloquio*. Por definición aquello que envuelva una expresión falsa injustificada y dolosa es una *mentira*, lo que exprese una falsedad justificada y no dolosa es un *falsiloquio*, ambos términos cuestionan propiamente la ética del retoque digital.

Para ejemplificar la aplicación de estos términos presenta disímiles situaciones referidas a esta temática correspondientes a diferentes imágenes de una misma actriz.

Fontcuberta sostiene que la técnica del retoque digital no es más que “un conjunto de herramientas que por si mismas no son merecedoras de un juicio moral aunque encierren una proclividad en algún sentido” (2010, p.131). Es el uso de la técnica donde según que intención se aplique se roza la moral.

Uno de los ejemplos corresponde a dos afiches de la película *El Rey Arturo* (2004) donde la actriz y protagonista Keira Knightley posa de perfil empuñando su arco y flecha (ver cuerpo C fig.22) La actriz se encuentra vestida sugerentemente con un top acorde con la estética y la trama de la historia, que para los responsables del marketing de la película no era lo suficientemente provocativo. En la versión final de la fotografía, a excepción de la utilizada para la promoción en Gran Bretaña, Keira Knightley fue operada digitalmente haciendo que su busto se viese del tamaño que consideraban necesario. Para Fontcuberta esto no produce ningún dolo en la actriz, que fue capaz de obtener el papel sin la necesidad de atravesar por el quirófano.

La soberanía de la imagen sobre la cosa está plenamente consolidada: es la imagen lo que se transmite, cala en las audiencias y moldea los espíritus. La experiencia de la imagen prevalece sobre la visión al natural, y ese estadio nos devuelve a las atribuciones de la magia, en la que actuando sobre duplicados o sustitutos simbólicos creemos incidir sobre la realidad misma (...) El cuerpo y el rostro dejan de ser el espejo del alma para devenir valor de cambio (2010, p.130-131)

No existieron objeciones del público acerca de la apariencia plana de la actriz a lo largo de la película, ni la modificación digital del cartel promocional infirió en las cualidades del film, ni de su guión, dirección de fotografía, efectos especiales o música. El *falsiloquio* se ha logrado.

Para ejemplificar el término restante, Fontcuberta trae a colación el afiche correspondiente a un producto cosmético de la marca Olay, protagonizado por la cantante y actriz británica Twiggy (ver cuerpo C fig.23) ícono de la segunda mitad de la década de los 60. El afiche esparcido por el Reino Unido se vio obligado a ser retirado de circulación por el ASA (Advertising Standards Authority), entidad que realiza el control deontológico publicitario en dicho país. Bajo el slogan *Olay es mi secreto*, la crema antienvjecimiento *Definity* mostraba a la sexagenaria actriz ,cuyo cutis no refleja el paso

del tiempo, en un primer plano libre de líneas de expresión. Está de más decir que semejante efecto no resultaba producto de la utilización obsesiva de la crema en cuestión. Twiggy era el producto de la destreza del retoque digital en Photoshop. Como explica Fontcuberta “en este caso, pues, la intervención en la imagen incentivaba engañosamente la fuerza persuasiva del enunciado publicitario. Démonos cuenta, en cualquier caso, que hablamos de los límites éticos de la publicidad, no de la fotografía digital” (2010, p.132). La fotografía, tanto analógica como digital, queda a disposición del espacio discursivo en el que sea incorporada.

Otro detalle que encuentra Fontcuberta en la fotografía digital y que explica con una anécdota personal es, entre otras cuestiones, la automatización y la facilidad para falsear la premisa de que la fotografía es puramente real. El autor saca a la luz una imagen tomada en 1997 (ver cuerpo C fig.24) donde tras la necesidad de obtener un retrato para un carnet se introduce dentro de una cabina llamada *fotomatón* (primera patente E.J. Ball,1887). Este aparato capaz de dar en un instante una tira de imágenes impresas, sorprende a Fontcuberta ofreciéndole la posibilidad de situar ese retrato recién tomado entre un menú de figuras famosas. Estando en Inglaterra, se vio seducido a colocarse al lado de Lady Di, James Bond, Mick Jagger, las Spice Girls, entre otros. El autor decidió verse rodeado por estas últimas, y situó su rostro entre ellas como si hubiesen tenido un encuentro casual por las calles de Londres. Fontcuberta destaca en la fotografía electrónica la introducción de las imágenes de carácter *postfotográfico*.

La pregunta de si la fotografía digital es todavía fotografía, no tiene respuesta concluyente. De momento entendemos por fotografía digital aquella cuya visualidad ya no reposa en un depósito de plata metálica, sino en una retícula de píxeles provisionalmente ordenados según determinados códigos gráficos (2010, p.61) .

La transustanciación de la estructura íntima de la fotografía analógica a la digital confiere una identidad particular a esta última. Este pasaje para él representa modificaciones en la semiología de la fotografía, la cual se vería atravesando un proceso de *desindexilización* (2010, p.63). La imagen se libera de la representación descartando su papel de memoria, se ausenta el objeto y se evapora el índice. La representación de la realidad se

transforma en construcción de sentido. “Su efecto transgresor es parecido al caballo de Troya: infiltrarse tras las murallas de la credibilidad para asestar el golpe definitivo” (2010, p.109).

La supuesta toma realizada con las Spice Girls no es una imagen que verifique la realidad, sino que se ve recreando una ficción dispuesta a ser tomada como auténtica. Esta característica fue tomada por algunos proyectos artísticos cuya base se veía construida sobre la crítica y la reflexión de la transformación de la cultura fotográfica en la era digital. La ética de la imagen fotoperiodística y de los canales profesionales de información y difusión se encuentran ante la controversia de hallar un punto entre la intervención o postproducción, de la imagen destinada a la prensa, dejando claras las reglas del juego del fotoperiodismo actual.

4.3 Fotoperiodismo digital

La fotografía desarrolló grandes profesionales en la rama del periodismo fotográfico. Los fotógrafos eran enviados a cubrir conflictos bélicos sin importar el peligro que esto significara. Como lo explica Pierre Sorlin en *El siglo de la imagen analógica: los hijos de Nadar*, desde los comienzos de la Guerra de Secesión norteamericana (1861-1865) fueron reclutados fotógrafos en cantidad para seguir al ejército registrando las operaciones del estado y los campos luego de la batalla (1997).

El periodismo de guerra tuvo su origen de la mano del inglés Roger Fenton (1819-1869) quien fue enviado en 1855 a cubrir la Guerra de Crimea, conflicto bélico en el cual Gran Bretaña, Francia, Cerdeña y Turquía luchaban contra la intención rusa de expandirse sobre el territorio europeo correspondiente al imperio Ottoman. Malcom Daniel, del Departamento de Fotografía del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York explica en una breve retrospectiva que Fenton fue contratado por Thomas Agnews e hijos, dueños del *Manchester Publisher*, para documentar dicha guerra. Su misión se veía encubierta por el gobierno quienes esperaban que sus imágenes tranquilizaran al preocupado

público. Fenton cubrió el acceso a Balaklava, los campamentos, los terrenos de batalla e incluso realizó retratos de oficiales, soldados y otros reclusos de diferentes ejércitos armados (2004, traducción).

Robert Capa también tuvo su periodo como fotógrafo de guerra. En 1936 cubrió la Guerra Civil Española, donde consiguió una de las fotografías que lo llevó a ser reconocido mundialmente. La misma fue titulada *Muerte de un miliciano* (1936, ver cuerpo C fig.25), donde Capa logra captar el momento exacto donde un soldado republicano es alcanzado por una bala (Agencia Magnum).

En 1955 fue fundada en Amsterdam una organización sin fines de lucro. Bajo el nombre de World Press Photo comenzó a nivel nacional y desde dicho año es la encargada de organizar el concurso de fotoperiodismo más conocido a nivel mundial. Conformado por trece miembros, entre editores, fotógrafos y agencias de prensa, el jurado se encarga de elegir entre miles de fotos y autores, una selección de imágenes que a su entender muestran la realidad actual del mundo. El concurso se encuentra dividido en diferentes categorías como noticias de actualidad, temas de actualidad, personajes, deportes y fotografía de acción, reportajes de deportes, temas contemporáneos, vida cotidiana, retratos, arte y entretenimiento, y naturaleza. En febrero de 2014 fue realizada la 57ª edición siendo el ganador del mismo el estadounidense John Stanmayer.

Fue en la edición realizada en 2011 donde el alemán radicado en Hong Kong, Michael Wolf (n.1954), puso en jaque a los jueces. Este reconocido fotógrafo del ámbito periodístico, en 2005 recibió el primer premio en la categoría temas contemporáneos, con una serie de imágenes de trabajadores de fábricas situadas en China; en 2010 obtuvo nuevamente el primer premio esta vez en la categoría vida cotidiana con la imagen de una mujer japonesa viajando en el subte de Tokio en hora pico. Al año siguiente, Wolf participa del concurso enviando una serie de fotografías llamada *Una serie de eventos desafortunados* (2011). Todas las imágenes fueron tomadas desde París posicionando su cámara en un trípode frente a la pantalla de la computadora, y lo que captaba eran

escenas vistas a través de *Google Street View*. Esta aplicación perteneciente a Google permite observar diferentes partes del mundo a través del registro de imágenes realizadas por cámaras montadas en el techo de vehículos que recorren las calles. En esta nueva modalidad de fotoperiodismo, Wolf propone contar lo sucedido a través de su ausencia física en la escena.

Pero éste no es el único interesado en las imágenes que Google pone de manera sencilla y gratuita en la web. Aunque no hayan ganado premios aún, existen dos artistas más que rozan el concepto de Wolf. El 14 de julio de 2012, la periodista Hermione Hoby redacta una nota para la sección cultura del diario *The Guardian* en su edición para el Reino Unido. La misma afirma que teniendo a Google como musa inspiradora, ha nacido una nueva raza de fotoperiodistas. Además de Michael Wolf, Doug Rickard y Jon Rafman se encargan de buscar a través de dicha herramienta imágenes que muestren las más desopilantes situaciones.

En la corta entrevista, Wolf expresa que la gente lo acusa de ser un fotógrafo un tanto perezoso que se niega a salir a la calle, lo cual dio inicio a una gran discusión que tiene cierta importancia para él. Cada vez que los límites se ven presionados por algo, la gente habla de ello, la gente lo piensa y luego la siguiente persona irá aún más lejos, y es así como se produce el progreso.

Por otra parte, Rickard (n.1968) en su experiencia como fotógrafo a base de Google Street View realiza una búsqueda bajo el concepto de homenajear en el siglo XXI la visión de la serie *The Americans* (1958) correspondiente al reconocido fotógrafo Robert Frank (n.1924) quien se dedicó a documentar la sociedad norteamericana. Rickard explica como transcurrió su infancia influenciado por una crianza extremadamente cristiana. Al comenzar su educación universitaria en el área de historia y sociología, logra ver una sociedad americana opuesta a su percepción anterior. Con su interés por las imágenes de Robert Frank y Walker Evans (1903-1975), y con la omnipresencia que Google Street View le otorgó, este fotógrafo del nuevo periodismo visualizó por completo

su proyecto, la nueva imagen americana captada en las calles de los pequeños pueblos de Estados Unidos.

En tercer lugar se encuentra Joe Rafman (n.1981), artista canadiense que dedica parte de su obra a recorrer las calles virtuales de Google. A modo de anécdota, cuenta que su obsesión con esta aplicación nació de la necesidad de encontrar una foto de su novia luego de haber terminado su relación. Impulsado por esto, recuerda haber visto un auto de Google registrando imágenes mientras compartían sus vacaciones en Italia. Durante semanas se dedicó a buscar la imagen que concretara su necesidad, la misma que según él se convirtió en una de sus imágenes icónicas. Esta casualidad dio origen a la serie *9-ojos.com* (9-eyes.com), una compilación de algunas de las más extrañas y adorables escenas que Google Street View tiene para ofrecer.

Con total objetividad y sin juzgar, esta aplicación se ve como el reemplazo del papel correspondiente al fotógrafo. Anula la necesidad de estar en el momento decisivo para obtener esas fotografías que mantendrán viva la memoria y servirán de testimonio gráfico, incluso lleva al extremo la catalogación de dichas imágenes poniéndolas al mismo nivel que aquellas realizadas por Fenton o Capa, entre otros, además de crear un nuevo nivel en el lenguaje visual. A su vez, ¿se puede hablar de subjetividad del fotógrafo en estos artistas? La única decisión que éstos pueden realizar es acerca de la elección de la acción que presentaran dentro de su serie. Todos los recursos que la fotografía desarrolló en pos de la estética de la imagen se ven desechados casi en su totalidad.

En otro uso de la digitalización del periodismo, Fontcuberta presenta uno de los casos más polémicos en los medios profesionales de difusión de imagen. En el 2003, el periódico *Los Angeles Times* publica en su portada una fotografía correspondiente a Brian Walski, colaborador del diario desde 1998. Como lo describe el autor, en dicha fotografía se puede ver un soldado británico apuntando con su arma a un grupo de iraquíes en las afueras de Basora, y en el centro de la imagen se ve incorporarse a un

hombre con un niño en brazos (ver cuerpo C fig.26). Impresa y difundida la imagen, Walski admitió haber manipulado digitalmente la composición de la fotografía, multiplicando la cantidad de civiles presentes en segundo plano. El fotógrafo explica haber realizado una superposición de tomas con el objetivo de crear una imagen con mayor carga dramática. Esto resultó en el despido de Walski, y en una profunda discusión sobre lo que se vio como un descrédito del periodismo fotográfico y del periódico en sí. Sin embargo, Fontcuberta se encuentra en desacuerdo expresando que se debería haber considerado si existía intención en alterar el contenido y si en consecuencia había habido tergiversación de los hechos. El autor no encuentra modificación en la esencia de lo ocurrido, "Walski se había limitado a una intervención tan cosmética como el incremento de los pechos de Keira Knightley" (2010, p.137). En concordancia con los cuestionamientos del autor,

¿por qué ha de impedirse a un fotógrafo actuar exactamente como lo hacen a diario otros profesionales de las noticias: hacer correcciones, pulir el estilo o ajustar la forma del mensaje, mientras no se distorsione la información? Desde luego no les falta razón. (Fontcuberta, 2010, p. 137)

Capítulo V . Símbolos e interpretaciones

La pintura y la fotografía siempre fueron dos ramas del arte que “coquetearon” respecto a los métodos y temáticas de representación. En los comienzos se presentaban como rivales, más adelante como pares, y en la actualidad suelen rendirse homenajes.

Su analogía es constante, y aún más cuando tratan temáticas similares. Por ello se propone establecer conexiones, conscientes o inconscientes, absolutas y parciales, entre pinturas y fotografías. Serán analizadas las imágenes de una serie perteneciente al fotógrafo argentino Raúl Eduardo Stolkiner, mejor conocido por su seudónimo RES. Ésta lleva por título *Conatus* (2005-2008), y fue realizada en colaboración con Constanza Piaggio.

Por otra parte como expresó Peirce en su ensayo sobre el signo, tanto el representante como el interpretante son entidades mentales, no realidades tangibles, que generan una serie de operaciones simbólicas, concretadas con el objetivo de comprender el mundo que a los seres rodea. Estos símbolos, si bien llevan a una representación concreta de un signo, conllevan una serie de interpretaciones mentales propias de la experiencia del individuo como ser en relación con el mundo. Es por ello que se desprende la necesidad de buscar a aquellos que otorgan una visión de sus pensamientos a través del arte visual de la fotografía, y así poder observar y analizar la problemática en cuestión.

Un beso es un símbolo universal que puede ser reconocido por un simple gesto o acción de dos o más personas. Tal como Doisneau lo eligió para expresar sus sentimientos hacia Paris en 1950, será elegido como símbolo de estudio de disimiles ojos pictóricos y fotográficos, pudiendo así finalmente poner a prueba el concepto de subjetividad.

Por el lado de la pintura pueden encontrarse grandes cantidades de representaciones de besos, pero se tomarán en consideración *El beso*, de Francesco Hayez (1859); *El beso*, de Gustav Klimt realizado entre 1907 y 1908; y la obra realizada por René Magritte en 1928 llamada *Los Amantes*.

Por el lado de la fotografía, eligiendo imágenes menos reconocidas pero con gran significación, se analizará *El beso de los Rosenberg* (1953); la imagen realizada por Annie Leibovitz en 1980 para la revista Rolling Stone donde los protagonistas son John Lennon y Yoko Ono; el histórico beso que tuvo lugar entre los líderes comunistas Erich Honecker, de Alemania Oriental, y Leónidas Breznev, de la Unión Soviética, durante el 30 aniversario de la República Democrática Alemana en junio de 1979.

5.1 Analogía entre pintura y fotografía

La relación entre la imagen pictórica y la imagen fotográfica tiene sus inicios en lo que fuere conocido como cámara oscura, fenómeno óptico ya destacado por Aristóteles (384-322 a.C.) pero llevado a una experimentación más notoria por Leonardo Da Vinci (1492-1519) hacia el año 1515. Este experimento exponía una proyección de los objetos de manera invertida y más pequeña que la realidad, pero bajo un aspecto que lo hacía parecer una pintura. Años más tarde fueron colocados elementos que mejoraron la calidad de la imagen, así el cristal biconvexo propuesto en 1550 por Gerolamo Cardano (1501-1576), y el juego de espejos agregado por Della Porta (1535-1605) lo que lograba que las imágenes de los objetos volvieran a su orientación original. En otra etapa el veneciano Daniello Barbaro (1513-1570) sugirió la implementación de un diafragma al estenopo, lo que lograría regular la cantidad de luz y mejorar la nitidez de la proyección. Luego, *Daniel Schwenter* inventa un objetivo de distancia focal variable a través de la incorporación de varias lentes que permitían la variación antes mencionada. Solamente restaba transferir estos avances desde la habitación de una casa, hacia un dispositivo transportable. El alemán Iohannes Kepler (1571-1630) fue el encargado de concretar este anhelo en 1620, pudiéndolo así transportar en los viajes, donde plasmar paisajes y dibujos topográficos. La tecnología y la movilidad de la cámara oscura encontraron su pináculo en 1686 gracias a Johann Zahn y las ilustraciones realizadas en su obra *Oculus artificialis teledioptricus* en las cuales podían verse varios formatos de cámaras oscuras

de tamaño reducido (20 x 60 cm), con visor réflex, una lente que podía moverse para realizar el enfoque, diafragma y la superficie que permitía observar la proyección con total claridad (Incorvaria, 2008, pp.18-20).

Claro está, la imagen se proyectaba pero no podía ser fijada sobre el soporte. Este descubrimiento fue desarrollado y perfeccionado por quienes ya fueron nombrados en el presente Ensayo: Nicéphore Niépce, Louis-Jaques Daguerre, Henry Fox-Talbot y Frederick Scott Archer.

Como explica Gabriel Bauret en su obra *De la fotografía*, desde la existencia de este arte “no ha dejado de comparársela con la pintura y de evaluarla en relación con ella” (1992, p.86). Avalar como artistas a los fotógrafos del siglo XIX no era algo bien apreciado por los críticos de la época como Baudelaire, quien insistía en que la fotografía “se trataba de un arte frío y mecánico, sin alma, que no podía transmitir emoción alguna” (1992, p.86).

El reconocimiento progresivo de la fotografía como modo de expresión completo, diferente y específico es parte de la historia característica del mismo arte. La herencia de la separación tradicional de los géneros, la concepción del espacio figurativo contenido en un marco, como así también los principios de la perspectiva, conducen a la pregunta ineludible ¿La fotografía es un arte? La respuesta a este interrogante llega con la inclusión de imágenes fotográficas dentro de aquellas instituciones que albergan imágenes pictóricas.

El hecho de estar constituida por un proceso científico a base de reacciones químicas bloqueaba lo que existe por detrás de dicho efecto, es decir, el punto de vista o la mirada del fotógrafo. Haber sido recibida por la Academia de Ciencias significaba, para los románticos, una incompatibilidad, ya que el arte no era posible de ser relacionado con la máquina y la ciencia. Este cuestionamiento se encontró participando de una puja que duró casi un siglo, para finalmente reconocer que se trataba de un problema ficticio y que en la fotografía, contrariamente a la pintura, la reproductibilidad y la producción mecánica

de la imagen no eran de vital importancia. El espíritu del fotógrafo se descarga a través de la sensibilidad del ojo.

François Soulages cita las palabras del pintor Paul Delaroche (1797-1856) al conocer la existencia de la fotografía “a partir de hoy, la pintura ha muerto” (1995, p.293). La pintura, o cierto tipo de pintura, presenciaban, sin poder evitarlo, la anunciación de su desaparición a menos que buscaran otro modo de relacionarse con la cuestión de la imitación de los fenómenos visuales. El cuestionamiento era claro, ¿para qué pintar la naturaleza o tal personaje, cuando era posible fotografiarlos? Soulages, citando a Pablo Picasso, refuerza

¿Por qué se obstinaría el artista en ofrecer lo que tan bien puede fijarse con ayuda del objetivo? (...) Sería una locura, ¿no es cierto? La foto llegó en el momento oportuno para liberar a la pintura de toda anécdota, de toda literatura y hasta del sujeto. ¿No deberían los pintores aprovechar su libertad reconquistada para hacer otra cosa? (1995, p. 295)

Por su parte, Philippe Dubois se cuestiona la inversión de la problemática: ¿el arte se ha vuelto fotográfico? (1990, p.227). El autor se basa en que a principios del siglo XIX la fotografía generaba su estética según los parámetros del arte pictórico; ya durante el siglo XX el arte se vio dispuesto a tomar lógicas conceptuales, formales, perceptuales, entre otras, pertenecientes a la fotografía. Dubois no encara la fotografía contemporánea como arte, sino el arte contemporáneo marcado en sus fundamentos por la fotografía (1990, p. 228).

Brevemente se cita como ejemplo de esta inversión a Marcel Duchamp (1887-1968), pintor y escultor e ícono del arte conceptual. Su arte y la fotografía comparten el principio constitutivo, no tanto de la imagen como mimesis o analogía de la realidad, sino como una huella que marca o señala *estar-ahí* o *haber-estado-ahí*, “una huella que no extrae su sentido de sí misma sino que realmente y ante todo de la relación existencial – y a menudo opaca – que la une a lo que provocó” (Dubois, 1990, p.229). Entre las técnicas utilizadas para su arte se encuentran las sombras proyectadas, moldeados, calcos, *reports*, depósitos, *ready-made*, entre otros, pero siempre poniendo como manifiesto la

fuerza de la lógica del índice del arte de Duchamp. Su compleja pero múltiple obra, históricamente marca la prueba de fuego que sufrieron las relaciones entre fotografía y arte contemporáneo, como el lugar y el momento de inversión donde se pasa de esa idea trivial, que sostiene que la fotografía vino a liberar a la pintura de sus ataduras con la representación icónica, a una idea más innovadora según la cual, en el desarrollo del arte se verán involucradas renovaciones en sus procesos creativos, generando desafíos estéticos mayores.

Como se indicó anteriormente, se citan como ejemplo contemporáneo algunas imágenes correspondientes a la serie fotográfica *Conatus*.

El fotógrafo Res (1957) es oriundo de la ciudad de Córdoba, República Argentina. A los dieciséis años, termina la escuela secundaria y se inscribe en el Instituto de Artes Lino E. Spilimbergo, donde asiste a clases durante dos años. En 1975, con apenas dieciocho instala un estudio fotográfico en el centro de su ciudad natal y, un año más tarde, ingresa a la Universidad Nacional de Córdoba, iniciando simultáneamente las carreras de Derecho y Economía.

Con la dictadura militar en el poder, decide exiliarse a México. Su único oficio es la fotografía, ya que se ve obligado a abandonar la Universidad, por cuestiones políticas. Consigue en México sucesivos trabajos en estudios de fotografía publicitaria, en empresas de producción audiovisual y en uno de los mejores y más completos laboratorios fotográficos del Distrito Federal. Mientras estudia Economía, con énfasis (un programa surgido del 68 en Economía política marxista) en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) asiste a los talleres de fotografía de la Casa del Lago, coordinados por Lázaro Blanco.

En 1985, a dos años de restaurada la democracia en Argentina, se establece en Buenos Aires, donde vive y trabaja hasta el presente. Desde entonces desarrolla una obra fotográfica con fuerte acento conceptual, que indaga en la relación existente entre tiempo, historia y representación. Sus series más difundidas son *¿Dónde están?* (1984-

1989), *Pardiez* (1990-1993), *El enloquecimiento de la esfera de Pascal o sobre J.L.B.*, *Yo cacto* (1996), *El plastiquito* (1994-2001), *NECAH 1879* (1996-2008), *Intervalos intermitentes* (1998-2004), *Conatus* (2005-2008), y *El juicio, lo abyecto y la pata de palo* (2009).

En la última década y tras su paso por la European Graduate School en Suiza, donde cursó el Master of Arts in Communication, su búsqueda se ha volcado hacia la reflexión teórica y la acción. En los últimos años esta tendencia se ve acentuada, la fotografía deja de ser el soporte exclusivo de su trabajo otorgándole espacio a la instalación y el video, como registro de acciones pensadas por Res y llevadas a cabo por grupos de personas convocadas a tal fin.

Res ha hecho circular sus muestras de un modo muy personal, optando por combinar ámbitos ampliamente legitimados entre el público especializado de las grandes ciudades, por un lado, con lugares de exhibición totalmente ajenos a ese circuito, por otro lado. *Conatus*, como explica la biografía de su página oficial, se inauguró simultáneamente en la galería Robert Mann de Nueva York, conocida como una de las más destacadas en cuestiones de fotografía en Norteamérica, y en el Centro Cultural Trapalanda de Río Cuarto, Córdoba, para luego hacerlo, casi al mismo tiempo, en la galería Ruth Benzacar de Buenos Aires y en el Complejo Cultural Santa Cruz, en Río Gallegos.

Ha obtenido numerosos premios, becas y distinciones. Cabe destacar el Premio Konex a las artes visuales 2012, el Premio Nacional de fotografía 2011, la Beca de Intercambio del Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina – Conaculta de México 2010, la Beca y el Subsidio de Antorchas, la Beca del Fondo Nacional de las Artes y la Beca de la European Graduate School entre otras.

Por su parte, Constanza Piaggio nació en 1982 en la provincia de Buenos Aires, Argentina. Estudió Fotografía en la Escuela de Fotografía Creativa (EFC) y Dirección de fotografía en el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA). Además realizó cursos intensivos de Historia del arte, Teoría del color y Curaduría en fotografía y

arte contemporáneo. Entre sus proyectos se encuentran *Ensayo* (2012), *On The Other Shore* (2011), *Les contingences* (2009), *Recueils* (2009), *La trampa* (2007-2009), *Conatus* (2005-2008) y *Alter ego* (2005). Actualmente su vida se encuentra repartida entre París y Buenos Aires, ciudades donde reside y trabaja simultáneamente.

Conatus, nace de un primer retrato titulado *Crista* (ver cuerpo C fig. 27), y sin darse cuenta Res y Piaggio habían establecido una forma de trabajo bajo un principio descrito en el texto curatorial, publicado en la página profesional de Res de la serie, de la siguiente manera

Buscar, a veces sin saber qué. Prestar atención a cualquier posible pista. Perdernos. Preguntar sabiendo que no hay respuesta. Mantener la tensión en algo que no consideramos una pérdida de tiempo pero que a veces se le parece. Intentar otro mundo a través de una grieta improbable... (Piaggio y Res, 2005)

Lograron entablar una relación de confianza que desembocó en la proyección de una serie fotográfica encargada de cambiar el tono de algunos íconos de la pintura del arte occidental que, en mayor o menor medida, reservan las formas de ser. “Queríamos hacer evidente el artificio y señalar algo sobre nuestro punto de vista” (2005).

El sentido del término *Conatus* esta dado por Spinoza (1632-1677), filósofo holandés de origen judío, que se basa en la tendencia de perseverar, a mantener la existencia. Es una característica básica, esencial de todos los seres, vivos o inanimados.

Periódicamente, bajo estos conceptos, se fue articulando la serie como dicen sus autores,

como un modo de indagar sobre el presente y otros supuestos implícitos en la cámara fotográfica, como la perspectiva renacentista, la historia de la pose en cuanto construcción del sentido y el inconsciente pictórico. La fotografía niega el devenir y por ello es puro presente. El tiempo de la imagen no es lineal y se resiste a cualquier lógica unidireccional de causa y efecto. Tal vez sea ésta una de nuestras principales motivaciones en la realización de este trabajo (2005).

La historia de la pose como parte de la construcción de sentido y la del inconsciente pictórico que subyace en toda fotografía están vinculadas entre sí. Res y Piaggio afirman, fehacientemente, que el reconocimiento por parte de los espectadores de la pintura detrás de la fotografía se da por la valoración y la difusión universal de las mismas obras

de arte, “incorporamos esas imágenes a nuestro modo de percibir (...) Nuestra visión de las cosas se pone de manifiesto por medio de una interpretación, de una *remake*, de una puesta en escena donde la diversa entonación de una imagen hace la diferencia” (2005). Los espectadores de estas imágenes perciben la esencia de la pintura que representan, a través de los colores, las formas, caracterización de los personajes, para luego confundirse por efecto de la combinación con elementos contemporáneos.

Entre las pinturas recreadas, las cuales serán dispuestas en el cuerpo C a modo de díptico junto con la imagen fotográfica, se encuentran *La dama del armiño* (1488-1490, ver cuerpo C fig.28) de Leonardo da Vinci; *Muchacho con pipa* (1905, ver cuerpo C fig.29) de Pablo Picasso; *Retrato de Federico da Montefeltro y su esposa Battista Sforza* (1465-1466, ver cuerpo C fig.30) de Piero della Francesca; *Judith decapitando a Holofernes* (1614-1620, ver cuerpo C fig.31) de Artemisa Gentileschi; y el ya nombrada *Cristo crucificado* (1932) de Diego Velazquez, entre otras.

¿Cómo se mira el arte? ¿En qué medida la sociedad está hoy conformada por la asimilación de las imágenes y relatos artísticos?

Un detalle, que cabe ser destacado, ya citado y desarrollado en el capítulo 3 del presente Ensayo, es que ninguna de las fotografías llevan titulares. Es decir, el espectador no cuenta con ningún tipo de pista de carácter lingüístico que le sirva de referencia o ayuda, para dilucidar a qué pintura se ancla. Por ende, en un ejercicio de memoria, no restará más que retener la imagen fotográfica hasta el momento en que el original pictórico sea reconocido.

Se propone realizar la comparación que el concepto de la serie incita. Situando el análisis en el *Retrato de Federico da Montefeltro y su esposa Battista Sforza*, figura 30 del cuerpo C, se puede apreciar una minuciosa similitud entre los rasgos de los personajes, la posición de sus cuerpos, la dirección de la mirada, la relación de aspecto de los intérpretes con el fondo. Los autores de la fotografía podrían ser acusados de plagio, pero esto se anula ya que ellos afirman referirse a composiciones ya existentes. Lo que

realizaron es conocido bajo el término *apropiacionismo*, donde se toman elementos correspondientes, o no, al arte, para seguir creando arte.

En un texto llamado *La apropiación, la obra, el autor* (1998) perteneciente a la obra *La apropiación postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad* (2001) Juan Martín Prada (s.f.) se refiere al término en cuestión, como una característica destacada de la edad postmoderna del arte. La necesidad social de la figura de un autor de renombre era menester para que una obra fuera vista como cultural, adjudicado esto a la imposibilidad de despojar al sujeto de su papel como fundamento originario. Esta teoría de Michel Foucault (1926-1984) corresponde a finales de la década del 60.

Casi 50 años más tarde Prada indaga sobre la *muerte del autor*, cuestionando el papel que él mismo cumple en la estética postmoderna. El apropiacionismo en *Conatus* debe ser visto como un homenaje a específicas creaciones pictóricas, más que como una utilización de la imagen de un autor de renombre y lo que esto conlleva. El dadaísmo también realizaba tareas de apropiación, incluso de una manera más directa, ya que no repetía la imagen a utilizar para un collage, sino que esa imagen utilizada era extraída de su contexto original y empleada directamente. Originar un debate acerca de si en la actualidad los nombres de artistas con mayor antigüedad tienen mayor peso que un artista contemporáneo, no responderá al por qué de la estética elegida para *Conatus*, ni cuestionará el concepto propuesto por sus autores. A su vez, refuerzan, connotativamente, a través de la elección del título su intención de mantener la existencia, en este caso, de las obras y artistas elegidos por medio de la fotografía, arte que los identifica

5.2 El Beso

¿Qué es el beso? ¿Cuál es su significado? El besar es una acción de carácter universal, relacionada con el afecto y el placer, sensaciones fundadas en la primera infancia por el acto instintivo de la alimentación a través de la succión del pecho materno. Si bien esto

es cierto y se ejecuta de manera natural por el recién nacido, culturalmente el carácter del beso difiere a través de esta fase. La autora contemporánea Adrienne Blue publica en 1998 *El beso, de lo metafísico a lo erótico* una obra que a modo de informe explica lo afectivo y placentero del beso, pasando por sus características antropológicas, fisiológicas y poéticas.

Como lo explica la autora

El poder del beso como símbolo parte del hecho de que no sólo el beso de intimidad sexual, sino prácticamente todos los besos, participan de este continuo significado (...) La sensualidad y la interdependencia mutuamente satisfactoria de la madre y su hijo dan un significado subyacente a todos los tipos de besos y hacen del beso uno de nuestros gestos más potentes y evocadores (1998, p.15)

Blue cita besos de carácter histórico catalogados, según su modo de ver, de *mala estrella* (1998, p.15). Por ejemplo *El beso de Judas* ocurrido en el año 33 de la era cristiana, es conocido como el beso de la traición que da el discípulo a su maestro Jesús, lo cual también es percibido por Blue como una doble infamia, ya que también traiciona el significado que el gesto en sí mismo representa. Judas señala a Jesús con el beso que implicará el sacrificio de su maestro y concretará su muerte. En segundo lugar, Blue nombra la prohibida relación entre Oscar Wilde y Bosie (Lord Alfred Douglas) en 1891. Como cita la autora, Wilde reconoce, desde prisión su amorío con Bosie, cumpliendo la condena de haber cometido el delito de homosexualidad según lo tipificado por el Código de la época. En un extracto de *La balada de la cárcel de Reading*, Wilde escribe “y todos los hombres matan aquello que aman, que todos escuchen esto, algunos lo hacen con una mirada amarga, otros con un halago, el cobarde lo hace con un beso, ¡el valiente con una espada!” (Blue, 1998, p.124). En otro ejemplo, el cuento de *La Bella Durmiente* popularizado por Walt Disney en 1959 corresponde al ítem de los besos utilizados en caricatura, catalogado por Blue como el menos romántico del mundo, “estando comatosa, no puede participar de él. El beso que le es impuesto, sella su destino de sumisión” (1998, p.105) aunque, para la sociedad, en general, éste sea un beso profundamente romántico, ya que fue el trofeo que se le otorga al príncipe luego de haber vencido en la

lucha que entabla para llegar hasta la Bella y liberarla de su estado Durmiente. Por último, en un cierre parcial de esta lista, la autora cita la boda del Príncipe Carlos y Diana (1981) y el beso que se dieron en el balcón del palacio de Buckingham, beso que no parecía el de dos enamorados recientemente unidos en matrimonio. Tiempo después del accidente fatal que sufriera la princesa, el príncipe admitió que no la amaba, sino que fue presionado por su padre para contraer matrimonio, precisamente con esa mujer señalada. He aquí una breve hipótesis de la autora

¿Fue su beso en el balcón del palacio de Buckingham después de la boda, un beso que parecía ser la mismísima encarnación de un romance de cuento de hadas, una mera representación teatral pública? (...) Las cámaras de televisión enfocadas sobre el palacio solamente grabaron la totalidad, el beso icónico. Era cosa nuestra descifrarlo. ¿Qué significó el beso? (Blue, 1998, p.111)

Lo que no se puede negar es que el beso de boda, antes descrito, se transformó en un hito simbólico que uniera de manera explícita lo público con lo privado, donde se comunicaba el estado de la pareja a través de un código cultural comprensible de manera universal. El beso fue una realidad pero, como explica Blue, lo falso fue la historia que cada uno imaginó como una percepción del romance. Tal y cual lo cuenta la historia de la Bella Durmiente, o de Blancanieves, que todos conocemos, y de tantos otros cuentos de hadas.

Quizás sea necesario entender cuáles son los orígenes del significado que encierra el beso. En un acto que implica vulnerabilidad y proximidad, besar es el resultado de las tres fuerzas interactivas: biológicas, psicológicas y sociales, que generan un impulso casi tan intenso como el deseo de comer cuando se tiene hambre. Quizá no sean los ejemplos citados anteriormente aquellos que rindan homenaje a estas características.

“Antiguamente se pensaba que el beso boca a boca hacía que las almas de los amantes se unieran, el intercambio de aliento sugiriendo lo espiritual” (Blue, 1998, p.30). En la actualidad, explica la autora, la cultura japonesa carece de la costumbre que se expresaría en el acto de besarse en la mejilla, por ejemplo, a modo de agradecimiento social. Este accionar amoroso es reemplazado por una reverencia, conocida como una

leve inclinación del torso quebrando la cintura. En la cultura oriental a la que nos referimos, después de la primera infancia se considera el besar totalmente inmodesto, razón por la que estas culturas prefieren demostrar su afecto a través de actos de exquisita cortesía y amabilidad. Citando a Blue "Japón no es inescrutable, solamente discreto. Tiene su código, igual que nosotros" (1998, p.33).

En otro extremo, pero aún en la cultura oriental, se trae a cita el manual sexual sánscrito de Vatsyayana originario del siglo V conocido como *Kama Sutra*, tratado que explica la autora al citar, hace referencia a más de treinta tipos de besos, que a su vez se insertan dentro de cuatro clasificaciones y cuatro intensidades: moderados, contraídos, apretados y suaves. Cada uno de ellos apropiado para diferentes partes del cuerpo, comprendiendo la frente, los ojos, las mejillas, la garganta, el pecho, los senos, los labios y el interior de la boca, a los que la autora adhiere, además, la ingle, los brazos y el ombligo.

Para esta cultura el beso fue introducido por los europeos, pero el besar no es en absoluto un invento occidental ni moderno. Blue indica que según antropólogos, el amor romántico

existe en el 87% de las 168 diversas culturas humanas que investigaron en 1992 (...) La mayoría de los pueblos del mundo se besan. Como un 90% de los humanos han convencido a los antropólogos que sí lo practican. Y es muy difícil estar seguro de que las gentes que no se besan en público tampoco lo hagan en privado (1998, p.38).

Por otra parte, en la literatura de la antigua Roma ya se redactaban poemas que hacían desear ser besado. Blue cita al poeta Catulo (c.84-54 a. De C.) y un fragmento de su obra *Vivamus* un largo poema dedicado a Lesbia la mujer de quien Catulo estaba perdidamente enamorado. *Vivamus* es uno de los más conocidos cantos al beso

Bésame
ahora mil veces y
cien
más y después
cien y
mil veces más
hasta que con tantos
cientos de miles
de besos tú y yo
perdamos ambos la cuenta (1998, p.75)

Un milenio después, cita Blue, el modo de escribir de Catulo sería imitado por otros tantos, como el holandés Johannes Secundus (1511-1536) quien adopta la cualidad que tiene el poeta romano, para multiplicar los besos. Ben Johnson (1572-1637) e inclusive Shakespeare (1564-1616) son quienes suman de a miles los besos en sus versos. Por citar al segundo, es principalmente Shakespeare, quien en 1597 da lugar a la tragedia más representada de la época hasta la actualidad *Romeo y Julieta*, y la más representativa del beso.

Con respecto a la institución eclesiástica, Blue cuenta acerca de cómo las relaciones íntimas insertas dentro del vínculo matrimonial fueron juzgadas y expresadas como no pecaminosas, siempre y cuando el ejercicio de su propósito fuera el de procrear y no implicara ningún tipo de placer. “El beso erótico, al no tener una función reproductora, se había llegado a entender como una actividad de brujas y demonios” (1998, p.89). Lo que se aceptaba en cuestiones de beso estaba referido a la *pax*, el acto cristiano de salutación y el beso litúrgico de la misa. Reemplazado en la Edad Media por un leve abrazo con un roce de mejillas, para luego terminar representado por una placa que lucía la imagen de Cristo pintada o grabada, la que podía ser besada por todos, inclusive por los laicos. En el acto matrimonial, por convención, se creía que el beso correspondía a la unión de las almas, no de los cuerpos. El aliento, la fuerza de la vida, era transmitido en el beso que boca a boca los dos amantes intercambiaban, mezclando así sus almas. Como se nombró anteriormente, la *pax* consistía en un beso. El beso, según la unión matrimonial del siglo XII, era recibido por el novio que “iba al altar a recibir la *pax* del sacerdote, volvía con su novia y le transmitía la *pax* con un beso (...) Sus almas eran una” (Blue, 1998, p.113).

Los ideales medievales acerca de los romances de la época dejaron cientos de historias de desamor envueltas por alguna u otra tragedia, donde el beso es el comienzo y la culminación, una suerte de redención de los amantes. Blue cita la historia de *Tristán e Isolda* (1150), personajes de la tragedia que lleva sus nombres, entre quienes nace el

amor cuando beben, equivocadamente, una poción mágica que Isolda debía compartir con su futuro esposo, el rey, hermano de Tristán. La dramática historia comienza con un beso, se desarrolla entre encuentros prohibidos y finaliza con la muerte de Tristán provocada por una herida que le infiere el rey, al descubrir a su mujer enamorada de su hermano. Tristán sale en defensa de su amada Isolda, para impedir, con su cuerpo, que la daga del rey ofendido cumpla con su cometido. Tristán muere a manos del rey, en cambio Isolda muere entregando su alma por Tristán. En la cita histórica indicada por la autora y escrita por el poeta Beroul en el siglo XII, Isolda “movió un poco el cadáver y se tendió al lado de Tristán, su amigo. Le besó la boca y la cara y lo abrazó fuertemente; y así entregó su alma y murió a su lado de pena” (Blue, 1998, p.97).

Sin más, la autora insiste con que este tipo de romances de carácter trágico y medieval, sobrevive como una fantasía que trasciende a través de la cultura. En un ejemplo más contemporáneo, en 1990 la película *Mujer bonita*, entre otras tantas, explicita el romance entre una prostituta y un millonario. Unidos por un propósito, separados por aparentes circunstancias del destino, unidos nuevamente hacia el final gracias a la flamante reaparición del galán que llega para salvarla de cualquier tragedia.

Pero el área de los besos en la ficción del cine nace casi cien años antes, con *El beso* (1896) rodada por Edison Company y catalogada como la primera película donde se exhibe el acto de besar en pantalla gigante. El beso actuado por los protagonistas tenía una duración total de treinta segundos, lapso en que la cámara dispone, mediante un primer plano, enfocar al hombre y la mujer que lo ejecutan. El público se vio encantado, la película comenzó a ser vista en toda América, y su exhibición se continuó hasta que los rollos de celuloide cedieron al excesivo rodaje. En 1934, Blue continúa en su relato, salió a la calle el denominado código Hays, que prohibía “los besos excesivos y lujuriosos, los abrazos lascivos, las posturas y gestos sugerentes” (1998, p.162) entre otras tomas protagonizadas en la ficción de Hollywood. Según el código Hays, debían dejar de realizarse escenas de besos cuyos protagonistas estuvieran en posición horizontal, a

cambio uno de los dos debía estar sentado o de pie. Esta prohibición se mantuvo durante más de una década, años en que todas las escenas eran controladas por un representante del código. Finalmente el código Hays fue abolido en 1968, “los besos se convirtieron ahora en besos, y podían ser voraces, tiernos, sentimentales o dulces. Y de nuevo significaban intimidad” (1998, p.166).

Para concluir, Blue afirma que a nivel social el beso de salutación parte de un instinto natural, que es originado por el deseo individual de mantener las cosas a nivel amistoso codificándolo así como un ritual social (1998, p.150). El lugar donde se da el beso, siempre correspondió a la posición social respecto de quienes y a quién se está saludando. De esto pueden desprenderse dificultades en el caso de existir una mala interpretación o desconocimiento del código o subcódigo que cualquier cultura utilice para comunicarse con otra. Lo que no debe dejar de resaltarse, como explica Blue,

Los besos de salutación son en un sentido ritos que piden pasaje, y significan que las dos personas que se saludan están en términos amistosos y ocupan un lugar seguro. La proximidad le a uno físicamente vulnerable; acceder a ella denota confianza (1998, p.151)

Así como Blue introduce a las significaciones del símbolo en cuestión a través de diferentes hitos sociales e históricos, también se proponen ejemplos de imágenes, de carácter pictórico, donde esté el beso como protagonista, como además el análisis de obras de carácter fotográfico, en cuyo caso el desglose comprenderá tanto los elementos complementarios, como la imagen en sí misma. Esto se hará según lo desarrollado en el presente Ensayo concretando la hipótesis de cómo la mirada del artista se ve reflejada en la creación artística de su obra.

5.3 Subjetividad: la representación del beso según diferentes artistas

Comenzando por la más antigua de las imágenes pictóricas, *El beso* (1859, ver cuerpo C fig.32) que pertenece al pintor italiano considerado uno de los máximos exponentes del romanticismo, Francesco Hayez (1791-1882). Berger analizaba la imagen de August Sander a partir de las características del fotógrafo, su lugar de residencia y el contexto

social, sabiendo que la fotografía aplica el recurso de la mimesis, lo cual le da una serie de datos con mayor rigidez, para descifrar la intención del mismo recurso. La pintura en cambio, sobre todo luego de la aparición de este nuevo arte, también goza de este tipo de datos, pero a su vez posee la libertad de obtener imágenes producto de proyecciones surgidas de la imaginación del artista.

Fundadamente, Hayez afirmaba su participación dentro del romanticismo. Vanguardia de mediados del siglo XIX que alentaba a los artistas de la época a crear su obra a partir de los dictados de su propia imaginación, sentimientos, ideas y pensamientos, con predominancia del uso de la técnica: óleo sobre lienzo. Particularmente esta obra, *El beso*, poseedora de una reminiscencia medieval, contraria a las características de su época, es la imagen de un beso furtivo. El escenario es una suerte de pasillo dentro de un castillo, donde a mitad de camino, él con un pie sobre la escalera y ella con su cuerpo en dirección opuesta, se a lugar a un punto de encuentro entre éstos dos personajes. Se desconoce la identidad de los actores, pero es posible encontrar interpretaciones acerca de lo que representan los colores de las vestimentas que portan, como así también elucidaciones acerca de si los amantes se están despidiendo o quizás estén en medio de un reencuentro.

Lo importante a destacar, como lo explicaba Blue en su ensayo, es que “el paradigma del beso está en la reciprocidad, en la compenetración, en la incorporación mutua” (1998, p.42) y éstos, esquivando bienvenidas o despedidas se ven compenetrados y disfrutando del mismo. Hayez nombra a la obra *El beso*, él ya se encontraba indicando el punto a destacar del cuadro en general.

En segundo lugar, la obra ejecutada por el pintor surrealista René Magritte en 1928 llamada *Los Amantes* (Ver cuerpo C fig.33), también realizada bajo la técnica de óleo sobre lienzo, es la mayor obra de referencia de este autor. Para ayudar al análisis se tomarán las palabras redactadas por Esther Bengoechea para la revista digital *Atticus*, en un artículo llamado *Los amantes de René Magritte: un amargo beso* (2010). Tal como la

autora explica, Magritte tituló a su obra *Los Amantes* y los retrató besándose, el título reafirma la intención de los protagonistas de la imagen. Cabe destacar que el movimiento surrealista, explicado en el presente Ensayo, lleva por credo la creación de imágenes de carácter onírico. Magritte, dentro de ello, produce esta obra particularmente no tan surreal si se tienen en cuenta a sus contemporáneos.

La identidad de los amantes esta oculta tras dos velos húmedos que les tapa la cara. Se entiende por las vestimentas, como explica Bengoechea, que son un hombre y una mujer probablemente pareja, que demuestran su unión besándose. A diferencia del cuadro de Hayez, es escasa la información contextual o de fondo, para lograr concretar la ubicación de la escena. Los colores utilizados para la pared y el techo permiten hacer dudar acerca de si se trata de un recinto cerrado o una construcción abierta en su parte posterior. Podría afirmarse que no es para Magritte el fondo o los rasgos de estos amantes lo más relevante de su obra, sino los paños que envuelven los rostros de los que se profesan amor. Estos paños, a los que Magritte dio toda la importancia de un primer plano, se encuentran claramente destacados por estar en un plano corto y por su color, que les otorga la textura y el efecto mojado esencial para la interpretación del sentido de la obra. “No todos los amantes se aman ni todos los besos simbolizan amor” explica Bengoechea (2010). Esta obra de Magritte fue realizada dieciséis años después de la trágica muerte de la madre del artista. La historia indica que ésta se suicidó ahogándose cuando él era un niño, lo cual quedo grabado en su memoria en el momento preciso en que la vio, cuando era retirada del agua, envuelta en su camisón, o camisa, que también cubría su cabeza. Blue lo explica de la siguiente manera

(...) dos amantes se besan aunque ambas cabezas están envueltas en un sudario. El simbolismo de este beso es sobrecogedor: el amor se ve cegado; el amor se ve impedido, la tela los separa; y el espectro de la muerte envuelve la pasión. (1998, p.55)

Por su parte Bengoechea coincide y agrega

Un beso de amor es el sabor de la persona besada, el olor y, como no, el contacto de las lenguas o simplemente de los labios. El trapo húmedo de Magritte destruye cualquier idea de beso al prohibir a los protagonistas de sensaciones (2010)

Si bien como explicaba Berger, todo tiene que ver con el *modo de ver*, no conocer la denotación exacta dada por el artista acerca del significado del elemento principal que es el paño para él, la interpretación del cuadro sería otra. No podría llamársela errónea, sino que sería parcial o inexacta.

Por último, *El beso*, del austríaco Gustav Klimt, plasmado en una obra pictórica realizada entre 1907 y 1908.

En conmemoración al 150 aniversario del nacimiento de este artista, la cadena BBC incluye la obra que marcó su edad de oro en un documental titulado *El beso: la vida privada de una obra maestra* (2012) de la que se hará uso para el análisis en cuestión.

En la actualidad, si se juzgara la calidad de una obra por la cantidad de veces que esta ha sido reproducida, se podría decir que *El Beso* es el cuadro con más éxito del arte occidental. “La gran cantidad de reproducciones influye en la manera en que vemos el original”, expresa uno de los críticos que comienza a analizar esta obra. Mientras en segundo lugar se expresa que el mismo representa definitivamente el punto álgido del amor erótico, el momento en que todo lo demás deja de existir. ¿Quién no daría todo por un momento así? En esta característica radica su poder.

Klimt fue uno de los artistas europeos más peculiares, le aborrecía hablar acerca de su vida o sus obras, por lo que insistía cuando lo interrogaban al respecto que, si querían saber de él debían tomarse el trabajo de analizar su obra cuidadosamente. Por el contrario, es abiertamente reconocida su fijación por los temas donde recreaba modelos manteniendo comportamientos de índole sexual y su predilección por las mujeres, preferentemente pelirrojas.

En el aspecto estético de la obra, la utilización del dorado fue inspirada con referencia a las imágenes religiosas plasmadas en la técnica de mosaicos bizantinos de la iglesia de Rávena, obras que admiró en su viaje a Italia, realizado en 1903. A partir de allí Klimt

comenzó a utilizar pan de oro en sus obras, dándole con ese brillo tridimensionalidad a lo acostumbradamente bidimensional de una composición pictórica.

El contexto social, donde su carrera toma impulso, tuvo que ver con Austria, cuna de la revolución sexual generada por las publicaciones de Sigmund Freud, padre del psicoanálisis en el mundo.

Gran parte de su obra tiene preeminente carga sexual, pero especialmente *El beso* se ha interpretado como la representación de un falo, producto de la forma que cobra la unión del hombre, con la mujer que lo protagonizan. El contexto suaviza este rasgo, ya que los amantes se ven fundidos entre sí y rodeados por una túnica que no deja espacio alguno entre ambos, además de estar enmarcada por un campo de flores. Todo indica que no importa nada alrededor, aunque podría interpretarse, también, que la mujer está al borde de un precipicio.

En cuanto a la subjetivación textual, la obra lleva por título *El beso*, pero el hombre es el que única y realmente está besando. ¿Cuál es entonces el rol de la mujer? Recibe un beso, ladeando su rostro como si se resistiese, colocando además las manos de manera tensa sobre su cuello y sobre la de él, mientras se encuentra sosteniendo de perfil a la dama. Ella está casi sofocada, su boca, al igual que los ojos, permanecen completamente cerrados, característica sin precedentes en la obra de este autor.

“Fuese lo que fuese que Klimt quiso decir sobre el amor humano con *El beso*, ciertamente no procedía de una visión estable de las relaciones entre un hombre y una mujer”, expresa otro de los encargados en realizar la crítica de la obra. Afirma el crítico de arte, que Gustav Klimt vivía con su madre y sus dos hermanas solteras, las que satisfacían todos los deseos del artista.

Su cierta fascinación por el sexo femenino, y su conocido rótulo de artista, hacían de su estudio un lugar donde la presencia de las damas abundaba, todas ellas siempre dispuestas a posar para cuando Klimt deseara inmortalizarlas. Antagónicamente, y a pesar de su fijación por los abrazos, recreación evidente en su legado pictórico, Klimt no

concebía la idea de construir una relación estable de intimidad. Hablar del beso constituía un desafío a sus propios principios.

Aunque a muchos les gustaría ponerle nombre a la pareja protagonista, no se puede afirmar con seguridad quién ha sido la musa inspiradora. Tal vez, asiente la voz en off, la enorme popularidad de *El beso* radique en que son dos personas no reconocibles captadas en un momento de ternura. La mujer besada no es nadie, y a su vez representa a todas las mujeres capaces de experimentar la sensación de satisfacción sexual. “Quizás no sea accidental el que las grandes historias de amor, los clásicos que han alcanzado el poder de un mito, a menudo utilicen el beso en lugar del coito para representar el amor” (Blue, 1998, p.43).

Dejando a un lado los besos pictóricos, *El beso de los Rosenberg* (1953) es una fotografía en la que sus protagonistas, Ethel y Julius Rosenberg se besan por última vez antes de que les sea ejecutada la pena de muerte. El matrimonio, protagonizó un caso conocido a nivel mundial. Ambos fueron señalados por liderar una red de espionaje encargada de filtrar datos confidenciales provenientes de Estados Unidos, a la Unión Soviética, sobre el desarrollo de una bomba atómica (ver cuerpo C fig.35). A pesar del apoyo y el movimiento de carácter internacional, los Rosenberg fueron ejecutados el 19 de junio de 1953, en la prisión de Sing Sing, Nueva York. La imagen en cuestión fue tomada por un periodista del *New York Daily News*, convirtiéndose así en un sello de su lucha. Como lo indica Luigi Martinez en una nota llamada *El beso Rosenberg . Historia de una fotografía* realizada para la revista digital *Algarabía* el caso de los esposos fue

uno de los procesos políticos más controvertidos en la historia de su país: por un lado, el único caso de pena de muerte civil durante la Guerra Fría; por el otro, la historia del entrañable «adiós» entre una pareja que quedaría para siempre grabada en la memoria (2013).

¿Es posible comparar a los Rosenberg con el cuadro de Magritte? En una apreciación personal se establecen cuatro similitudes. La primera se basa en la necesidad de conocer la historia para poder comprender el mensaje connotado. Tratada la historia, ambas imágenes dejan translucir la tristeza con la que el beso es concretado por las parejas. En

tercer lugar, si bien en el óleo de Magritte, los personajes no se están despidiendo por que van a morir, como si sucede en la fotografía de los Rosenberg, el beso retratado se encuentra bajo el espectro de una muerte ya acontecida, que da lugar a la caracterización de los personajes. Por último, en ninguna de las dos imágenes el fondo aporta información acerca de dónde se encuentran los personajes.

Como diferencias, exceptuando los caracteres formales como el color o el punto de vista, es menester conocer que la imagen de los Rosenberg no tiene un autor específico que cuente como sucedió la toma, sino que luce una fotografía de carácter documental que cobró sentido gracias al trasfondo histórico. A su vez, al ser la ilustración de incontable cantidad de notas periodísticas, da la posibilidad de que suceda algo similar a lo acontecido con *Francia 1944*, o *Liberación de Chatres* del ilustre Robert Capa. La comprensión de la imagen será indefectiblemente ligada al lenguaje verbal que la acompañe.

En palabras de Blue, la intensidad del beso se comunicaba mediante un estilizado lenguaje corporal para el que no existe una gramática oficial. La misma introduce dos términos aplicables a las precedentes imágenes analizadas. Estos son *Garganta Fállica* para las protagonistas femeninas, y *Brazo Envolvente* para los protagonistas masculinos (1998, p.163) Esta posición se recrea mediante la extensión hacia atrás del cuello de la mujer y, tal como el término para el hombre lo indica, el brazo de él se encarga de rodear y sostener la figura de ella.

Continuando con el análisis fotográfico, la imagen realizada por Annie Leibovitz (n.1949) para la tapa de la revista *Rolling Stone*, que tiene como protagonistas a John Lennon (1940-1980) y Yoko Ono (n.1933) es la segunda imagen elegida para el análisis de los besos y sus interpretaciones (ver cuerpo C fig.36).

Tomada el 8 de diciembre de 1980 se convirtió en la última fotografía de Lennon antes de que un fanático le disparara a quemarropa, con un arma de fuego, en la puerta de su departamento en Nueva York, provocándole así la muerte. La revista digital *Siéntate y*

observa, el mundo en torno a la fotografía es una publicación digital encargada de recopilar y difundir todo aquello referido al mundo de la fotografía. En el año 2011 fue publicada una retrospectiva escrita por Annie Leibovitz acerca de la fotografía en cuestión. Leibovitz explica que la realización de esta imagen le llevó diez años poder concretarla. La primera toma de Leibovitz, que realizó para Lennon, en 1970, fue el primer encargo relevante, que recibió, para la revista *Rolling Stone*. Habiendo convencido al periodista que iba a concretar la nota de la que era capaz de realizar la imagen, viajó a Nueva York, donde tanto ella como los retratados se mostraban impresionados de que alguien con tan poca experiencia estuviera a cargo de semejante tarea. Leibovitz cuenta en primera persona:

Estaban acostumbrados a los mejores fotógrafos del mundo y de repente aparece esta niña. Pero John no me trató como a una niña y me tranquilizó. Era honesto, sencillo y cooperador. Esa sesión marcó un precedente en mi trabajo con la gente conocida. John, una figura legendaria, a quien yo veneraba, me enseñó que podía ser yo misma. Llevaba mis tres Nikon con un objetivo 105mm y un fotómetro. En un momento dado, mientras John hablaba con Yoko, yo estaba con mi 105 para hacer una primera lectura y John me miró. Fue una larga mirada. Parecía mirarme fijamente, entonces pulsé el disparador. Ésa fue la foto que John eligió para la portada cuando volvimos a San Francisco (2011).

Diez años más tarde, continúa en su relato, Leibovitz nuevamente se encuentra frente a la tarea de concretar otra tapa para la misma revista con la misma pareja. Tomando como referencia la portada del disco *Double Fantasy* (1980) donde John y Yoko se están besando, sugirió realizar una toma desnudos en posición fetal sobre la cama. “Pensé en cómo la gente se acurruca en la cama y le pedí que posaran desnudos abrazándose. Nunca se habían avergonzado de desnudarse (...) Eran artistas” (2011). Ante la negativa de Yoko Ono, el único que aparecería sin ropa alguna sería Lennon.

Finalmente la toma fue realizada con una cámara Polaroid, donde se los veía a ambos tirados en la cama. En su propia interpretación, Lennon representa el brazo envolvente de Blue.

La expresión de Lennon al observar la instantánea, cuenta Leibovitz, fue “has capturado nuestra relación a la perfección” (2011). La imagen fue tomada dentro de una de las

habitaciones del departamento de la pareja, lugar donde se reunirían para ver las tomas finales y elegir la portada de enero de 1981 de la revista *Rolling Stone*. Desafortunadamente, ese fue el día que Lennon sufrió el ataque que terminó con su vida.

Ahora, la foto parece como el último beso (...) decidió publicarla en portada sin ningún texto, excepto el logo de Rolling Stone. Cuando fui al apartamento de John y Yoko para enseñarle la maqueta, estaba tumbada en la cama en una habitación oscura. Me dijo que estaba satisfecha con lo que habíamos hecho.

Nuevamente, salvando las distancias de las características de los personajes en cuestión, la fotografía concreta mayor iconicidad por la historia detrás de ella, la cual es conocida públicamente a nivel mundial. El beso de Yoko Ono y Lennon también habla de la muerte, aunque no se supiera lo que sucedería luego de su captura y anteriormente a su publicación.

Se debe destacar aquello que dice la fotógrafa acerca de que la imagen se publicó sin ningún tipo de texto, más que el titular de la revista. No había nada más para decir. Un beso coreografiado y fotografiado por Annie Leibovitz, que expresa consentidamente los sentimientos de los protagonistas. En 2010 con motivo de recordar los treinta años de esta publicación, la misma revista lanzó un número de colección donde la imagen volvió a ser publicada en la portada y en su interior más de treinta artistas la reinterpretaron.

Por último, se toma en consideración una imagen que causó gran controversia. En junio de 1979 los líderes comunistas Erich Honecker de Alemania Oriental, y Leónidas Breznev, de la Unión Soviética se unieron a través de un signo utilizado comúnmente como símbolo de la solidaridad socialista (ver cuerpo C fig.37). El beso en la boca entre estos dos mandatarios desató polémica y vergüenza en Occidente. Históricamente, Honecker y Breznev se articularon con el objetivo de defenderse y apoyarse mutuamente. La fuerza de Honecker impulsó la mayor de las defensas acerca de las ideas de su amigo, mientras que Breznev, a cambio, le garantizara la intervención del ejército rojo en Alemania, para el caso en que se suscitara una revuelta popular. Finalizado el mandato de Breznev, Honecker decide recurrir, en octubre 1989, en la

búsqueda del apoyo que pudiera darle Gorbachov, nuevo líder de la Unión Soviética y creador de la reforma política y económica. Sin embargo, el beso protocolario que se dieron en esta oportunidad distó en extremo del acaecido diez años atrás. Menos de un año después, junto con la caída del muro de Berlín, la República Democrática Alemana había dejado de existir.

En la actualidad existe una versión pictórica del llamado *Beso Fraternal* ubicado en la cara oriental de los restos del Muro de Berlín, realizado por el artista ruso Dimitri Vruble.

Así como se explica la parte histórica de Berlín, un blog dedicado a quienes deseen saber más de esta ciudad redacta *La historia de un beso*

Mirándolo detenidamente, uno puede ver que este beso es de tragedia griega, un beso de los que ahogan, de esos en los que los amantes se comprometen demasiado el uno al otro, pese a saber que no hay ningún futuro en la relación envenenada. Y es que la obra se llama realmente "El Beso de la Muerte", y debajo del dibujo puede leerse el lema "Dios, ayúdame a sobrevivir a este amor letal" (s.f.).

Esta historia junto con el símbolo en sí mismo, hace un ícono de la imagen. La conocida y controversial marca italiana *Benetton*, lanza en 2011 una campaña a nivel mundial titulada *Unhate*, donde puede verse a líderes mundiales juntando sus labios con sus mayores adversarios. Entre las figuras elegidas se encuentra el Papa Benedicto XVI besando a un hombre musulmán, lo que produjo un gran revuelo. Ésta imagen, a falta de controversia, fue colgada frente al Vaticano, de donde fuere removida horas después de su lanzamiento, a la vez que interrumpida su publicación. Las restantes imágenes protagonizadas por Barack Obama besando al ex dirigente de Venezuela, Hugo Chávez; el primer ministro israelí Benjamin Netanyahu haciendo lo mismo con el presidente palestino Mahmoud Abbas; y la canciller alemana Angela Merkel con el expresidente del Elíseo Nicolas Sarkozy, tal como el portal *Marketing directo* lo anuncia, resultaron las ganadoras del *Grand Prix en Prensa* en el *Festival de Publicidad de Cannes* (2012).

A diferencia de los besos en el cine, las imágenes pictóricas y fotográficas tienen la posibilidad de permanecer unidas en ese acto a partir del momento en que es creada la escena, hasta el día que la misma se destruya. De pie, acostados, en una cama, en la

calle, entre personas del mismo sexo, figuras de la iglesia, diferentes clases sociales, entre otras características, no representan dificultad alguna. No existe un código Hays para el arte de la imagen fija. Lo único que cuenta aquí es el ingenio del artista, la capacidad para llevar a cabo su idea haciendo del beso un recurso de inacabable simbolismo.

Conclusiones

Al comenzar el presente Proyecto de Graduación se generó una hipótesis compuesta por una serie de interrogantes. El objetivo, a lo largo de los capítulos se encontró basado en las respuestas a esos interrogantes por medio de teorías de entendidos sobre el tema, bajo una aplicación e interpretación personal.

Se interpretó la capacidad de Doisneau de llegar a la fusión entre sentido e imagen partiendo de las palabras de Pierce acerca de la semiótica y su relación con la fotografía. Continuando con las propuestas de uno de los teóricos más reconocidos en el área, Roland Barthes, quien desglosa las características de la imagen fotográfica en términos específicos que permitirían realizar un análisis detallado. El *punctum* que genera ese interés en una imagen específica; lo denotado y lo connotado, como lo principal y más genérico; y la retórica con sus seis procesos de connotación. Comienza la propuesta línea de tiempo de los artistas, Stieglitz, Arbus, Mapplethorpe y Weston, quienes ejemplifican sus teorías.

La aplicación de las teorías mencionadas a diferentes fotógrafos e imágenes dieron el cierre al primer interrogante, pero fundaron otro: ¿cambia la interpretación de los procesos según el espectador? Para responderlo, Dondis concibe la formación de una alfabetización visual, similar a la lingüística, pero que se da de manera inconsciente, con lo que forjan lecturas más universales. Una de esas lecturas se encuentra apoyada por la propuesta que abreva en la escuela de la Gestalt, ofrecimiento que sostiene lo siguiente: los elementos de la realidad son entidades significativas no aisladas, creando el lema “el todo es más que la suma de las partes”. El ser humano percibe totalidades en las que reconoce los elementos que le son cotidianos, haciendo con ellos, como explica Berger, su modo de ver. Dos fotógrafos más, August Sander y Paul Strand, se unieron con algunas de sus obras a la línea de tiempo.

Como todos los elementos generan significaciones, no solamente cuentan aquellos datos que componen la imagen en sí misma. El medio de publicación, los titulares ajenos al

artista o la descontextualización con respecto a la época, son algunas de las barreras que la subjetividad debe atravesar. El surrealismo y el dadaísmo dan cuenta de lo expuesto, ya que son las vanguardias con mayor intervención de elementos añadidos post fotográficamente. Quien une y ejemplifica a la perfección estos recursos es Grete Stern. Stern plasma imágenes compuestas a modo de collage, que a su vez tendrán la tarea de ilustrar textos escritos por alguien más. El teórico François Soulages se extiende sobre esto analizando las problemáticas y la estética de lo que el da en llamar creación conjunta.

Cuando se habla de estética se piensa en imágenes creadas por aquellos que conocen acerca de la utilización de los recursos que maximizan lo bello de una escena. La fotografía, en sus inicios, fue un arte experimentado por pocos, pero como no intervenían dotes elementales del artista, como sucedía con la pintura, fueron muchos más los valientes que se animaron a incursionar en ella. Actualmente, la fotografía se convirtió en un recurso mucho más que cotidiano. Su ubicuidad hace a su utilización, como así también a la calidad del resultado. Se demostró en el presente ensayo que la creación de la cámara Kodak selló la grieta existente entre la fotografía y la sociedad de masas.

Un siglo después, con una manipulación absoluta sobre ella, Joan Fontcuberta introduce el término *postfotografía* (2010). Quienes antes confiaban en lo mimético de este arte, ahora desconfían fundamentándose en la capacidad de tergiversar su esencia de manera muy sencilla. Si en la época de Stern era habitual la intervención, la postfotografía es una invitación a jugar con el sentido de la imagen. La subjetividad ha desaparecido en la postfotografía. Resumiendo esto con una cita de Gastón Bachelard publicada en la obra de Fontcuberta “lo posible es una tentación que la realidad siempre termina por aceptar” (2010, p.129).

La Gestalt habla de significaciones a través de elementos, lo que es plausible de ser analizado en cualquier arte visual. Aquellas que más se asemejan y que siempre se vieron unidas de manera comparativa fueron la pintura y la fotografía. La estética de

ambas es parte de la reciprocidad concebida históricamente entre ellas.

El tema principal y objetivo específico del presente Ensayo se mantuvo sobre las significaciones a través de la representación, y cómo esto es interpretado connotativamente. El capítulo final está dedicado a originar una puesta en común, sobre la significación de un símbolo presente en la imagen que da lugar al desarrollo del Proyecto, es decir, en este caso, el beso. Se trabajó sobre imágenes pictóricas y fotográficas que hagan culto del beso.

A modo de conclusión, el recurso por destacar es la afirmación de la hipótesis de la creación e interpretación de la significación de una imagen, por medio del sentido y el sentimiento, respectivamente, del artista y el espectador.

Siempre se puede esperar otro puñado de opiniones que subjetiven sus significaciones de manera diferente, en ello radica la riqueza de la obra del autor. Su sentido será tan diverso como personas lo aprecien.

Referencias Bibliográficas

Bajac, Q. (2001). *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Editorial Blume, 2011.

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida* (10ª ed.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.

Barthes, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso*. (2ªed.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1992.

Bauret, G. (1992) *De la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: La Marca, 1999.

BBC (2012) *El beso: la vida privada de una obra maestra* [Documental en línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=waX6c87uTkU&list=PL1036E1703A5A4A10&index=3>

Beceyro, R. (2014). *Ensayos sobre fotografía* (2ª ed.) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2014.

Bengoechea, E. (2010, marzo 23) *Los amantes de René Magritte: un amargo beso*. Revista Atticus [Revista en línea]. Disponible en: <http://revistaatticus.es/2010/03/23/los-amantes-de-rene-magritte-un-amargo-beso>

Berger, J. (1998) *Mirar* (5ª ed.) Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013.

Berger, J. (2000) *Modos de ver* (2ª ed. 10ª tirada) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

Blue, A. (1998) *El beso. De lo metafísico a la erótico*. Barcelona: Editorial Kairos, 1997.

Daniel, M. (2004) *Roger Fenton (1819–1869)*. En Heilbrunn Timeline of Art History. Nueva York: Museo de Arte Metropolitano, 2000. Disponible en: http://www.metmuseum.org/toah/hd/rfen/hd_rfen.htm

Dondis, D.A. (1976) *La sintáxis de la imagen*. (4ªed.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985

Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora, 2008.

Fontcuberta, J. (2010) *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. (1ª ed. 4ª tirada) Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2013.

García Montero, C. (2009) *Fotografía subjetiva. La contribución alemana 1948-1963*. Centro Cultural de la Universidad Católica. Lima, Perú. Disponible en: <http://www.artmotiv.com/Fotografia-subjetiva-La>

Hill, P. Cooper, T (2001) *Dialogo con la fotografía* (2ª ed.) Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2001

Hoby, H. (2012) *Google muse: the new breed of street photographers*. Reino Unido: The Guardian. [Diario en línea]. Disponible en <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-muse-street-photographers-interviews>

Howard, R. (1988) *The Mapplethorpe Effect*, para Richard Marshall Ed: Robert Mapplethorpe, Londres. Disponible en: <http://www.american-buddha.com/maplethorpe.effect.htm>

Il Bacio, Francesco Hayez (2011, mayo 5) [Posteo en blog] Disponible en: <http://desdeelotroladodelcuadro.blogspot.com.ar/2011/05/il-bacio-francesco-hayez.html>

Incorvaia, M. (2007) *La fotografía: un invento con historia*. Buenos Aires: Del Aula Taller, 2008.

La historia de un beso [Posteo en blog] Disponible en: <http://europa-travel.jimdo.com/berl%C3%ADn/>

Las ironías de la publicidad: la censurada campaña "Unhate" de Benetton se alza con el Grand Prix de Prensa en #CannesLions (2012, junio 21) Marketing directo [Publicación en Línea] Disponible en: <http://www.marketingdirecto.com/especiales/cannes-lions-2012-especiales/las-ironias-de-la-publicidad-la-censurada-campana-unhate-de-benetton-se-alza-con-el-grand-prix-de-prensa-en-canneslions/>

Martinez, L. (2013, septiembre 27) *El beso Rosenberg. Historia de una fotografía.* [Revista en línea] Disponible en: <http://algarabia.com/desde-la-redaccion/el-beso-rosenberg/>

Mapplethorpe, R (1988) Entrevista de ARTnews. Citado en: *The Robert Mapplethorpe Fundation: Biography.* Disponible en: <http://www.mapplethorpe.org/biography/>

Moreau, L. (2006) *Enrique Butelman: su participación en los comienzos de la organización de la carrera de psicología en la UBA.* Buenos Aires: XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, (2006). Disponible en: <http://www.aacademica.com/000-039/86.pdf>

Museo Ludwig Colonia (2001). *La fotografía del siglo XX.* Italia: Editorial Taschen 2001.

Nates Colorado, O. (2013, septiembre 14) *La fotografía como fenómeno de masas: del daguerrotipo al Instagram.* [Posteo en blog]. Disponible en: <http://oscarenfotos.com/2013/09/14/la-fotografia-como-fenomeno-de-masas/>

Norman, D. (1997) *Alfred Stieglitz. Aperture Masters of Photography N°6.* Estados Unidos: Aperture, 1997.

Orsini, A., Bosellini L. (1992) *Psicología. Una introducción* (3ª ed.) Buenos Aires: A-Z

Patellani, F. (1985) *Camera International: Issue 5.* p.90. Paris. Citado en Soulage, F. Soulages, F. (1995). *Estética Fotográfica*, p.35. (1ª ed. 1ª reimp.) Buenos Aires: La Marca Editora, 2010.

Peirce, C. (1867) *La ciencia de la semiótica.* Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1974.

Piaggio, C (s.f.) Curriculum Vitae . Disponible en: <http://www.constanzapiaggio.com/web/new/index.php?cv/espanol/>

Piaggio, C. Stolkner, E. (2005) *Conatus* Disponible en: <http://www.resn.com.ar/esp/textos.php?trabajo=3&idioma=1>

Pie de foto: John Lennon y Yoko Ono por Annie Leibovitz (2011) Sientate y observa. El mundo en torno a la fotografía [Posteo en blog] Disponible en: <http://sientateyobserva.com/2011/12/08/2804/>

Prada, J. (1998) *La apropiación postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.

Sorlin, P. (1997) *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2004.

Satre, , Jean-Pau. *L'imaginaire*, Paris, 1940. (Versión castellana: *La imaginación*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1978) Citado en Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida* (10ª ed.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.

Sougez, M. (2007) *Historia General de la fotografía* (1ª ed.) Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

Soulages, F. (1998). *Estética Fotográfica* (1ª ed. 1ª reimp.) Buenos Aires: La Marca Editora, 2010.

Stern, G. (1967) *Apuntes sobre fotomontaje*. Buenos Aires, Foto Club Argentino. Citado en *Sueños: fotomontajes de Grete Stern. Serie completa*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2012.Ç

Stern, G. Priamo,L. y Vezzetti, H.(2003) *Sueños: fotomontajes de Grete Stern. Serie completa*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2012.

Bibliografía

Bajac, Q. (2001). *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Editorial Blume, 2011.

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida* (10ª ed.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.

Barthes, R. (1982). *Lo obvio y lo obtuso*. (2ªed.) Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1992.

Bauret, G. (1992) *De la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: La Marca, 1999.

BBC (2012) *El beso: la vida privada de una obra maestra* [Documental en línea] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=waX6c87uTkU&list=PL1036E1703A5A4A10&index=3>

Beceyro, R. (2014). *Ensayos sobre fotografía* (2ª ed.) Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Paidós, 2014.

Bengoechea, E. (2010, marzo 23) *Los amantes de René Magritte: un amargo beso*. Revista Atticus [Revista en línea]. Disponible en: <http://revistaatticus.es/2010/03/23/los-amantes-de-rene-magritte-un-amargo-beso>

Benjamín, W. (en Discursos Interrumpidos I). *Pequeña historia de la fotografía*. Madrid: Editorial Taurus, 1982.

Berger, J. (1998) *Mirar* (5ª ed.) Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013.

Berger, J. (2000) *Modos de ver* (2ª ed. 10ª tirada) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013

Blue, A. (1998) *El beso. De lo metafísico a lo erótico*. Barcelona: Editorial Kairos, 1997.

Daniel, M. (2004) *Roger Fenton (1819–1869)*. En Heilbrunn Timeline of Art History. Nueva York: Museo de Arte Metropolitano, 2000. Disponible en:

http://www.metmuseum.org/toah/hd/rfen/hd_rfen.htm

Dondis, D.A. (1976) *La sintaxis de la imagen*. (4ªed.) Barcelona: Editorial Gustavo Gili (1985)

Dubois, P. (1986) *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: La Marca Editora, 2008.

Filloux, J. (1959) *La Personalidad* (3ª ed.) Buenos Aires: Editorial Universitaria Buenos Aires, 1994.

Fontcuberta, J. (2010) *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. (1ª ed. 4ª tirada) Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

García Montero, C. (2009) *Fotografía subjetiva. La contribución alemana 1948-1963*. Centro Cultural del la Universidad Católica. Lima, Perú. Disponible en: <http://www.artmotiv.com/Fotografia-subjetiva-La>

Hill, P. Cooper, T (2001) *Dialogo con la fotografía* (2ª ed.) Madrid: Editorial Gustavo Gili, 2001.

Hoby, H. (2012) *Google muse: the new breed of street photographers*. Reino Unido: The Guardian. [Diario en línea]. Disponible en <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/14/google-muse-street-photographers-interviews>

Hostetler, L. (2004) *Alfred Stieglitz (1864–1946) and American Photography*. En Heilbrunn Timeline of Art History. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/stgp/hd_stgp.htm (2004)

Hostetler, L. (2004) *The New Documentary Tradition in Photogranhy*. En Heilbrunn Timeline of Art History. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hd_ndoc.htm (2004)

Howard, R. (1988) *The Mapplethorpe Effect* , para Richard Marshall Ed: Robert Mapplethorpe, Londres. Disponible en: <http://www.american-buddha.com/maplethorpe.effect.htm>

Il Bacio – Francesco Hayez (2011, mayo 5) [Posteo en blog] Disponible en: <http://desdeelotroladodelcuadro.blogspot.com.ar/2011/05/il-bacio-francesco-hayez.html>

Incorvaia, M. (2007) *La fotografía: un invento con historia*. Buenos Aires: Del Aula Taller, 2008.

La historia de un beso [Posteo en blog] Disponible en: <http://europa-travel.jimdo.com/berl%C3%ADn/>

Las ironías de la publicidad: la censurada campaña “Unhate” de Benetton se alza con el Grand Prix de Prensa en #CannesLions (2012, junio 21) Marketing directo [Publicación en Línea] Disponible en: <http://www.marketingdirecto.com/especiales/cannes-lions-2012-especiales/las-ironias-de-la-publicidad-la-censurada-campana-unhate-de-benetton-se-alza-con-el-grand-prix-de-prensa-en-canneslions/>

Martinez, L. (2013, septiembre 27) *El beso Rosenberg. Historia de una fotografía*. [Revista en línea] Disponible en: <http://algarabia.com/desde-la-redaccion/el-beso-rosenberg/>

Mapplethorpe, R (1988) Entrevista de ARTnews. Citado en: *The Robert Mapplethorpe Fundation: Biography*. Disponible en: <http://www.mapplethorpe.org/biography/>

Moreau, L. (2006) *Enrique Butelman: su participación en los comienzos de la organización de la carrera de psicología en la UBA*. Buenos Aires: XIII Jornadas de Investigación y Segundo Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, (2006). Disponible en: <http://www.aacademica.com/000-039/86.pdf>

Museo Ludwig Colonia (2001). *La fotografía del siglo XX*. Italia: Editorial Taschen 2001.

Nates Colorado, O. (14 de septiembre de 2013) *La fotografía como fenómeno de masas: del daguerrotipo al Instagram*. [Posteo en blog]. Disponible en: <http://oscarenfotos.com/2013/09/14/la-fotografia-como-fenomeno-de-masas/>

Norman, D. (1997) *Alfred Stieglitz. Aperture Masters of Photography N°6*. Estados

Unidos: Aperture, 1997.

Orsini, A., Bosellini L. (1992) *Psicología. Una introducción* (3ª ed.) Buenos Aires: A-Z

Peirce, C. (1867) *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1974.

Piaggio, C (s.f.) Curriculum Vitae . Disponible en:
<http://www.constanzapiaggio.com/web/new/index.php?cv/espanol/>

Piaggio, C. Stolkiner, E. (2005) *Conatus* Disponible en:
<http://www.resn.com.ar/esp/textos.php?trabajo=3&idioma=1>

Pie de foto: John Lennon y Yoko Ono por Annie Leibovitz (2011) Sientate y observa. El mundo en torno a la fotografía [Posteo en blog] Disponible en:
<http://sientateyobserva.com/2011/12/08/2804/>

Prada, J. (1998) *La apropiación postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001.

Sorlin, P. (1997) *El 'siglo' de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2004.

Sougez, M. (2007) *Historia General de la fotografía* (1ª ed.) Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

Soulages, F. (1998). *Estética Fotográfica* (1ª ed. 1ª reimp.) Buenos Aires: La Marca Editora, 2010.

Stern, G. Priamo, L. y Vezzetti, H. (2003) *Sueños: fotomontajes de Grete Stern. Serie completa*. Buenos Aires: Fundación CEPPA, 2012.

Weston, C. (2013) *Edward Weston Biography*. Disponible en: <http://www.edward-weston.com/>
