



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS VISUALES



**“EL QUEHACER FOTOGRÁFICO:
LA PRÁCTICA COMO POSIBLE ESPACIO DE CONOCIMIENTO”**

Trabajo de investigación
para obtener el grado de:
MAESTRA EN ESTUDIOS VISUALES

Presenta:
SARA ERNESTINA ARANGO MORALES

Línea de generación y aplicación de conocimiento:
EPISTEMOLOGÍA

Director:
Dr. en U. José María Aranda Sánchez

ASESORES:
M. en E. V. Alejandro García Carranco
M. en E. V. Mario Bracamonte Ocaña
Dr. en A. José Luis Vera Jiménez
M. en E. V. Mariano Carrasco Maldonado
M. en A. Angélica Marengla León Álvarez

Septiembre de 2017

AGRADECIMIENTOS.

A mis padres y hermanas, por apoyarme todo lo humanamente posible.

A mis sobrinos, primos, tíos y amigos, que me brindaron apoyo y distracción.

A mi tutor, por su perpetua paciencia y dedicación.

A mis revisores y maestros, por su valiosa ayuda.

Pero, sobre todo, a mis compañeros, con quienes caminé, hombro a hombro, el intenso *proceso* de estudiar esta maestría.



Dedicado a Miroku y Muggle.

CONTENIDO

Introducción. Cada loco con su epistemología.....	- 7 -
Capítulo 1 De la ingenuidad a la práctica fotográfica.....	- 16 -
Sucederse en imágenes, objetos de fe y reflejos padecidos.....	- 17 -
Imágenes.....	- 18 -
Imago y perjurio.....	- 20 -
La oscilación entre proceso y procedimiento.....	- 26 -
El quehacer fotográfico comparable a una estrategia performativa.....	- 30 -
¿Tacto?, no Razonamiento.....	- 36 -
Apartado 1 jardinería y Cartografiar.....	- 40 -
Capítulo 2 ¿Mirada «consciente»?.....	- 48 -
Insomnio por mecanismos.....	- 49 -
La expectativa de una experiencia.....	- 53 -
Apartado 2: Un “supuesto” fotógrafo.....	- 59 -

Significaciones y sujetos.....	- 61 -
Sujetos inconscientes e Inconscientes sujetados.....	- 66 -
Apartado 3· Desde y para fotografías.....	- 70 -
¿es un pájaro?, ¿es un avión?... no es un signo.....	- 75 -
Capítulo 3 Sintaxis deconstructiva.....	- 81 -
Simplezas y fotografías.....	- 82 -
Practicando un proceso de-constructivo.....	- 87 -
¿Qué les parece la fotografía “HDR”?.....	- 95 -
Inventando equivocaciones.....	- 106 -
Reflexiones finales.....	- 114 -
Bibliografía.....	- 118 -
Anexos.....	- 125 -
Lista de artistas citados.....	- 125 -



1.

Yinka Shonibare, Last Soup
After Leonardo, 2013. Stephen
Friedman Gallery.

INTRODUCCIÓN.

CADA LOCO CON SU EPISTEMOLOGÍA.

En la fotografía, todo objeto frente a la lente se ha congelado y suspendido a distancia de lo perecedero en tan sólo un paradójico clic, para convertirse en una narración mítica con capacidad de adaptación y renovación. La labor fotográfica se ha proyectado aquí como uno de los principales medios cotidianos de la cultura visual contemporánea, de tal suerte que sus imágenes resultantes devienen “*productos que nos ayudan a entender metafísicamente nuestra cultura, y a movernos en ella*” (Fontcuberta, 2003: 13).

El objetivo inicial de esta investigación fue el cuestionamiento sobre la imagen fotográfica como objeto de la experiencia contemporánea, especificado desde dos percepciones: la *deconstrucción artística*, por un lado, y la *fotografía HDR*, por el otro. Considerando que es llamada “*la reproducción analógica de la realidad*” (Barthes, 1995: 20), se intenta explicar aquí cómo, desde un horizonte epistemológico, la fotografía es el espejo visual del cotidiano social, debido a su condición de aparato de abducción temporal. Aparato que deja sombras y metáforas de eternidad sobre un referente que se vuelve su “*impropio referente de muerte*” (Barthes, 1995: 24). Sin embargo, en el *proceso*, esta intención se fue desplazando hacia una aproximación del *acto de fotografiar* como proceso empírico, que explicaba –e implicaba– la creación de un *proceso* paradójico de la mirada.

Sucedió al desarrollar, durante dos años de estudio, una metodología subjetiva, usando como modelo la *vigilancia epistemológica* planteada por Pierre Bourdieu, que consiste en la realización de *Rupturas Críticas*, a las intuiciones y nociones que, como practicante de la fotografía, me parecían suficientemente razonables, para poderlas ver desde dentro y así notar cómo funcionaban. A este método, también se le combinó la metodología descrita en la epistemología del *Racionalismo aplicado* (Lecairt, 1987: 43) de Gastón Bachelard, que consiste en practicar lo que se está cuestionando y en cuestionar lo que se ha practicado.

Esta metodología propicia un ir y venir que moviliza la investigación, llevándola, de una exploración artística y social, a una persistente adivinanza sobre el acto fotográfico como una posibilidad explicativa de la mirada, donde lo rutinario de la fotografía se concibe como una forma de conocimiento.

No obstante, esta metodología no fue tan grata, debido a que no se podía tomar una vía exacta y planeada sobre las telas de juicio, nociones y cuestionamientos que se realizarían o que se querían obtener; se fue desarrollando a la deriva, en un camino masivo, que se intentó desmenuzar con un *Plano de Inmanencia* tomado del pensamiento de Gilles Deleuze, donde los conceptos y nociones en un espacio de incertidumbre (como la caja del ejemplo del gato de Schrödinger¹) me permitieron ir diseccionando teóricamente las formas en las que se relacionan y acoplan unos con otros, procurando hacer un constante *paralaje*² (cambio de perspectiva) sobre el espacio y los elementos.

Algunas de las muchas observaciones y dudas que fueron surgiendo durante la **vigilancia epistemológica**, permitieron poner en crisis el conjunto de afirmaciones iniciales, resultando este *proceso* en los siguientes puntos:

¹ “El experimento del gato de Schrödinger o paradoja de Schrödinger es un experimento imaginario concebido en 1935 por el físico austriaco Erwin Schrödinger. En él plantea un sistema que se encuentra formado por una caja cerrada y opaca que contiene un gato en su interior, una botella de gas venenoso con un dispositivo con una probabilidad del 50% de desintegrarse en un tiempo dado, dejando que el veneno se libere y mate al gato. La probabilidad de que el gato esté muerto tiene el mismo valor de que este vivo. Según los principios de la mecánica cuántica, la descripción correcta de dentro de ese espacio y momento determinado es una paradoja donde el gato esta «vivo» y «muerto» a la vez.” (Wikipedia, 2017) Si compramos el plano de

inmanencia de Deleuze con la paradoja de Schrödinger, podremos notar que ambos son *procesos* incógnitos creados dentro de espacios de “superposición de estados”, y en ambos no se puede predecir el estado final.

² Paralaje es una diferencia angular en la posición aparente de un objeto, debido al punto de vista desde donde se observa: “La noción de paralaje expresa el modo en que <la verdad> no es un estado de cosas único del que se derive la visión directa del objeto, que pretendemos conocer sin sufrir la distorsión debida la perspectiva.” (Fernandez, 2012: 61). Como acción, *paralaje* es el intento de entender esa diferencia al modificar la distancia hiperfocal en un dispositivo de percepción.

- La imagen fotográfica desde la cámara como una huella y realidad.
- El fotografiar como acción, suceso y experiencia.
- La diferencia entre el *proceso*, el procedimiento y la producción.
- El quehacer como un conjunto que comprende: hacer, experimentar y ver.
- El *proceso* de percepción (ver) como un conocimiento visual.
- Fotografiar, el cuerpo/vivido y la sedimentación.
- La experiencia de *cartografiar* cercana a una territorialización fotográfica.
- El *sujeto/objeto* de la fotografía.
- La indiferenciación del sujeto y el inconsciente en el *acto de fotografiar*.
- La significación fotografía y la sedimentación.
- La ruptura y deconstrucción del *quehacer fotográfico* desde el discurso y la técnica.

Este trabajo de grado no es una clasificación de fotógrafos y sus producciones, sino que se trata de un muestreo de la masividad visual posibilitada desde –y para– el quehacer fotográfico, de tal suerte que, parecido a lo que ocurre con algunas investigaciones que se vuelven una masa ininteligible³, aquí también es difícil determinar, punto a punto, la forma y el alcance de cada concepto. De manera que este texto es como esas quiméricas construcciones, pues contiene amplios abanicos de *procesos*, un marco teórico de una veintena de autores, y presenta tan diversos términos, disciplinas y neo-silogismos, que se

³ Los ensayos epistemológicos que las intentan describir una cuestión simple pero poseen demasiados conceptos, términos y lógicas especializadas que hacen parecer que el autor escribe para que ni dios lo entienda.

sugiere al lector revisar las notas al pie, en donde encontrará ejemplos, descripciones, citas y comentarios, que ayudan a mejorar la comprensión de los temas.

¿Fotografiar se trata de una epifanía o de un comportamiento de rata de laboratorio?, ¿qué se quiere de la foto?, ¿qué vale la pena ser fotografiado?, ¿fotografiar da sentido al mundo?

El capítulo deriva de la argumentación de una producción fotográfica, producida durante el tiempo de la investigación, y que se aprovechó para hacer encajar (o aplicar) los objetos y los términos que se deliberaban durante la investigación. Sin embargo, en ningún momento se pretendió justificar lo fotografiado y, mucho menos, calificar a mi práctica misma como algo estético, o más aún, calificarlo de “artístico”. Esta constituye una de las principales razones por la que la Línea de Generación y Aplicación de Conocimiento de este trabajo de grado es Epistemología y no Estética o Producción artística. Sólo se mencionan mis producciones comparativamente con relación a proyectos de otros fotógrafos, cuya obra, en algunos casos, está identificada como fotografía artística (Sontang, 1982: 19), pero solo como formas de explicar la diferencia entre los procesos y lo visual.

El primer capítulo “DE LA INGENUIDAD A LA PRÁCTICA FOTOGRAFICA” es paralelo al tercer capítulo y constituye un tanteo teórico que enuncia las rupturas a las naturalizaciones del *acto de fotografiar* y distingue en la fotografía términos como *objeto técnico* (cámara), *imagen* (imago) y *realidad* (vs. *lo real*) para continuar con la transformación del acto fotográfico como una acción infinitiva: suceso (pensamiento) y experiencia (sentimiento).

El *acto de fotografiar* como concepción de la mirada se puede leer en el segundo capítulo: “¿MIRAR <<CONSCIENTE>>?”, que comienza con la argumentación del *quehacer fotográfico* como una línea activa, móvil, indiferenciada y múltiple, de un *hacer* (procedimiento técnico), un *decir* o experimentar (producción) y un *mirar* o sentir (proceso de percepción), en los que cada fotógrafo esta inevitablemente implicando su propia mirada. La cual se da desde la su experiencia y su *cuerpo-vivida*. A su

vez se desarrolla el *quehacer fotográfico* como un acto complejo de visualización, parecido a un dispositivo *deleuziano*, que funciona como la territorialización signada de un rizoma inconmensurable. Esto último se explica más puntualmente en tres apartados: A.1 “CARTOGRAFÍA Y JARDINERÍA”, A.2 “UN «SUPUESTO» FOTÓGRAFO” y A.3 “DESDE Y PARA SIGNOS”.

El apartado A.1 explica, por un lado, la forma en la que el *quehacer fotográfico*, al ser un suceso *en-acto* para un *cuerpo-vivido*, constituye un acontecimiento paradójico; por otro lado, dice cómo funciona de forma semejante al cartografiar un **espacio rizomático**. El texto también describe qué se entiende por territorio rizomático, por territorialización y cómo funcionan.

El apartado A.2 menciona que, si bien en las acciones infinitivas y en el acto de *cartografiar* se omite la diferencia relacional entre sujeto y objeto es porque se trata de un devenir indiferenciado e infinito, al cual se le puede comparar con el tránsito de una hormiga en una **banda de Möbius**⁴ y se hace, también, un pequeño desplazamiento, cuestionando la paradoja del fotógrafo quien, en su práctica, no puede probarse en su totalidad como un sujeto del lenguaje, ni como sujeto del inconsciente.

Por último, el apartado A.3 advierte sobre la relación entre el lenguaje, el significante y la significación que se dan en la sedimentación del *proceso* de percepción, bajo el **proceso sígnico** que proviene del pensamiento de Charles S. Peirce (1987), donde: “*un representamen significa un objeto para un interpretante*”.

Ya que esta investigación solo es un acercamiento parcial a todas las inquietudes teóricas que se fueron consolidando en los planos de inmanencia, a los que fueron sometidos diversos discursos y marcos teóricos que, en ocasiones, no tenían relación

⁴ Espacio topológico no orientable con el que el psicoanalista Jaques Lacan explica la relación entre el significante y el inconsciente.

alguna con el fotografiar, excepto las censurables ideas que se gestaron a lo largo de la maestría para explicar aquello inefable que siempre ha fascinado de la fotografía, pero a lo que es imposible darle sentido.

Por otro lado, se volvió palpable una necesidad de hablar desde mi experiencia como investigadora y fotógrafa. Para ello, usé la premisa de Fernández Christlieb (2005): “*lo más íntimo es lo más colectivo*”. En este sentido, el texto se vuelve a veces un monólogo auto-referencial de las diferentes fuerzas que se tensan en el *acto de fotografiar* y su relación con la mirada. Se realizó de esta forma para que el lector compare en mis anécdotas presentadas –identificadas visiblemente como citas de color oscuro– con sus propias experiencias dentro del campo de la fotografía, esperando con esto un reconocimiento de sus propios *procesos*, y que con el tiempo se llegue a cuestionar sobre su propia labor fotográfica para no dar por sentado su mirada construida por un lenguaje (imágenes) que se auto-consume y genera.

Al transmitir las pesquisas elaboradas durante dos años de trabajo, a modo de curiosidades subjetivas, pareciese que no existe una verdadera crítica en el tema. Aunque se espera que el trabajo pueda continuar o apoyar, en investigaciones de otras personas y en otros acercamientos a los temas aquí referidos. Hay que reconocer las limitaciones de esta investigación. La más grave está dentro de la propia metodología elaborada en la investigación, la cual creó una imposibilidad para plantear resultados que no sean objetos de experiencia. Solo se han diferenciado algunas de las cualidades de la fotografía que parecían empezar a evaporarse, dándole una desconocida comprensión al fenómeno que práctico casi a diario.

Lo que se abordó con menor profundidad fue la representación fotográfica como un signo icónico. Tampoco se menciona en el texto la historia de la fotografía, con el fin de dar más agilidad al tema; en cambio, se abordaron dos tiempos de la labor fotográfica: la multiplicidad e infinitud del fotografiar como *proceso* (diferente al lapso de tiempo breve y finito de hacer clic) y práctica entendida como metáfora en relación con la forma en que la mirada –fotográfica– construye una imagen y

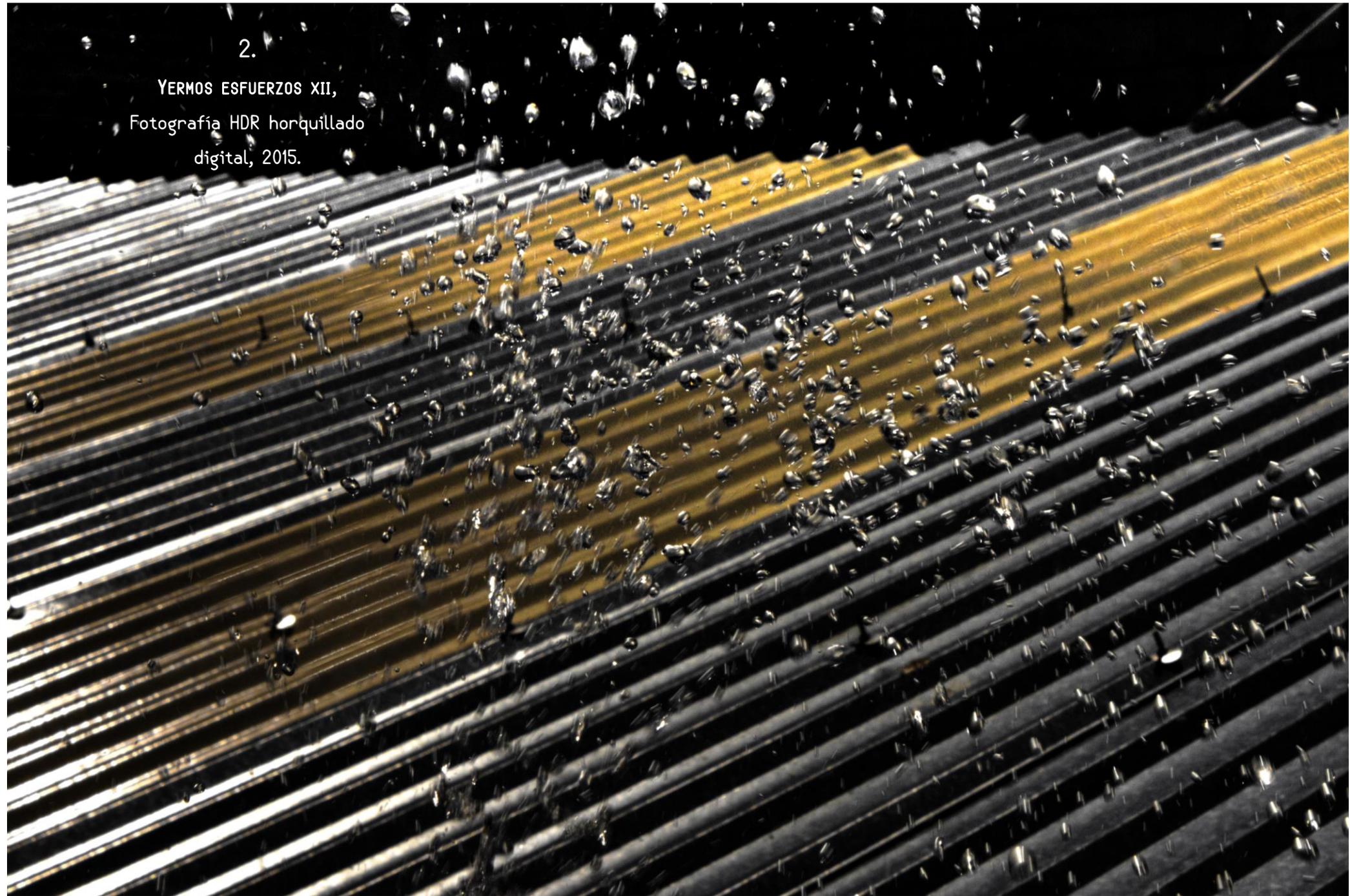
viceversa. Aunque se investigaron, las particularidades de la foto como mecanismo óptico y químico (o electrónico); la fotografía como máquina deseante y las características del grano en contraposición con respecto al pixel, se prefirió dar mayor importancia a la relación entre el acto de fotografiar y lo real desde la noción de un instante efímero (acción), lo abstracto (pensamiento) y lo subjetivo (sentimiento).

Otra de las limitaciones es que, en la práctica fotográfica como un *proceso*, no se alcanzó a realizar un esquema que englobara cómo funcionaría un dispositivo con Banda de Möebius, en Lacan; con la noción de cartografía, en Deleuze; y con el proceso signico, en Peirce. Aun así, se vislumbró un poco la conclusión de que estos tres territorios lógicos comparten vías comunes sobre el **cuerpo/vivido**, la **experiencia** y la **tendencia al infinito**.

Al final, puede que este trabajo de grado no sea una de las mayores aportaciones a la teoría fotográfica (o ni siquiera llegue a resultar una aportación en realidad), pero en él se han trazado reflexiones que alcanzan la labor fotográfica en lo más introspectivo de la actividad. Se ha examinado como un suceso empírico que se debe volver a mirar y no simplemente ejercer; mirada que no existe verdad en la foto, cuya realidad se construye en y desde su acto como experiencia. Esto significa que el lector debe hacer práctica de la fotografía y reflexionarla en sus propios proyectos, distanciándose si prefiere de las ideas que aquí se están presentado.

2.

YERMOS ESFUERZOS XII,
Fotografía HDR horquillado
digital, 2015.



“El acto de fotografiar es mucho más que simplemente observar de modo pasivo, como el <voyerismo> sexual, de un modo discreto y a menudo explícito, la fotografía trata de motivar algo, que sea lo que sea, a seguir sucediendo.” (Sontag, 1982)

CAPÍTULO 1

DE LA INGENUIDAD A LA PRÁCTICA FOTOGRÁFICA.

“The ephemeral interactions of geography space into uncanny photographs that often cause a double take.” (Demons, 2006: 170)

Toda reflexión debe aclarar prioritariamente cuál es su preocupación y cuál es la relación que tiene con el objeto de su meditación. Este trabajo cuestiona la acción –tan aparentemente naturalizada– de hacer fotografía, tomando como referencia inicial la anuencia que da Roland Barthes sobre la fotografía como un objeto teórico que puede ser analizado más allá de su estatus estético, histórico, sociológico y artístico. Para observarlo como un instrumento teórico que no solo produce imágenes, sino que también constituye un acto generador que hace visible *“lo que nunca nunca más podrá repetirse existencialmente”* (Barthes, 1995: 31) para cualquier sujeto. Lo que se ensaya a lo largo de la investigación es la posibilidad de describir el evento.

En este primer capítulo se expone cómo se dio la exploración metodológica que llevó a la investigación de la práctica de hacer fotografía al cuestionamiento sobre el *acto de fotografiar*, identificándolo como un *proceso* que sucede entre la imaginación y un latido del corazón. Algo cercano a un *plano de inmanencia*⁵, más que un medio mecánico.

⁵ Son las brechas que generan *“la manera de pensar (filosofía), corta el caos, bajo una codificación que sin el corte no existiría.”* (Bacarlett, 2016)

SUCEDERSE EN IMÁGENES, OBJETOS DE FE Y REFLEJOS PADECIDOS.

“Se trata de una situación en la que se busca algo, el saber es un saber perfectamente demostrativo y que ya no será objeto de duda alguna. Pero al mismo tiempo, una situación en la que se pone precisamente en duda, «a priori», la respuesta que se podrá aportar a la pregunta. Situación eminentemente paradójica.” (Juraville, 1982: 18)

Antes de poder hablar sobre fotografía, debemos efectuar algunas señalizaciones. Así que propongo al lector que se adentre conmigo, muy brevemente, en la epistemología de Bachelard; y más puntualmente, en lo que Bourdieu comenta sobre el tema:

La concepción de un «conocimiento» debe evitar las repeticiones, o justificaciones de lo que ya «sabemos» (afirmación del saber⁶). En su lugar se deben deliberar y criticar esos saberes, desde su interior; permitiendo establecer un objeto a estudio. (Bourdieu, Chamboredon, & Passeron, 2002: 106).

Debemos ambicionar la ruptura sobre lo que entendemos de la fotografía, es un paso hacia la des-funcionalización⁷, donde las nociones comunes se sacuden. *Proceso* que nos permitirá vigilar –epistemológicamente– el adoctrinamiento con el que se vive. Al cuestionar los saberes: no para encontrar una respuesta, ni para generar una ley o comprensión única, sino para tratar de notar las sutiles razones que la construyen y sus múltiples posibilidades a nuevos cuestionamientos, también para ver su transición como un conocimiento que se lleva a la práctica.

⁶ A estas fórmulas Bachelard las llama “*Episteme-filias*”. Supuestas ontologías repetitivas de sistemas de creencias, a los cuales nos afeeremos.

⁷ “des-institucionalizado, des-geometrizado, psicoanalizado.” (Lecairt, 1987: 43)

En este trabajo la investigación comenzó vigilando algunas de las preconiciones más comunes sobre la fotografía y su estatus de Imagen, Cámara y Realidad:

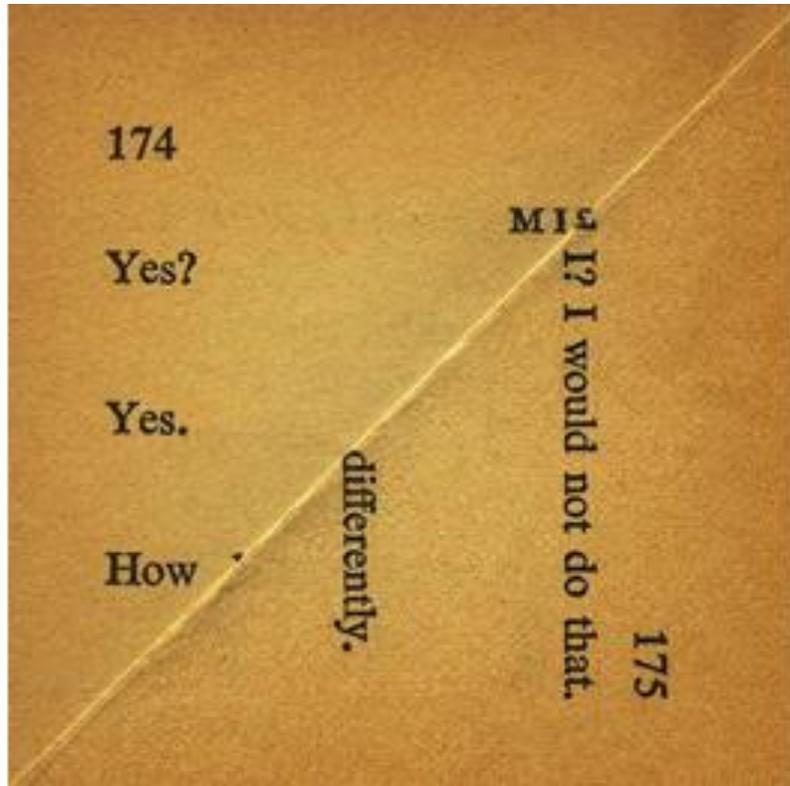
IMÁGENES

“El obstáculo que impide acceder al objeto es el objeto mismo.”
(Antón Fernandez, 2012: 68)

La fotografía es un sistema de comunicación y a la vez una estructura que se autogenera constantemente, en este caso, con relación a *“la formación social y psíquica del autor/lector”* (Burgin, 2003: 26), quien posee un lenguaje que se le oculta, (o desde donde se vuelve transparente [ver A.2]). De acuerdo con el argumento de Ingrid Fugellie, desde la modernidad se ha considerado a la imagen como *“un recurso con capacidad de ser interrogado sobre diferentes factores humanos”* (Fugellie, 2009, pág. 11). A pesar de ello, con la preexistente jerarquía entre el pensamiento visual y el pensamiento discursivo, se ha atribuido menor importancia a los ensayos de lo visual⁸. En su *“Parábola de la falena”*, Georges Didi-Huberman menciona que: *“[...] en la medida en que la mariposa no hace más que volar atañe más al accidente que a la sustancia. Hay quien cree que lo que no dura es menos verdadero que lo que dura, o es duro.”* (Didi-Huberman, 2012: 12) Noción jerárquica que demanda a la imagen ser una forma de pensamiento engañoso, por su ambigüedad, multiplicidad, y –sobre todo– porque no puede ser comprobada “objetivamente”.

⁸ “Las visibilidades son formas de luminosidad así como los enunciados son formas de expresión. Entre ambas formas persisten resonancias y pasajes tanto como insisten condiciones irreductibles entre hablar y ver. Deleuze ha

escrito que sólo hendiendo las cosas o los fenómenos parece posible extraer de las formas de luminosidad y de expresión compuestos de <preceptos> y <afectos> que constituyen <monumentos> como seres.” (Anónimo, 2011)



3.

Erica Baum, DOG EAR.

Incluso para los practicantes de la fotografía llega la segregación entre dos lógicas de pensamiento: el empírico y el discursivo. Siendo el primero en donde se suele colocar a las imágenes, ya que no pueden ser explicadas o citadas, en una totalidad indiscutible, pero **¿Debemos, por ello, reprobamos a la imagen o a la fotografía?** Tomemos como referencia el argumento de la teórica Laura González, quien considera a la fotografía como: una operación lingüística que evidencia la significación y el juego con el

lenguaje (González Flores, 2005: 205). Juegos entre la textualidad de una imagen y un escrito que podemos ejemplificar con la obra de Erica Baum, en particular con su serie Dog-Ear (img.3), donde las palabras escritas se vuelven un hipertexto que, sin embargo, no alcanza perder su congruencia entorno de una **<intertextualidad>** compleja, donde una serie de textos superpuestos, que normalmente se dan **<por separados>** en una coyuntura histórica y cultural determinada (Burgin, 2003: 25), crean una nueva lectura.

“El punto fuerte de la fotografía es presuntamente que no dejaba la huella del autor.”
(David Company, 2006: 23)

Sin embargo, la imagen fotográfica al tener características parecidas al “imago romano”⁹, se entiende más como objeto material que sirve para la conmemoración. Susan Sontang llama a la fotografía: “*vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella.*” (Sontang, 1982: 164). La realidad y la huella fotográfica se parecen tanto que se cree que son idénticas, incluso hay quienes consideran que la fotografía es algo absolutamente “real”. No obstante ese parecido logrado gracias tanto al procedimiento técnico como a la propia cámara que agasaja a la fotografía como medio componente en la **materialización** de una imagen resultante, similar al objeto que retrata. Pero, *¿esto se logra?*

La cámara fotográfica: una máquina de la producción y reproductibilidad de imágenes a la que se le ha dado el título de lo mecánicamente¹⁰ “objetivo”. Esto se debe a que el cuerpo de la cámara agrega distancia entre el autor y el objeto de su contemplación, es decir, como si al tener el cuerpo oscuro y el objetivo de la cámara colocado entre un espectador y el mundo, generara una brecha entre ambos de observador a objeto observado. La concentración de la visión del observador, en

⁹ “Una imagen, en Roma, era un objeto material. [...] no era una – representación del cuerpo realizado en tanto semejanza metafórica, como los <iconos> griegos, sino más bien una presencia de carácter metonímico: una huella de lo que ha existido en la realidad material. Con el nombre de <imago> [...] una figura de cera. <doble cuerpo>.” (González Flores, 2005: 132)

¹⁰ “Todo lo que implica la cámara en la imagen concreta (sus marcas en la imagen, su ideología implícita) [...]. Se considera simplemente como un puente a la fotografía, un ascendente histórico o una herramienta sin mayor trascendencia.” (González Flores, 2005: 108)

lo que hay dentro del recuadro de una mirilla, ayuda a cerciorarse que tengan ambos –fotógrafo y objeto– una relación próxima, pero no tan cercana como para transgredir la “visión objetiva”.

Además, paradigmáticamente, en términos de representación, la cámara está a la altura de la cara, lo que le confiere un estatus de «sujeto», sea que se trata de un sujeto con una cámara [camara-man] o una cámara a la que se le humaniza, al fusionarla identitariamente a la persona detrás de ella (recordemos aquí la típica frase de “la cámara te ama”). En ambos casos, la labor desde una cámara se piensa como una cosa reproductiva, correlativa y alegórica. Incluso siendo una herramienta, se dice que es la cámara lo que axiomatiza la realidad, es decir, que la traduce a conceptos legibles: “*La cámara es un modelo epistemológico y no sólo una herramienta para la producción del mundo.*” (González Flores, 2005: 116).

Sin embargo, lo dicho anteriormente no responde completamente a la pregunta sobre el parecido entre la realidad y la huella fotográfica. El teórico Didi-Huberman señala que las imágenes pueden ser entendidas como: “*documentos, objetos oníricos, monumentos, como no-saber, objetos científicos; entre otros*” (Didi-Huberman, 2012: 11), debido a que tienen la posibilidad de movimiento en la interpretación. Misma posibilidad de la que gozan las imágenes denominadas “verdaderas”. Puede que al utilizar en este momento el término “verdaderas” parezca que se está tornando a una postura ontológica sobre la fotografía (imagen/resultado) desde su cualidad de huella de la realidad. No obstante, hablar de “la verdad”¹¹ no equivale a hablar de “la realidad”¹².

¹¹ “Lacan dice: <<Yo digo siempre la verdad; no toda, porque no somos capaces. Decirla toda es materialmente imposible faltan las palabras>>.” (D’Angelo, Carbajal, & Marchili, 1986: 117)

¹² “Al animal se le plantea el problema de la verdad, lo que no implica que no pueda fingir. El hombre puede fingir que finge, puede decir la verdad fingiendo

que miente. Observen que hemos dicho decir lo que introduce la verdadera diferencia entre sujeto humano y el animal: el lenguaje.” (D’Angelo, Carbajal, & Marchili, 1986: 20)



4.

Miriam Backström.

Existen dos grandes sistemas de verdad, que podemos identificar aquí como:

- **Veritas** es el ideal de la veracidad innata, cierta y original. Es el sistema *dio-cístico* donde solo existe un unívoco resultado, que se sustenta a sí mismo.
- **Aletheia** trata sobre todo aquello no-oculto, relativo y coherente. Un conjunto de certezas legalizadas en sus contextos, en la cual no existe la causa unívoca.

Ambos sistemas se mueven en rumbos propios, y cada uno intenta mostrar la facultad ecuánime de lo que está allí afuera, esperando a ser descubierto, para ser señalado como real. Lo que ocurre es que son formalidades construidas, conocidas y legitimadas en el lenguaje.

Las imágenes fotográficas que se consideran representaciones de la realidad¹³ siempre son obedientes a nociones de representación mimética o de alto nivel icónico. Pero no debieran ser gratuitamente consideradas “verdaderas”, “objetivas” u “originales”, basándonos en la ideología de lo unívoco¹⁴, negando lo inefable –lo que no se alcanza a describir– de la imagen fotográfica.

¹³ “La realidad es el mínimo de idealización requerida por el sujeto para poder sobrellevar el horror de lo real.” (Zizek, 1999: 30). Lo que la fotografía ofrece es “un infra-saber; me proporciona una colección de objetos parciales y puede deleitar cierto fetichismo que hay en mí.” (Barthes, 1995: 62) Lejos de la preñación de que sí se puede adquirir y reproducir mejor lo que llamamos

realidad, que muchos tienen sobre la fotografía: de que ella es la prueba “irrefutable” de que eso fue real.

¹⁴ Lo unívoco o el buen sentido, está ligado a la lógica de la representación. Existe algo original, primigenio que se reproduce en tesis o antítesis. (Bacarlett Perez, 2016).

Por el contrario, deberían ser reflexionadas como posibilidades de *paralaje*¹⁵ con lo real: ese elemento que se ha encontrado (allí), que se extiende entre el infinito y el operador (o espectador), al que Barthes llama “*interfuit*” (Barthes, 1995: 121). Desde este orden de ideas, lo real es aquello independiente de cualquier cosa, o bien, es todo aquello que tiene una presencia y existencia propia y que no puede ser re-presentado; lo real como aquello que no es imaginario¹⁶ y que no se puede simbolizar. Jacques Lacan lo explica como “*lo in-conceptualizable, lo que no se puede poner en la palabra o en el lenguaje*” (Nasio, 2007: 29). Lo real está a nuestro alrededor¹⁷, pero no podemos acceder a ello porque el lenguaje mismo está en medio de nosotros –entre lo real y el sujeto–. Lo real está más allá de ser lo desconocido, o lo no-reflexionado. Lo más cercano quizá con lo que podemos compararlo, es la eventualidad. Lo real no es el fuego que atrae a la mariposa, ni ese “*imago*” forjado en movimientos dinámico/estáticos; sino la unión entre ambos: cuando el insecto toca y se chamusca, eso que acontece al consumirse en un solo instante (Didi-Huberman, 2012).

Querer, inocentemente, explicar lo real es en sí mismo un afán absurdo, pues solo podemos lindar en él. Tomemos un ejemplo del libro “*Tiempo muerto*” de Humberto Chávez Mayol, cuando narra que va en el sentido incorrecto al viajar en el metro, donde por un instante advierte una clase de quebrantamiento, un choque inaprensible que lo golpea¹⁸. Ese fue quizá un roce con lo

¹⁵ “La verdad no es una perspectiva ni una multiplicidad de ellas; se encuentra en la distorsión como yal y no tiene densidad sustancial. Así, <lo Real en cuanto paralaje> se muestra como el punto ciego alrededor del cual nuestra visión de la realidad se ve distorsionada; parece ser simultáneamente la <Cosa> a la que no se puede acceder y el obstáculo que evita ese acceso.” (Antón Fernández, 2012: 61)

¹⁶ “Lo imaginario implica desconocimiento y que dicho desconocimiento no significa que se desconoce, sino precisamente que se conoce, más aun se reconoce.” (D’Angelo, Carbajal, & Marchili, 1986: 79)

¹⁷ El mundo como lo real, aquello que está allí, pero que no podemos alcanzar porque es inaprensible, indecible, violento, y al intentar expresarlo lo único que hacemos es dar una re-presentación.

¹⁸ “Imaginemos que usted se encuentra en el metro de Montreal, ha iniciado su viaje en la estación Peel de la línea verde, y se dirige a la estación D’Iberville de la línea azul. [...] En el transcurso del viaje, después del segundo cambio, al dejar la primera estación intermedia, alcanza a leer el rotulo Beaubien en lugar de Febre. En pocos segundos descubre que se ha equivocado y en lugar de tomar la dirección Saint-Michel, ha tomado la dirección Côte-Vertu y sin saberlo está regresando sobre sus propios pasos en la misma línea naranja. Oportunamente, junto a la puerta del vagón, puede

real, que originó el flujo de coyunturas, ideas y preocupaciones formuladas, alusiones (lenguaje) para exteriorizar el espacio del no deseo¹⁹ (Chavez Mayol, 2005: 17).

Por supuesto, ésta es solo una de muchas formas filosóficas en la que se explica aquello a lo que llamamos “lo real”²⁰. Esquemáticamente, en este trabajo solo se meditó sobre tres de las teorías: la Mayéutica, en la que los objetos son verdaderos y el mundo existe en la misma forma en que se percibe, en cuyo caso nos explicaríamos de dónde surge la noción de que la fotografía reproduce la realidad; el Relativismo, donde la realidad es relativa a la percepción del hombre y existe por lo tanto una verdad con validez condicionada; y la Fenomenología, donde no se presume ni se niega la posibilidad de una verdad pero lo trascendental es la percepción del sujeto, es decir una fotografía no es la realidad, pero en ella existe un resto de lo real, por que existió un empalme fugaz con el fenómeno.

En adelante, la especulación sobre lo real en este texto será como una potencial nebulosa, llena de inadvertidos e indistinguibles elementos que se mueven caóticamente en la opacidad²¹, la cual nunca se logra disipar. Y en cuanto a la realidad y la verdad, serán vistas bajo la posición de “objetos de fe”, llamados precisamente así porque al estarlos involucrando estaríamos, de alguna manera, creyendo en ellos desde el lenguaje o la percepción.

leer un letrero que indica cómo detener el tren si uno descubre un incidente – inapropiado-. [...] Dado que usted está obcecado y piensa –como todos lo hacemos alguna vez- que el letrero se refiere sólo a su situación y no a la de todos los que viajan en el servicio público, decide actuar con rapidez... algo tiene que hacer... se está moviendo no sólo en dirección equivocada sino en sentido contrario a su deseo, -en realidad se está desplazando en el <no deseo>” (Chavez Mayol, 2005: 15-17)

¹⁹ Entendido comúnmente como capturar una imagen a través de un mecanismo óptico-químico, parecido a la suspensión del tiempo muerto

donde “los objetos y las situaciones en las que se manifiesta se encuentran en una suerte de cuadro, que los separa del espacio cotidiano, o un paréntesis que les hace salir del tiempo.” (Chavez Mayol, 2005: 137)

²⁰ Aunque no se consideraron para el trabajo, existen otras posturas sobre el conocimiento del mundo como el Positivismo, el Idealismo, el Materialismo, entre otros.

²¹ La opacidad, para Didi-Huberman, es algo tan indistinguible que es tanto “vacío como lleno”, planteando así una paradoja de color blanco.

LA OSCILACIÓN ENTRE PROCESO Y
PROCEDIMIENTO.

*“El ser que se interroga está
enteramente volcado hacia ese
bien absoluto que será el saber,
pero se supone de entrada y
radicalmente que no habrá
respuesta y que persistirá la
falta de saber.”
(Juraville, 1982, pág. 18)*

Aquellos lectores que
sean practicantes de la
fotografía profesional
seguramente se han
encontrado con
disconformidades entre
la fotografía y sus
competencias, en cuanto
a su función discursiva.

5.
Pavel Titovich.



Los temas que comúnmente se abarcan en la fotografía contienen conceptos iguales, aunque sus formas de trabajo varían. Sea el caso de la fotógrafa conceptual Miriam Backström (img.4), cuyas imágenes constituyen una búsqueda de la *teatralidad* y a la vez ponen en crisis constante la relación entre la realidad y la mentira, dando un resultado parecido a las dramáticas instalaciones de Yinka Shonibare (img.1). En cambio –pero casi paralelo– el fotógrafo ruso Pavel Totovich (img.5) abarca en su obra la teatralidad en la forma en que acomoda a sus personajes en el centro de la composición y haciendo uso de recursos como el *desnudo* y la sensualidad. El contraste entre los trabajos se debe al carácter de los *procesos* y procedimientos bajo los cuales se crearon las fotografías entrelazadas a la mirada del fotógrafo.

Cada método fotográfico puede ser descrito en forma tan atractiva que se exterioriza en la producción una red de analogías²², desde la cual puede ser difícil notar la diferencia entre el procedimiento, como sumario de pasos o actos por medio de los



6.

Henri Cartier-Bresson,
GREECE. 1961. Cyclades.
Island of Siphnos

cuales se logra la imagen; y el proceso, como sistema de proceder del autor. Inclusive ambos pueden relatarse tan entrelazadamente, como el siguiente ejemplo de un fragmento del ensayo de Henri Cartier-Bresson “*El relato fotográfico en el instante decisivo*”:

²² “f. Relación de semejanza que permite establecer visiones de conjunto entre realidades distintas. La analogía explica la estructura de la llamada

mentalidad mágica, según la cual lo semejante actúa sobre lo semejante.” (Ediciones DANAE S.A., 1973, pág. 68)

El relato fotográfico involucra una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón. El objetivo de esta operación es representar el contenido de algún hecho que está en proceso de desenvolverse, y con ello comunicar una impresión. Algunas veces un solo acontecimiento puede ser tan rico en sí mismo y en sus facetas, que es necesario dar vueltas, girar a su alrededor en busca de una solución a los problemas que plantea, puesto que el mundo entraña movimiento, y no podemos tener una actitud estática frente a algo que está moviéndose. A veces a uno se le enciende la chispa de lo que debe ser la imagen en cuestión de segundos, y otras veces puede llevar horas o días. Pero no existe un plan aplicable a todos los casos, no se trabaja con un modelo establecido. Hay que estar alerta con el cerebro, el ojo y el corazón, como decíamos, y tener flexibilidad en el cuerpo.

“Las cosas tal como son tan abundantes como materia fotográfica, que un fotógrafo debe estar prevenido contra la tentación de querer hacerlo todo. Es esencial extraer la materia prima de la vida, extraer y extraer, pero extraer con discriminación. Mientras esté trabajando, un fotógrafo debe tener la conciencia precisa de lo que intenta hacer. Ciertas veces uno tiene la sensación de haber logrado ya la fotografía que expresa con mayor garra que las anteriores una situación o escena determinada; no obstante, uno continua disparando compulsivamente el obturador porque no puede de antemano estar seguro del modo preciso en que va a desenvolverse dicha escena. Uno debe quedarse con ella, por si los elementos que la conforman vuelven a dispersarse de la médula. Al mismo tiempo, es muy importante evitar disparar el obturador como una metralleta y cargarse de cosas que son inútiles, que confunden la memoria y malogran la precisión del reportaje como un todo. (Bresson, 1952)

En el anterior pasaje es complicado dilucidar al procedimiento (la secuencia técnica) y al *proceso* (la actuación) como operaciones desarticuladas. Ambos, procedimiento y proceso, se tratan como múltiples acontecimientos fragmentarios de carácter fenomenoteco²³ y presentan comisiones y advertencias peculiares que Cartier-Bresson recomienda como formas de proceder: “es necesario dar vueltas, girar a su alrededor”, “tener la conciencia precisa de lo que intenta hacer”, “evitar disparar el obturador como una metralleta”. Estas formas de proceder no son en ningún momento imposiciones a manera de lista de pasos o fórmulas sobre la óptica, mecánica y/o química de la fotografía, sino que se dan con el mismo tono entusiasta con el que se encomienda esmeradamente estar “[...] alerta con el cerebro, el ojo y el corazón”. Y aun, si todos procuráramos seguir los mismos procedimientos y procesos, nos preguntamos por qué jamás se llegarán a obtener imágenes (o resultados) completamente iguales.

Philippe Dubois habla de fotografiar como un acto conjunto entre procedimiento y pensamiento, donde ambos construyen pragmáticamente una substancia incorpórea que contiene momentáneamente todas las características involucradas entre la habilidad y el desarrollo, sustancia que ayuda a percibir las estructuras y asociaciones generadas durante el acto fotográfico²⁴. No obstante, para entender el acto, primero se debe problematizar el fotografiar pensamiento y fotografiar experiencia como ejecuciones distintas, inmersas en las diferentes actividades de observar, enmarcar y abstraer. Acto que implica un suceso mental/especulativo simultáneamente ligado a todo el camino entre jugar con la lente; encuadrar; controlar la cantidad de luz con el diafragma y el obturador; presionar el disparador; esperar el tiempo de incertidumbre en la imagen latente (en la

²³ “La noción de <fenomenoteca> debe considerarse seriamente; permite comprender el termino <producción>, no solo producción <teórica> de conceptos, sino indisolublemente producción material del objeto de trabajo teórico.” (Lecaïrt, 1987: 28)

²⁴ El cuál es el objeto de estudio de esta investigación. “Es decir un objeto de estudio, cuya reflexión siempre obedecerá a la construcción del mismo;

atreves de “relaciones entre las relaciones.” (Bourdieu, Chamboredon, & Passeron, 2002: 76). “El problema de la construcción del objeto no puede resolverse nunca de ante mano y de una vez para siempre” (Bourdieu, Chamboredon, & Passeron, 2002: 69)

fotografía análoga²⁵) o los segundos que tarda la pantalla en mostrar la reproducción (en la fotografía digital); llevar a cabo el revelado, el positivado/corrección y la ampliación o impresión. Así que, tanto el proceso de producción como el procedimiento mecánico²⁶ forman parte de un desarrollo compuesto y complejo de todas las particularidades, significaciones, errores y demás capas de lo que se ha decidido llamar quehacer fotográfico: un conjunto de progresos y circunstancias que se dan durante el génesis de una imagen fotográfica.

EL QUEHACER FOTGRÁFICO COMPARABLE A UNA ESTRATEGIA PERFORMATIVA.

La *performance*²⁷ es una manifestación artística, también conocida como “*arte en vivo*” (Schimmel, 1998), a la que algunos teóricos del arte conceptual caracterizan como una disposición accionista que tiene como propósito visualizar (en ejercicios transformadores) al cuerpo del sujeto (corporalidad material) como principal elemento para comunicar las preocupaciones de un artista.

Incluso se ha desarrollado en este ámbito el término “foto-performance”, cuyos resultados buscan la documentación de la sucesión de eventos en el acto performático. Una de las artistas identificadas como exponente de esta categoría es Jo Spence²⁸:

²⁵ La imagen latente es un término de la fotografía análoga para referirse a la impresión de la luz sobre la emulsión fotosensible que es invisible hasta el momento del revelado.

²⁶ Es procedimiento mecánico de la fotografía es la lista de pasos técnicos de orden químico y físico. “Orden químico: es la acción de la luz sobre ciertas sustancias; el [...] orden físico es la formación de a imagen a través de un dispositivo óptico.” (Barthes, 1995: 36)

²⁷ “La palabra PERFORMÁTICA viene del latín: PER, FORNIR y MATOS.PER: a través de, más allá, procesar. FORNIR: Asociado con la

forma pero de manera que ésta es incompleta, amueblar, completar, dar. MATOS: del poder del movimiento, actuar, pensar, animar, dar vida.” (Performática, 2016)

²⁸ Quien “formaba parte de un grupo cada vez más numeroso de artistas teóricamente informados y consientes de como el estado y la cultura en masa nos interpelaban y nos dicen quienes somos mediante la sugestión y la coacción” (David Company, 2006: 31).



7.
Martin Klimas,
Flowervases.

Al explorar la idea de que la cámara podía hacer que una acción sobreviviera al momento sin tener que remplazarla, la fotografía se convirtió en el medio por el cual se podía mantener viva una performance. (David Company, 2006, pág. 26)

Pese a que el término tiene origen en el espacio artístico, este trabajo no va a entender a la labor fotográfica como una **performance artística**. Únicamente se intenta conferir al *quehacer fotográfico* una disposición dinámica²⁹ en la que el fotógrafo (como cuerpo-actor) genera una práctica que da lógica al mundo³⁰.

Si se piensa el *quehacer fotográfico* como un suceso de transformación en el cual, además de trabajar el tiempo y el pensamiento³¹, haciendo de ellos una esfinge inmóvil, es una substancia en movilidad, un acto en sí mismo, muy similar a lo que plantean Gilles Deleuze y Felix Guattari en su explicación de la “*generación del pensamiento*”³².

²⁹ Aunque Fisher relata estas estrategias para aclarar el término Teatralidad: “[...] no solo como objeto, sino como modo de estudio, como forma de mirar [...]” (Fisher-Lichte, 2011: 12), en cuanto a su cualidad coordinada hacia el cuerpo/actor. En este texto intenta acentuar más su cualidad de *proceso*: “[...] poner en escena los mecanismos de producción de significados en su *proceso* de funcionamiento y el resultado de estos *procesos*.” (Fisher-Lichte, 2011: 12)

³⁰ Evitando, en ocasiones, resoluciones eidéticas, que constantemente intentan separar las cosas de los fenómenos: “La resolución eidética [...] es la ambición de igualar la reflexión a la vida irrefleja de la conciencia.” (Merleau-

Ponty, 1997: 15), “[...] solo comienza verdaderamente cuando renuncia a poseerlo y admite que él se produzca <<a espaldas suyas>>.” (Zourabichvili, 2004: 26)

³¹ “El movimiento como el despliegue de contradicciones y la no-contradicción [...] si hay cambio y temporalidad es porque las cosas no pueden ser directamente \bar{A} y no- \bar{A} ” (Antón Fernández, 2012: 67)

³² “[...] cuando Deleuze y Guattari dicen que la filosofía se encarga de crear conceptos, están diciendo que la filosofía se encarga de producir lógicas, ya que un concepto no se crea sin crear la lógica que lo liga a otros conceptos”. (Bacarlett Perez, 2016)

Un discernimiento no se descubre como si fuese algo innatamente oculto, sino que debe generarse en la praxis³³, «deviene en» las acciones en infinito y movimientos que se llevan a cabo en la <marcha> o <acción>. (Bacarlett Perez, 2016).

Lo performático³⁴ opera con una dinámica accionaria y empática que lleva al observador a un acontecimiento o a un movimiento (pensamiento) reflexivo. El libro “*Estética de lo performativo*” de Erika Fisher, relata acciones críticas contra el sistema, a manera de conocimientos en movimiento, que deben ser estudiados dentro de su espacio/tiempo particular. Si el fotografía deviene en acto performático lo que se rescata de él es la experiencia que se suscita en su acción infinitiva: “*La acción supone complejidad, es decir elementos aleatorios; azar, iniciativa, decisión, conciencia de las derivas y de las transformaciones*” (Morin, 1998: 117). Al razonar el **quehacer fotográfico** como posible **acción en infinitivo**³⁵, que genera conocimiento; también debemos advertirlo como posible acción/experiencia, que llena de conexiones a los distintos cuerpos (fotógrafo, cámara y/u objeto) y que produce las relaciones que entre ellos se generan en un espacio/tiempo determinado, relaciones a las que llamamos aquí acoplamientos. En un acoplamiento cada mirar, esperar, encuadrar, puchar, cegar, desesperar, ver y repetir –lo mismo una y otra vez– siempre es infinito y diferente. Por ejemplo las fotografías de Martin Klimas (img.7 y 8), quien, hace unos años, era reconocido por capturar en fotografía momentos de increíble tensión dinámica, como aves en vuelo, cerámica rompiéndose, celulares siendo

³³ “no hay que preguntarse si percibimos el mundo; al contrario, hay que decir el mundo es lo que percibimos.” (Merleau-Ponty, 1997: 16)

³⁴ Se trata de un “resultado de la acción suele traducirse en una <secuencia> de imágenes. Esta secuencia rescata los momentos significativos de la acción, produciendo la asociación de diferentes etapas del *proceso*, independiente de su duración. En el <video-performance>, por el contrario, la que suele conservarse es el tiempo real de la acción.” (Alonso, 1998: 51)

³⁵ Las **acciones infinitivas** son las que devienen a las cosas: no hay silla y persona sin la acción sentar que acontece en ambos, sentar. No obstante al hablar de verbos en infinitivo se debe hacer de forma individual y múltiple; ya que cada intervención es un suceso similar, y completamente diferente a otro; como la paradoja del bañarse en el río: “Uno se puede bañar en el mismo río, pero no en las mismas aguas”.

destruidos por un disparo. Mientras que su procedimiento variaba un poco de una serie a la otra; su *proceso*, en sus primeras obras, consistía en un constante escudriñar una inmovilización estética de un movimiento caótico. Cada objeto a fotografiar era un acontecimiento/instante que recibía ráfagas de obturación, experiencia paradójicamente irrepetible, donde se pueden tirar montones de jarrones idénticos, hacer a un águila que vuela hacia la lente en más de una ocasión, pero cada acto fotográfico existió un elemento esquivo, algo que no se controla y que sutilmente termina plasmado en sus imágenes finales. Consecuentemente, el *quehacer fotográfico* puede verse como acción infinitiva: fotografiar –en tanto acto– necesita ser razonada como una construcción de acoplamientos³⁶. Omitiendo la repetición de ideologías o principios mayores³⁷, estos acoplamientos podrían reflexionarse con aparatos lógicos. Es decir, un conocimiento fotográfico debe construirse desde sus propias inmanencias.

Cualquier *quehacer fotográfico* no concurre como un procedimiento o *proceso* esencial, sino que opera como un conjunto de faenas y acontecimientos holísticos³⁸, proceso paralelo a lo performático, en tanto que es múltiple e irrepetible. Puede ser un tránsito específico de un evento particular, el cual es puntualizado desde un sujeto (lo que lo hace un suceso) que abstrae al mundo para dejar una traza sobre un soporte bidimensional.

³⁶ Son como flujos que circulan y hacen circular a otros de un modo particular, ya que están sometidos a una codificación (máquina deseante). “Tal ordenamiento no es natural o a priori; es dado por la representación o por cada uno de los estratos del organismo. La representación -valga la redundancia- ya se ha representado el deseo en todas sus variables [...]. Por todo lo anterior, no podemos meramente explicar conceptos, sino hacer el intento de recorrer uno u otro devenir, habitar su cercanía, y luego seguir la línea de fuga.” (Gómez Pardo, 2011)

³⁷ El principio mayor es un término de Deleuze para referirse a un dogma (por ejemplo, hombre blanco de mediana edad) que solo se reproduce, niega y busca, pero que no procura conocimiento.

³⁸ Parte de la corriente del “Holismo”, la cual supone que un sistema no debe ser entendido o explicado bajo la suma de sus integrantes; debido a que su comportamiento y función son dinámicos e interdependientes. Al perder un elemento el dispositivo sigue funcionando mientras los demás elementos se acoplan a cumplir la función del elemento perdido.

8.

Martin Klimas, Birds..



¿TACTO?, NO RAZONAMIENTO

“[...] sentía a través de la fuerza de mis reacciones, de su desorden, de su azar, de su enigma, que la Fotografía es un arte ‘poco seguro’, tal como la sería (si nos empeñamos en establecerla) una ciencia de los cuerpos objetos de deseo o de odio.” (Barthes, 1995: 46)

Aunque hasta ahora no se ha mencionado puntualmente, durante la investigación se consideró una correlación entre la fotografía y “*la manera como el individuo obtiene conocimientos de su medio*” (Forgus & Melamed, 1989: 9). Esta correlación se da a través de la manifestación física, que origina la estimulación de los sentidos, desencadenando un procesamiento de información (estímulo-respuesta³⁹): reflejo⁴⁰ y tropismo⁴¹.

Para explicar los anteriores términos tomemos como equivalente las terminologías médicas: el término *signo* se define como padecimiento que puede ser apreciado por el médico, o señal que se exterioriza: como el pulso del paciente (Amazonaws, 2005: 20); mientras que los *síntomas* (también llamados “fenómenos sugestivos”) son los padecimientos que solo el enfermo puede percibir, son del interior y no son emocionales (Amazonaws, 2005: 19).

Estos términos se refieren a fuerzas compuestas en una corporalidad y responden o dan indicios de la particularidad de un individuo. Su alusión, logró llevar a la investigación, en su momento, a considerar la diferenciación entre una percepción y un estímulo.

³⁹ “el estímulo disparador (que provoca invariablemente la respuesta [...])” (Forgus & Melamed, 1989: 10)

⁴⁰ “reacción innata desde el interior” (Forgus & Melamed, 1989: 10)

⁴¹ “una influencia desde el exterior” (Forgus & Melamed, 1989: 10)

En relación con el *estímulo*, a pesar de que “*creemos saber muy bien qué es <ver>, <oír>, <sentir>, porque desde hace mucho tiempo la percepción nos da objetos coloreados o sonoros*” (Merleau-Ponty, 1997: 26); no se puede delimitar solamente a aquello captado por los sentidos –en este caso los ojos–, sino que un *estímulo* puede entenderse como un elemento de la percepción, que dependerá de cada sujeto y contexto y que está anclado al cuestionamiento del término *sensación* como “*la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de sí mismo. [...] la sensación pura será la vivencia de un <choque> indiferenciado, instantáneo, puntual.*” (Merleau-Ponty, 1997: 25).

El término *estímulo* es algo ambiguo. Por ejemplo, mientras Paul Watzlawick maneja el concepto como la posibilidad de sentir emociones; para Merleau-Ponty la palabra estímulo refiere a *lo vivencial*⁴², una primera parte en que uno se encuentra con la *afección* y después en cómo esta se asocia a experiencias antiguas, o hechos de la memoria a través del contexto o de la *sedimentación*⁴³, dando, eventualmente, un sentido al caos⁴⁴.

⁴² “El mundo está ahí previamente a cualquier análisis que yo pueda hacer del mismo; sería artificial hacerlo del derivar de una serie de síntesis que entrelazarían las sensaciones, y luego los aspectos perspectivos del objeto, cuando unos y otros son precisamente productos del análisis y no deben realizarse antes de éste.” (Merleau-Ponty, 1997: 9-10)

⁴³ “Este acto mental es mejor conocido como el *proceso* cognoscitivo, tiene tres medios: aprendizaje (*proceso* mediante el cual se adquiere esta información por medio de la experiencia y los lleva a la memoria), memoria (los resultados del aprendizaje se convierten en modelos de comparación, que después se juzgan entre ellos), por último pensamiento (actividad que se

dedica a resolver problemas a través de modelos e información).” (Forgus & Melamed, 1989, págs. 11-12)

⁴⁴ “La asociación, pues, nunca interviene como fuerza autónoma, no es nunca el vocablo propuesto, como causa eficiente, el que <induce> la respuesta, sino que solo actúa haciendo probable o tentadora una intención de reproducción, opera una virtud del sentido que ha tomado en el contexto de la experiencia antigua y sugiriendo el re-curso a ella, es eficaz en la medida que el sujeto reconoce este vocablo, lo capta bajo el aspecto o la fisonomía del pasado.” (Merleau-Ponty, 1997: 40)

“La percepción la hacemos con lo percibido. Y como lo percibido no es evidentemente accesible más que a través de la percepción, acabamos sin comprender ni el uno ni la otra. [...] Un ser que puede sentir –en el sentido de coincidir absolutamente con una impresión o con una cualidad– no podría tener otro modo de conocimiento.” (Merleau-Ponty, 1997, págs. 27–35)

Consecuentemente, lo hay que poner en crisis ahora es cómo eso de la experiencia se sedimenta—según Merleau-Ponty— y para ello debemos considerar todos los factores, suponiendo que lo verdadero de la fotografía no es su calidad mecánica (o su parecido con la realidad), sino su eventualidad de roscar lo real. Para lo que será preferible continuar desglosando cómo funciona el acto fotográfico [A.1] y explicar después el cuerpo vivido [Capítulo 2].

Lo que se puede concluir de este capítulo es que el acto fotográfico es resultado, en gran parte, de aquel estímulo en el que el sujeto es afectado, y por eso choca con nosotros en el momento en que se lleva en práctica un acto. Acto que no solo se trata de un instante cotidiano, sino que constituye todo un suceso casi desvanecido⁴⁵ que deviene en múltiples elementos performativos que, a su vez, dan sentido a lo que se está viviendo.

⁴⁵ “Algo perceptivo está siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un <campo>. Una región verdaderamente homogénea, sin ofrecer

nada que percibir, no puede ser dato de ninguna percepción.” (Merleau-Ponty, 1997: 26)

9.

YERMOS ESFUERZOS IV,
Fotografía digital doble
exposición desde la cámara,
2015.



APARTADO 1

JARDINERÍA Y CARTOGRAFIAR.

“Percatarse del mundo es realizarlo (humanamente) y realizarlo es percatarse de él.”

(Merleau-Ponty, 1997, pág. 10)

En el capítulo uno, se menciona muy rápidamente que el *acto de fotografiar* posee su punto de inflexión en la acción de devenir (lo performático), de acontecer (el verbo en infinitivo) y de experimentar (la sensación), pero no se aclara del todo que eso que se da desde formas paradójicas, no solo se trata de la ocurrencia que sucede⁴⁶, sino que además incumbe a la forma en que los vínculos se mueven⁴⁷. Consecuencia de este movimiento, el *acto de fotografiar* vuelve al quehacer en múltiples tránsitos comparables a un *espacio-rizoma*.

No obstante, para hablar de *territorialización* se deben determinar primero dos nociones, a saber: los territorios rizomáticos, por un lado, y el acto de *cartografiar*, por otro lado. El segundo de estos términos, el acto de *cartografiar*, es considerado como el desarrollo filosófico (o proyección de trayectorias sin-sentido); es también la resolución de transitar, experimentar, realizar conexiones, formar el devenir de las relaciones entre cuerpos e incorporeales⁴⁸. En cambio, por *territorios*

⁴⁶ “Como presencia misma es un desafío a toda definición. Sin embargo, es aquello que infinitamente se nos escapa en lo finito y que nos sostiene vitalmente haciéndonos señas, mostrándonos lo invisible en lo visible.” (Gómez Pardo, 2011).

⁴⁷ “Deleuze equipara los devenires a las líneas señalando una diferencia entre las líneas o los devenires duros y las líneas moleculares. En este segundo tipo de líneas, de devenires, de micro-devenires, suceden muchas cosas”

(Deleuze, Diálogos, 1997: 141). “No tienen el mismo ritmo que las primeras. Mientras que en los primeros devenires hay mucho ruido, parecen suceder muchas cosas a la vez, realmente no sucede allí nada o casi nada: es el tiempo que arrastra tras de sí toda su pestilencia ideológica, todos los significados sobre-codificados.” (Gómez Pardo, 2011)

⁴⁸ “Los cuerpos son las entidades físicas y los incorporeales lo que ocurre de los cuerpos.” (Bacarlett Perez, 2016)

rizomáticos se entiende al espacio/tiempo creado en la acción infinitiva en donde nidos de nudos ciegos se encarnan unos en otros, al tiempo que se diseminan al infinito. Los territorios/rizomas según Deleuze y Guattari (1976) poseen los siguientes principios:

- Conexión: Cada punto, concepto, o línea puede (y debe) ligarse a todos y cada uno de los demás puntos.
- Heterogeneidad: No existe el sistema jerárquico, sino un entrelazado que respeta y responde en función de familiaridad entre conexiones.
- Multiplicidad: Las líneas pueden generar más conexiones hacia más conceptos; así que el territorio no es una unidad, ni una naturaleza, es una función.
- Ruptura significativa: Líneas de territorialización son las que delimitan y dan sentido a un territorio, y líneas de fuga o des-territorialización son la capacidad de que ese corte se vincule después a otras derivas.
- Cartografía: Experimentación sin fórmula, sin pensamiento mayor, ni reproducción; es transitar a la deriva.
- No-calca o Re-territorialización. Ya que las calcas son reproducciones de la (buena) lógica se deben evitar, y generar otras lógicas. (*Bacarlett Perez, 2016*)

Podemos ejemplificar el *rizoma* a través de casos simples, como el crecimiento del pasto, el jengibre (o cualquier tubérculo) y la construcción de las madrigueras, donde se trata de una construcción completamente hecha de líneas implicadas e incoherentes. Si en alguna ocasión ustedes lectores han intentado separar las raíces de una planta, sabrán que la única manera es cortando y rompiendo dichas raíces. Es imposible (humanamente hablando) retirar cada raíz de un tramo sin arrancarla de otro. La

ventaja de las raíces es que funcionan a manera de *Cuerpos sin Órganos*⁴⁹, pues, si alguien llegara a cortar por la mitad una madeja de raíces, quitando todas las fibras y bulbos del lado derecho, para después devolver el resto de las raíces a la tierra, al paso de los días, la planta no se marchitará en la mitad correspondiente al lado diseccionado, ya que las líneas de la raíz no trabajan de forma consecuente⁵⁰, sino que se acoplarán entre ellas y cumplirán holísticamente las funciones de la parte faltante⁵¹. Contrastando así con la lógica arbórea (representacional) que hace posible colorear una flor (sobre todo la rosas) de diferentes tonos casi perfectamente seccionados: cortando el final del tallo verticalmente y sumergiendo cada sección en agua azucarada con pintura vegetal.

El territorio del rizoma es, por lo tanto, un paradigma impensable, ya que su misma naturaleza sin-fondo, sin punto de origen y de enlaces múltiples genera la imposibilidad de un prototipo escalonado. No se trata de un modelo o método, sino de metodologías múltiples a practicar, por eso Deleuze y Guattari señalan que en el rizoma: “[...] *no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse el cómo funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, [...] con qué cuerpo sin órganos hace converger al suya.*” (Deleuze & Guattari, 1976: 11). Lo que se podría hacer con respecto a un rizoma es vivir, transitar y crear nuestras propias líneas de conocimiento a la deriva, que pueden modificarse o desaparecer durante el *proceso*.

Durante un largo período, la investigación solo se concentró únicamente en una relación entre el *quehacer fotográfico* y la deriva, cuestionando si el procedimiento, el *proceso* de producción y el acto de percepción del *quehacer fotográfico* van más

⁴⁹ El cuerpo sin órganos, no carece de órganos, solamente de organización; el cuerpo funciona en los acoplamientos de sus órganos, no por funciones. (Deleuze & Guattari, 1976 :18). El ejemplo más literal sería el caso del personaje ficticio Izumi Curtis (un personaje de Fullmetal Alchemist), quien al intentar revivir a su hijo pierde varios órganos internos; pero alguna manera su cuerpo se acopla a realizar las funciones principales.

⁵⁰ Lógica de *la causa y consecuencia*, donde se argumenta que del punto A se llega al punto B, por la primera Ley de Newton: toda acción tiene una reacción.

⁵¹ Esto es lo ideal, si intentan probar esto en su casa, sepan que hay plantas que son proclives a morir sólo con el hecho de verlas, no se diga quitarles la mitad de las raíces.



10.
LAS
“INNECESARIAS”
ANÉCDOTAS DEL
“ÉRASE UN VEZ” II,
Fotografía HDR
horquillado
digital, 2016.

allá de incumplir con algunas de las leyes “CANON/NYKON-nicas”, que han regido a la fotografía desde “siempre”. Posteriormente, se incluyó el interés en prácticas que estuvieran hermanadas a la filosofía del sin-sentido, donde pudiera identificar auto-referencias y donde reconociera un devenir *anomal*⁵² [Capítulo 3]. Esto permitió enlazar la labor fotografía más allá del nivel de habilidad técnica⁵³, enfocando la construcción conceptual en la producción y observando las rupturas logradas en la mirada, para intentar diferenciar, de cada acto, cuáles eran las acciones que devenían de mi pensamiento, o bien en contra, o bien, a favor de mis referentes visuales. Este enfoque me permitió entender cómo la adecuación entre técnica, discurso y mirada, funciona aun cuando el instinto y el azar tienen su parte.

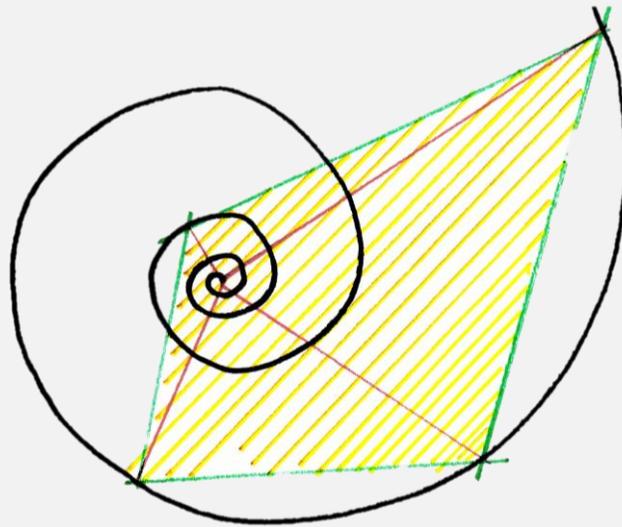
⁵² No se trata de anomal de fuera de la regla, sino de anomalía.

⁵³ La habilidad es la aplicación de la técnica y el conocimiento. No es comparable con el “Studium”, concepto desarrollado por Roland Barthes: “[...]”

que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, <el estudio>, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial.” (Barthes, 1995: 58)

11.

Boceto de Bucle simple I, con líneas proyectivas y cortes significantes para delimitar un espacio.



Si bien en el capítulo tres se mencionan las aflicciones entre dejarse o no llevar por la deriva (término importante para el espacio rizomático), por el momento no se está señalando (o buscando) rehuir la maquinación entre el #F, como el tiempo de obturación, el ISO y la distancia focal. Por el contrario, se ansía analizar y percibir la acción como cualidad misma de ensayar/escribir (hacer un ensayo)⁵⁴. Y ver al acto fotográfico como un conjunto de las diferentes acciones que en la

práctica, funcionan de forma cercana a lo que Deleuze y Guattari (1977) denominan *territorialización*. Pragmáticamente hablando, la relación entre el procedimiento y el proceso del acto de fotografiar puede ser ejemplificado con el esquema de un bucle (img.11), entendido como una figura de dos líneas que se mueven en principio de forma cíclica, pero que, al ir creando y notando las diferencias en cada suceso, se va modificando su trayectoria, resultando en algo que no es completamente repetitivo; el bucle se vuelve un vector en espiral que choca, se entrelaza, anuda, divide y separa a otras líneas de fuerza, generando un entramado que sirve como dispositivo para mirar [Capítulo 2].

⁵⁴ "Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, *cartografiar*, incluso futuros paisajes." (Deleuze & Guattari, *Rizoma* (Introducción), 1976: 12)

No obstante, la fotografía no es un rizoma, sí se le parece –aunque no del todo–, particularmente en las funciones que tienen sus acoplamientos, al ir formando un territorio de la práctica. Territorio el que están presentes las diferentes conexiones entre todos los elementos implicados, tanto de la técnica y la materia; como del contexto, la aficción, la emoción o incluso lo impensable/inefable y lo no-voluntario (o accidental⁵⁵) del acto.

Se realiza la comparación para ayudar a diferir y aislar las prenaciones fotográficas que no apremian el experimentar el quehacer. La práctica fotográfica es, entonces, un montaje de los múltiples quehaceres fotográficos; y, al ser adyacente a las cartografías rizomáticas, puede entenderse como una forma de generar pensamiento visual⁵⁶. Una auto-crisis que invito a que se realice: La práctica fotográfica como una exploración particular donde cada una de las esferas, puntos, conceptos o líneas se vincula hacia las otras bajo una experiencia sin fórmula⁵⁷; o bien como un el acto de ejercer una influencia simultánea que se disemina hacia más conceptos –desde todos sus puntos– que continúan en movimiento tendiendo al infinito.

⁵⁵ “Lo accidental es diferente al error: al pensar desde lógicas aberrantes no-identitarias, no se piensa en la equivocación como un defecto que se debería evitar, sino como un pliegue desde el cual se podrían encontrar otros sentidos.” (Bacarlett Perez, 2016).

⁵⁶ “El pensamiento no es sino un *proceso* provisional destinado a llenar la distancia que nos separa del objeto [...]. Su razón de ser es negativa: poner fin a los disgustos de la ignorancia.” (Zourabichvili, 2004: 21)

⁵⁷ Aun así tiene un orden, que no es coordinado e intenta salir de la concepción *a priori* que: “implica una división, una diferencia de estatus entre conceptos que fundan y conceptos fundados, donde los primeros, absolutamente necesario, garantían supuestamente la necesidad de los segundos.” (Zourabichvili, 2004: 23)



12.
Walker Evans, Garaje,
Atlanta. 1936.

“Se dice que la única diferencia entre dibujar y fotografiar es el empleo de la cámara fotográfica; algunos la describen como utensilio y otros conducto. Que al ejercicio ojo/mano se le una un objeto tan corpulento, siempre ha sido (y será) un elemento a discusión. Sobre todo porque la visión operaria de una cámara tiene la posibilidad de estar a la altura de los ojos, el fotógrafo presencia (aun detrás del lente) el motivo y lo embelesa sin tener que inclinar la cabeza hacia la hoja de papel. El objeto cámara cambia las posibilidades del acto; aun así todo el procedimiento sigue siendo tan cíclico que en la práctica frecuente que se neutraliza.”

Anecdótico 11/15.

CAPÍTULO 2

¿MIRADA <<CONSCIENTE>>?

Este capítulo trata sobre la construcción de un objeto al que podemos entender como ese quehacer fotográfico y a la vez como la construcción del suceso de fotografiar como rareza de vinculaciones conceptuales, maquinismos y espirales de su propio acto. El quehacer fotográfico es como una confección de fuerzas que se da entre el procedimiento, la producción y el proceso de mirada (devenida en la experiencia de lo vivido). Barthes (1990) habla sobre la práctica fotográfica como un proceso que tiene tres personajes: el operator, el spectator y el spectrum. Cada uno tiene un hacer, un experimentar y un ver. Pero en esta reflexión solo abordamos la práctica del operator y su mirada⁵⁸, en relación a los tres campos de la vida y actividad humana (Watzlawick, 1976: 28): *acción*, *pensamiento* y *sensación*. Consecuentemente, se podrán en crisis los conceptos que se generan al elaborar (fotografiar performático), pensar y experimentar (fotografiar/pensamiento) y sentir o ver (fotografiar/ experiencia⁵⁹). Los siguientes párrafos constituyen algunos de los acuerdos elípticos que seguramente usted, lector, podría ver de forma diferente.

⁵⁸ La investigación no está buscando evidencias de que es así, sino que se enfoca en la elaboración de una explicación sobre cómo se hace posible el funcionamiento del acto desde el fotógrafo. Puntos que no son explícitamente descritos por Barthes en su Libro: "Podía suponer que la emoción del operator (y por tanto la esencia de la fotografía según-el-fotógrafo) tenía alguna

relación con el <agujerito> (sténopé) a través del cual mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere <coger> (sorprender)." (Barthes, 1995: 39).

INSOMNIO POR MECANISMOS.

La forma menos sutil e increíblemente difícil de explicarnos el quehacer fotográfico como un conjunto entre el procedimiento (hacer), el *proceso* de producción (experimentar) y el *proceso* de percepción (ver), consiste en seguir los consejos de Gilles Deleuze, y alejarse para dudar, por medio de *movimientos aberrantes*⁶⁰, o bien desde los *procesos de diferir* y *denegar*⁶¹, o de lógicas que no se muevan bajo los principios

de identidad, tales como: los sin-sentidos, sin-fondo, *blituris*⁶² y paradojas. En lugar de simplemente admitir certezas y quedar casi mudos, se coloca nuevamente en crisis la acción infinitiva de fotografiar. Racional e irrazonablemente, muchos ensayistas separan lo fotográfico de otros trabajos generadores de conocimiento –como ensayar o dibujar–, usando para calzarlo, discriminatoriamente, su naturaleza como abstracción y su filial empleo en la caja oscura matemática (mejor llamada cámara).

13.

Gregory Crewdson.



⁶⁰ Aquellos que se alegan del principio mayor, y el consenso; sin pretender justificar o negar lo que “ya sabemos”, sino realizando una trayectoria dentro del mismo: “Toda obra es un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto” (Deleuze, 1996: 10)

⁶¹ Diferir: “El *proceso* incisivo y permanente que no cesa y que solo logra concretarse al entrar en relación con otras diferencias (que no siguen a un

modelo)”. Denegación: “no es el negar o destruir, sino el suspender, neutralizar, lo <<bien fundado>> para abrimos a horizontes no dados.” (Bacarlett Perez, 2016)

⁶² “Es la palabra sin-sentido que da sentido a un sin-sentido”. (Bacarlett Perez, 2016)

Evidentemente es una experiencia compleja donde se predisponen expectativas contextuales, estéticas y discursivas; y en la que se experimentan sensaciones, significaciones y descripciones empíricas, reticuladas mediante el cálculo, el disparo y la abstracción de la luz, en un suceso impar/múltiple.

Completando, el quehacer fotográfico podría ser visto de forma parecida a un dispositivo. Entendemos por dispositivo una red conceptual creada por un conjunto heterogéneo de discursos, enunciados, proposiciones dichas y o no-dichas, que se establecen bajo interacción⁶³ y poder (Foucault, 1984). Los dispositivos –además de estar compuestos por términos (discursivos) que van de un punto a otro en diferentes formas y direcciones, correspondiendo de varias maneras las fatalidades del contexto– son maquinarias de visualización y enunciación cuyos componentes se llaman líneas de visibilidad, de enunciación, de fuerza, de subjetivación, de ruptura, de fisura (o de fractura), entre otras.

En cambio, para Deleuze un dispositivo es: “[...] una máquina⁶⁴ que puede «hacer ver y hacer hablar» a través de agenciamientos –indeterminados–” (García Fanlo, 2011). Los dispositivos también son considerados como cuerdas que se entrecruzan y mezclan, suscitando recorridos, *a través de variaciones o incluso mutaciones de disposición* (Deleuze, 1990); cuerdas que deben encarnar mínimas conexiones particulares (como una especie de ovillo o madeja, o como un conjunto multilineal). Los dispositivos son dispuestos por y para distintas naturalezas. Si fotografiar fuera, de alguna manera, un dispositivo de visibilización, debería entenderse, entonces, como la construcción de un acumulado de derivaciones, operaciones, proyecciones y secciones conjuntas y generadoras de una figura (*red*)⁶⁵.

⁶³ No exactamente debido a los vínculos que pudieran preexistir entre los elementos, sino a aquellos vínculos que se den en su práctica (dado que los dispositivos son respuestas a necesidades).

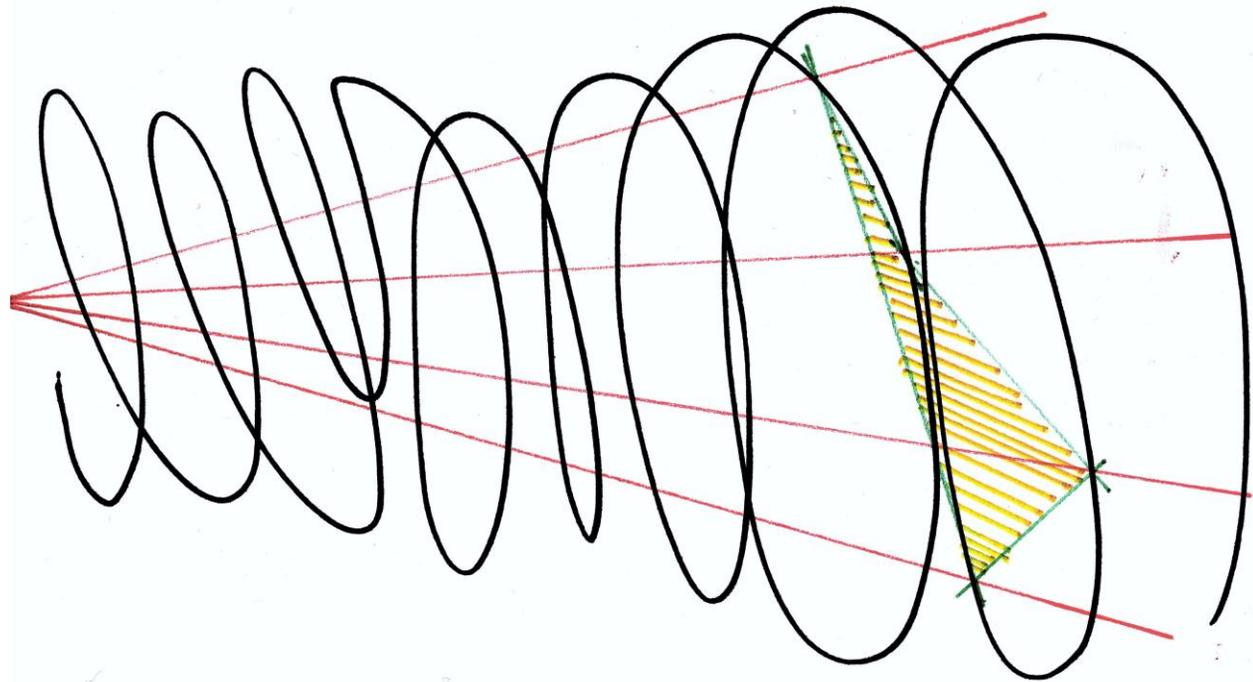
⁶⁴ La máquina, para Deleuze, opera, y se acopla en el uso. No se trata de significación (o producción de significado), sino de producción de sentidos.

⁶⁵ En el caso particular del *quehacer fotográfico*, podemos pensar que todos los progresos y circunstancias de observar, enmarcar, abstraer y revelar, constituyen series de fuerzas detonantes, reguladoras y diseminadoras, que se enlazan de una manera tal, que podemos reconocer su totalidad o superficie (casi sin bordes): “[...] ampliarse progresivamente,

Cada imagen fotográfica es vista aquí como el resultado de su propio y múltiple quehacer, en el cual se han desarrollado actos motrices y visuales. En las imágenes de Martin Klimas, por ejemplo, puede notarse palpablemente la tensión de todo tipo de fuerzas técnicas: desde la reciprocidad entre obturación, diafragma e ISO; hasta fuerzas compositivas, como el campo selectivo y el tipo de iluminación; o propositivas, referenciales, de subjetivación, de deriva, e incluso de cosas que escapan de su control. Las fuerzas se vincularon durante el *acto de fotografiar* como en un territorio/rizoma [A.1].

14.

Boceto de Bucle simple II, con líneas proyectivas y cortes significantes para delimitar un espacio.



expandirse en múltiples direcciones, desarrollarse de manera rizomática en un juego de metáforas." (Chavez Mayol, 2005: 141)

Imagine por un momento, que en lugar de fotografiar, lo que usted hace es tejer varias líneas. La forma en que las anuda – ya sea con gancho, aguja, telar– es a lo que llamamos procedimiento. La producción es la experimentación de enlazar; la vivencia de equivocarse por descuido; la dificultad de atorarse entre las líneas producidas al jalar. Si en el quehacer uno siempre da prioridad al procedimiento, el tejido tendrá un orden muy claro, con muchos cortes significantes, y forjará paulatinamente una asimilación muy tajante, ignorando las partes donde el *proceso* mismo fue incontrolable.

En cambio, si dejamos que la producción se vaya completamente a la deriva, jamás terminaremos, y permaneceremos en un masivo caos que no tiene pies y cabeza. En el caso del *quehacer fotográfico*, lo que media entre el procedimiento y una producción en el caos, es la percepción (el acto de ver): ésta implica otro bucle que tensa el entrelazado generado en el acto.

Es por eso que, en la investigación, se buscó reparar en la práctica fotográfica pensándola parecida a un dispositivo, debido a su la cualidad de tender al infinito⁶⁶. Desde esta noción de la práctica fotográfica, los conceptos de una técnica y/o discurso se diseminan hacia otras formas y términos –sin pretender con ello que todos los quehaceres posean o trabajen las mismas líneas de forma inmutable u obligatoria– que permiten al fotógrafo ser libre de quebrar, someter y desviar la dirección (ya sea bifurcada u horquillada) de sus derivaciones⁶⁷, en cada uno de sus actos detrás de una cámara, según el devenir de cada acción, pensamiento y experiencia. Por eso es apto aprovechar el término de dispositivo deleuziano, junto con el de territorio rizoma y el de cartografiar, en lugar del dispositivo desde la concepción de Foucault.

⁶⁶ La *desterritorialización* en la cartografía [A.1], la *infinitud del sentido* en la banda de Möbius [A.2] y la *semiosis infinita* en el *proceso* sígnico [A.3].

⁶⁷ “Deviniendo en objetos visibles, enunciaciones formulables, fuerzas en equilibrio, sujetos en oposición, y demás; que se presentan como vectores o tensores” (Deleuze, 1990)

LA EXPECTATIVA DE UNA EXPERIENCIA

*“El mundo no es lo que yo pienso, si no lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente en él, pero no lo poseo; es inagotable”
(Merleau-Ponty, 1997: 16).*

Aunque en el capítulo anterior se habían despejado algunos puntos sobre el *acto de fotografiar* y la percepción, retornemos algunos pasos y puntualicemos cómo la práctica del quehacer fotográfico puede ser entendida como un evento construido por un procedimiento (hacer), una producción (experiencia) y un mirar. Para ello puede ser útil el concepto de “cuerpo-vivido” como eso que percibe el mundo existencialmente:

La conciencia que tenemos del mundo es a través del cuerpo humano. Ambos, mundo y cuerpo, están activamente entremezclados en la percepción. Su función conjunta es la de asumir las cualidades sensibles del mundo; que no son el objeto invariable (que “estudian” las ciencias naturales) sino todo aquello sobre lo cual el cuerpo tenga experiencia sensible y que las encarnan subjetivamente en un suceso-experiencia. Un correlato que después se reconstruirá como nuestro marco mental-sensible del mundo, está conformado nuestro <preconsciente>⁶⁸, [...] pero que es individual para cada sujeto. (Merleau-Ponty, 1997)

⁶⁸ Los *a priori*, o aquello que proveemos, en nuestro cuerpo y conciencia, según las estructuras ya vividas del mundo. Pero esto no los vuelve “[...]

definitivos. También ellos deben sufrir la transformación de valores racionales.” (Bachelard G. , 2004: 98)

El mismo autor aclara que, si bien existe una parcialidad en nuestra visión de las cosas, esto en ningún momento disminuye la realidad del mundo, sino por el contrario, es precisamente lo que la establece. En otras palabras: si bien, el mundo está allí en contacto con nosotros, jamás podremos acceder completamente a él, debido a que cada substancia a la que tenemos acceso en la interacción (en cada acto), se vuelve un objeto de percepción⁶⁹: una entidad atada a relaciones significativas que en consecuencia tiene total correspondencia al lenguaje y a lo que llamamos realidad.

En las fotografías del estadounidense Walker Evans (img.12 y 15), se muestran espejos cotidianos de objetos, edificios, vidas y escenarios; y al observarlas podemos prestar atención al contexto y a la realidad que Evans experimentaba y abstraía con su práctica.

15.

Walker Evans, Familia cubana indigente, 1933.



⁶⁹ En "la fenomenología de Edmund Husserl, toda conciencia es conciencia de algo, lo que implica una distinción entre actos del pensamiento y objetos intencionales del pensamiento. El fenómeno del cuerpo (que es a la vez sujeto-cuerpo y objeto-cuerpo), el tiempo subjetivo (la conciencia del tiempo no es un acto de conciencia ni un objeto del pensamiento) y el otro (las primeras consideraciones del otro en Husserl llevaron al solipsismo). [...]

Merleau-Ponty no postula que <toda conciencia sea conciencia de algo>. En su lugar, desarrolla la tesis según la cual <toda conciencia es conciencia perceptiva>. Al hacerlo, establece un giro significativo en el desarrollo de la fenomenología, indicando que sus conceptualizaciones deben volver a examinarse a la luz de la primacía de la percepción, sopesando las consecuencias filosóficas de su tesis." (Dasilva, 2010)

El mundo se da de la siguiente manera: primero existe un choque sensitivo (estímulo), cuya sensación se procesa como una experiencia de lo vivido; luego, de dicha experiencia, existen cosas que se sedimentan y que se quedan en nuestro bagaje como referencias; y al diferenciar, otras experiencias de lo vivido, se acumula y se transforma esa sedimentación, en una sustancia perteneciente al cuerpo vivido (Merleau-Ponty, 1997)⁷⁰. Así, que la participación del individuo con las significaciones con las que entiende el mundo, se deben a la integración (sedimentación) de su propia experiencia y a la forma en que percibe. Por otro lado, al mismo tiempo que el fotógrafo percibe al mundo, debe ser consiente que también él deviene como una presencia en el mundo; presencia que puede ser percibida (un objeto) por otros. Como el caso de la fotografía “*Retrato de un grupo tomado con un reloj programable*” (img.16), obra de Francky Stadelmann, donde parte del personaje que seguramente está disponiendo el reloj de la cámara, se atraviesa y es percibido en medio, entre la cámara y lo que sería una escena grupal “perfecta”. Esta imagen sirve aquí para identificar un juego donde el fotógrafo, como



16.

Francky Stadelmann,
“*Retrato de un grupo tomado con un reloj programable*”.

tomado con un reloj programable” (img.16), obra de Francky Stadelmann, donde parte del personaje que seguramente está disponiendo el reloj de la cámara, se atraviesa y es percibido en medio, entre la cámara y lo que sería una escena grupal “perfecta”. Esta imagen sirve aquí para identificar un juego donde el fotógrafo, como

⁷⁰ “*El ser humano apunta al mundo y pasa a expresarlo por su cuerpo.*” (Merleau-Ponty, 1997, pág. /)

toda unidad o sustancia percibida, puede devenir o no una entidad consiente⁷¹ de su papel como sujeto perceptivo y como objeto de percepción; paradoja que podemos complejizar en una “cinta inconmensurable”, pero que se describe de mejor forma en el segundo apartado [A.2].

Comprender a la fotografía desde el cuerpo-vivido, como una sustancia en movimiento, que siempre deviene en forma provisional, indeterminada, abierta, múltiple y paradójica, significaría necesariamente pensar el *acto de fotografiar*, como un *proceso* que deviene en el cuerpo-vivido (*le corps propre*) con tal de favorecer, en principio, el exagerado territorio de la fotografía como un fenómeno/experiencia/conciencia. El *acto de fotografiar* como una escalada empírica sobre eso extraño y paradójico en lo que siempre estaremos inmersos; aquello de lo cual jamás podremos desvincularnos, y que estamos imposibilitados de abstraer en su totalidad⁷²: un desarrollo de conocimiento, donde un sujeto advierta “*todas las perspectivas sobre un objeto que deviene todas las cosas que lo rodean.*” (Dasilva, 2010). La percepción/experiencia no abarca, ni abarcará jamás, al mundo, pero tampoco dejará de intentarlo.

Apropio la idea de Merleau-Ponty acerca del mundo como aquello que se debe distinguir de “mi”⁷³; o bien, como una suma de cosas y conocimientos vinculados por relaciones de causalidad, que redescubro “en mi”; o como un horizonte permanente de todas “mis” conciencias⁷⁴, suponiendo que no ceso de situarme desde la experiencia, y que esta ayuda a dar sentido a la conexión de fenómenos que experimento cotidianamente.

⁷¹ Esa “absoluta certeza de mí para mí, como la condición sin la cual no habría nada en absoluto.” (Merleau-Ponty, 1997, pág. 9). “La experiencia se mantiene unida entre sí por relaciones que en sí mismas son parte de la experiencia” (James, 1957, pág. 35).

⁷² “Se trata de reconocer la conciencia misma como proyecto del mundo, destinada a un mundo que ella ni abarca ni posee, pero hacia el cual no cesa de dirigirse.” (Merleau-Ponty, 1997, pág. 17) “Todo conocimiento genuino debe derivarse de [...] los datos de los sentidos.” (Segal, 1994: 43)

⁷³ Refiriéndose un sujeto que percibe, desde sí mismo, al mundo como algo que no es él. “Descartes y, sobretudo, Kant, desvincularon el sujeto o la conciencia, haciendo ver que yo no podría aprehender nada como existente si, primero, no me sintiera existente en el acto de aprenderlo; pusieron de manifiesto a la conciencia, la absoluta certeza de mí para mí, como la condición sin la cual no habría nada en absoluto.” (Merleau-Ponty, 1997: 9)

⁷⁴ “Todo cuanto sé del mundo, incluso lo sabido o la ciencia, lo sé a partir de una visión más o menos de una experiencia del mundo sin la cual nada

¿Qué será entonces la mirada? Como perceptores, observadores y/o fotógrafos, la mirada se constituye desde el fenómeno físico (estímulo) y el fenómeno de la percepción. Concebir (en este caso, mirar) el mundo depende, no sólo de lo que siempre está ahí como una posibilidad para el acto de nuestra mirada, sino de lo que la vuelve un sistema de referencias de lo vivido⁷⁵, y nuestra sedimentación visual se entrelaza con nuestro *proceso* de significación [A.3], en relación con lo que comunicamos y entendemos. Por ello, la línea de la sensación en el quehacer fotográfico no se trata –textualmente– de una “experiencia pura” (como en el empirismo radical⁷⁶ del filósofo estadounidense William James). Al final, eso a lo que en este escrito se ha llamado el objeto de estudio, identificado como el quehacer fotográfico, genera (y es generado por) la mirada. La experiencia en la un sujeto de percepción trabaja con los fenómenos, le permite traducir el mundo en signos legibles, y, al mismo tiempo, transforma el código de significaciones (lenguaje). Este proceso nos vuelve co-creadores⁷⁷ de la percepción de otros, de quienes nos volvemos sus referentes. Por eso, aquello que comunicamos no deberá ocurrir en un lenguaje “*automaton*” (Bourdieu, Chamboredon, & Passeron, 2002: 18); el fotógrafo debería ser reflexivo acerca de cómo, eso que observa –que no está ni aquí, ni allá– tiene sentido para él, desde él mismo; cuestionarlo valiéndose de los sentidos (o de las lógicas) de su propio acto.

significaría los símbolos de la ciencia.” (Merleau-Ponty, 1997: 8) “Los objetos reales que no forman parte de nuestro campo visual, únicamente pueden estar presentes ante nosotros como imágenes, y por eso no son más que posibilidades de sensaciones” (Merleau-Ponty, 1997: 47). Jamás percibimos de forma verdadera al mundo: en todo caso, lo que llamamos “**mundo**” es parecido a lo percibido, recordemos cómo ejemplo esa famosa frase de “sucede que el cine no representa a la sociedad, sino solamente (y nada menos) que aquello a lo que la sociedad juzga representable.” (Francescutti, 2004: 13)

⁷⁵ “El universo aprehendido no necesita, en suma, ningún apoyo extraño meta-empírico, porque posee en sí mismo una estructura concadenada o continua.” (James, 1957: 35)

⁷⁶ “Solo una forma radical de empirismo permitirá apartarse de los excesos monistas [su forma típica de pensar es la forma *todo* (all-form)], sin por ello repetir los errores del empirismo de cortos vuelos. [...] aquella forma de empirismo que lleva hasta sus últimas consecuencias el postulado de <atención a la experiencia>.” (Pérez de Tudela, s/a: 139,141)

⁷⁷ En parte es aprendida, pero al utilizarla la re-creamos y es en esta acción —justamente— lo hace que el lenguaje quiera decir algo para nosotros, y que podamos ser responsables de él.



17.
Anónimo,
Maqueta de Bucle y
Banda de Möbius.

APARTADO 2.

UN “SUPUESTO” FOTÓGRAFO

“El fotógrafo (sujeto) ansía abstraer al paisaje (objeto); y el paisaje, que también quiere ser abstraído, tiene dentro -siempre- el deseo del fotógrafo. Uno no existe sin el otro⁷⁸; no obstante ¿CUÁL ES EXACTAMENTE LA FUNCIÓN DEL FOTÓGRAFO?”
Anecdótico

En el segundo capítulo se menciona que el fotógrafo se coloca en un extremo de “*ser sujeto mirado o ser sujeto mirante*” (Barthes, 1995: 40), y como trabaja, en definitiva, sobre lo que devenga en los vínculos conceptuales producidos desde y dentro de su sedimentación. Para extender más la función del fotógrafo como un sujeto que genera lógicas visuales, tomemos varios ejemplos: En la introducción de “La cámara lúcida”, Joaquim Sala-Sanahuja compara al fotógrafo con un taxidermista: “[...] con la sola diferencia de que el fotógrafo no falsea el interior de los cuerpos, no invierte en ellos, en su interior, sino que nos los presenta tal como fueron en un instante concreto, enmarcados únicamente por los bordes de la placa fotográfica” (Barthes, 1995).

Desde esta idea se forja el imaginario del fotógrafo como una especie de mago embalsamador, que trabaja entre los umbrales de lo efímero y de lo eterno. Pero Sala-Sanahuja no es el único autor que se refiere al fotógrafo/*operator* como un ejecutante

⁷⁸ Parfraseando la sentencia de “El sujeto quiere conocer, el objeto quiere ser conocido. El sujeto solo es sujeto para el objeto y el objeto solo es objeto para el sujeto. [...] la representación es lo que hay del objeto o dicho de otra

manera, es lo que el sujeto puede representarse del objeto” (D'Angelo, Carbajal, & Marchili: 18)

de la muerte (incluso casi un **asesino**); también Joan Fontcuberta afirma que “el disparo fotográfico, en efecto, detiene el tiempo, preserva un instante irreplicable de la vida, un momento pasado al que no podemos regresar” (Fontcuberta, 2003: 9); Philippe Dubois, por otro lado, relata el *acto de fotografiar* como semejante a la mirada petrificante de Medusa, que mata y convierte lo vivo en una esfinge casi imperecedera (Dubois, 2015: 152); incluso Flusser compara la fotografía con la cacería: “*donde uno se acerca lo suficiente, espera, apunta a lo más vulnerable y se dispara a matar*” (Flusser, 1990). Encuentro inconveniente la analogía de la fotografía con la mirada de Medusa o con la cacería, ya que son faenas en las que al final, aquello que se mata se convierte en un bulto, cadáver o

18.

Rinko Kawauchi.



ruina⁷⁹; en cambio el *quehacer fotográfico*, obtiene como resultado una estampa o impronta óptica de una **sombra**. Lo que el fotógrafo está inmoldando son apariciones.

Precisamente, si la labor de fotografiar se homologa al acto de congelar momentos y cuerpos temporales, quedándose solo con la traza de la ausencia, surge una promesa de durar más que la vida misma; pues, disparar (o matar) no es la única función del **fotógrafo/operator**, sino también debe *segregar* (componer) aquello que va estar y no-estar en la huella final. Él debe ser el receptor primario de aquello que sobreviene a su mirada⁸⁰, mientras va creando el espacio que percibe, se vuelve productor de una realidad conservada en una imagen bidimensional.

SIGNIFICACIONES Y SUJETOS

El producto de una fotografía es una sustancia donde “[...] Cada objeto es <un espejo de todos los otros>” (Dasilva, 2010), o, dicho de otra forma, es un mensaje con su propio lenguaje; un lenguaje del cual el hablante es el responsable⁸¹. Existen hoy muchos discursos sobre estos términos, pero los que incumben en este texto son los que advierten al lenguaje como un conjunto de correlaciones entre significantes⁸², examinando a este último término desde dos autores:

⁷⁹ Objetos que hacen referencia al tiempo desde el desgaste de su propia materialidad.

⁸⁰ “Saber mirar es un modo de inventar. Y no existe invención tan pura como aquella que ha creado la mirada anestésica del ojo limpiísimo [...]” (Dalí, 2003: 130). “La necesidad de un lenguaje que incluyera a observador en el proceso en curso de interacción e invención.” (VonFoerster, 1986: 14)

⁸¹ “Uno debe sustituir la noción de objetividad por la de responsabilidad.” (Segal, 1994: 26)

⁸² “El significante se escucha, el significado se lee. Dicho de otro modo: el significado es la lectura de lo que se escucha del significante.” (D’Angelo, Carbajal, & Marchili: 32)

El *significante* desde Saussure.

El lingüista suizo Ferdinand Saussure señalaba que el signo es la unidad poseedora de dos caras: una sensible, que puede ser sentida en lo-material, a la que llama *significante*; y otra ideal, evocativa o inmaterial, llamada *significado*⁸³. Asimismo, este autor proclamaba que el signo solo puede tener valor, mediante la relación con otros **signos (o flujos fonéticos)**, por medio de “cortes”.

El *significante* desde Lacan.

El psicoanalista francés Jaques-Marie Lacan retoma las nociones de Saussure, pero libera al significante del significado⁸⁴, mientras establece una línea de diferenciación, que hace imposible toda coincidencia entre las dos caras del signo

⁸³ El significante, es definido como una identidad mental, la imagen acústica (la palabra), que puede ser diferente en los contextos sociales; mientras que el concepto mental que correspondiente a la imagen, trasciende “lo social” (Con lo cual, también explica, el porqué de <<la gran cantidad de idiomas en el mundo>>. (Zecchetto, 2002: 68) El significado, sería el contenido cardinal. Esto lo explicaba con ejemplo del árbol: La imagen acústica puede cambiar en el contexto; “árbol” en español, “tree” en inglés, “shù” en chino, “ki” en japonés, etc., pero el significado es el mismo. Pero, el significado no es superior al significante, pues siempre existirá bajo particularidad de su significante, en relación a otros significantes. Y eso queda explicado cuando una imagen acústica incumbe en dos significados; mejor conocida como el ejemplo de “él vino y el vino”. (Juraville, 1990: 44) “para Saussure el signo

asocia un concepto (es decir, un elemento representativo, aunque las distinciones entre concepto, idea y representación no parecen mayormente asumidos por Saussure en la teoría y para el objeto que lo ocupan) y una <imagen acústica> que, según dirá, no es el sonido pronunciado sino <la importancia psíquica de este sonido, la representación que de él nos brindan los testimonios de nuestros sentidos> (Saussure, 1987: 99).”

⁸⁴ “Decir que el significado es subsidiado del significante, no es decirlo todo, de hecho, el significante no puede decirlo todo. A partir de Lacan, el significante aplica que no hay nunca una significación completa, podría decirse que para el hablante siempre falta un significante para poder significarlo todo. No hablemos de un significado total, sino simplemente que en el dicho, en cualquier dicho, siempre algo escapa de la significación.”

lingüístico, dejando ver el carácter activo del significante (Gutiérrez, 2004), es decir, el significante deviene en y para otros significantes, y, desde sus diferenciaciones o vínculos, no posee un significado: “En el fondo, una foto se parece a cualquiera, excepto aquel al que representa” (Barthes, 1995: 156).

En esta investigación, el *acto de fotografiar* se ha intentado explicar como un suceso que funciona de forma similar a la cartografía deleuziana, hecho que realmente no sirve para explicar nada, sino que más bien implica complicaciones en las relaciones entre el sujeto y el objeto⁸⁵ dentro del quehacer fotográfico, pues justamente, si las fotografías son construcciones de significaciones, dependen entonces de un individuo que lleve a cabo el uso del lenguaje⁸⁶. Los practicantes de la fotografía elaboran esta conexión entre mirante y mirado, en una correspondencia que se propone como *operator*⁸⁷ sobre el *spectum*⁸⁸. Esto supone la relación entre el sujeto con el objeto α , donde éste se mueve en el contexto de la falta y las fantasías desde la noción de fantasma⁸⁹.

(D'Angelo, Carbajal, & Marchili, 1986: 42) Algo similar ocurre en la fotografía: “significa poco por sí misma y necesita un sustento discursivo y un texto para sacar a relucir sus múltiples posibilidades. [...] Bien es cierto que la fotografía es una imagen fija, pero su significación resulta mucho menos estable.” (David Company, 2006: 20)

⁸⁵ Las acciones infinitas carecen de especificaciones de tiempo, número y sujeto/objeto. Pero al hablar de fotografiar como acto/suceso, acontecimiento que le acontece a/para alguien, los términos de sujeto/objeto no son omisibles. Aunque “lo constatado de la fotografía atañe, no al objeto, sino al tiempo.” (Barthes, 1995: 156)

⁸⁶ El sujeto no es una elaboración solamente psíquica ni semiológica: es un efecto del lenguaje en un ser vivo que habita un cuerpo, y, por ello, una

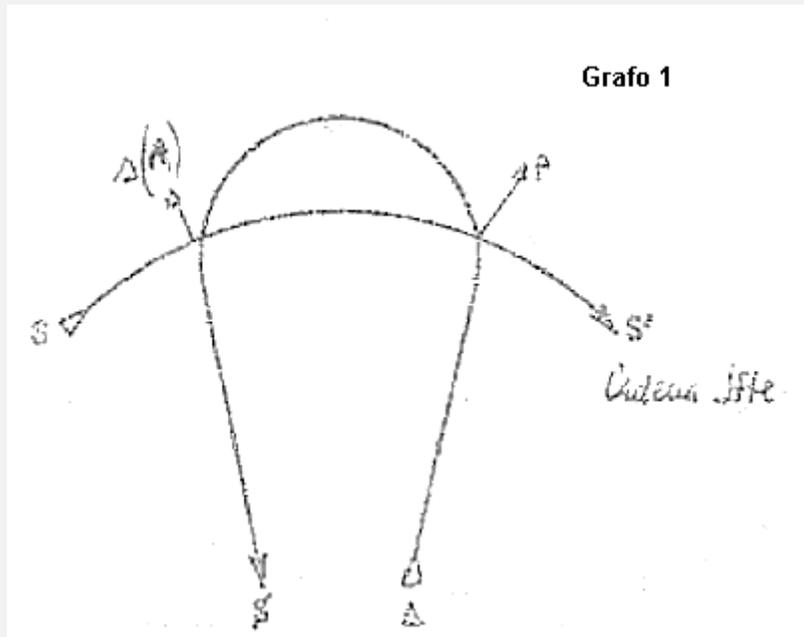
sexualidad, en la medida que esa sexualidad es asimismo un efecto del significante en la corporeidad, o sea, en el organismo: “Significante [...] Aquello que representa un sujeto s (sujeto tachado) para otro significante” (Lacan, 1964: 834-856)

⁸⁷ “EL *operator* es el fotógrafo.” (Barthes, 1995: 38)

⁸⁸ “[...] aquel o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto” (Barthes, 1995: 38)

⁸⁹ El fantasma demuestra la imposibilidad del *objeto α* , al mismo tiempo que da soporte a nuestro sentido de la realidad.

Para Lacan, el deseo encubre el vacío de jamás alcanzar lo real, y lo que llama objeto α , es lo que se interpone al vacío, en el cual el sujeto crea una fantasía entorno a lo que cree que el Otro⁹⁰ desea⁹¹. Todo este proceso ocurre en el orden simbólico, desde donde el objeto α , también conocido como el “objeto causa del deseo” (Zizek, 2003) no es inmutable y también es inalcanzable; sirve para alejarse de la consternación ante la falta; y aun si es –en sí mismo– “objeto fantasma [...] pura forma vacía” (2003: 269).



19.

Esquema del
Grafo 1

No obstante, al exponer antes la idea de que el acto de fotografiar funciona de forma cartográfica, apareció el inconveniente de que la cartografía solo habla de fuerzas generadas en-el-acto, ante lo cual será necesario encarar una disección entre un ser mirante, como aquel que se encuentra detrás del objetivo; y el objeto de la mirada, como el que depende de la perspectiva y el deseo del sujeto.

En consecuencia, se plantea el término de sujeto desde la perspectiva lacaniana,

⁹⁰ Llamado *Gran Otro*, no debe confundirse con la otredad (o el otro con o minúscula).

⁹¹ “El fantasma es el modo que tiene el sujeto de responder a la pregunta sobre qué objeto es el mismo a los ojos del Otro, para el deseo del Otro; es

decir, ¿qué ve el Otro en él, qué rol desempeña en el deseo del Otro? [...] En resumen, el fantasma es la prueba más evidente de que el deseo del sujeto es el deseo del Otro.” (Zizek, 2003: 263)

identificado como lo que se sujeta en el significante y, a la vez, lo que se aleja de lo real y del objeto α ⁹². Es decir, el sujeto constituye una construcción del registro de lo simbólico desde el campo del lenguaje; construcción determinada por el Otro y que siempre se encontrará desde una posición de hablante. La enunciación, o acto de decir nunca se encuentra en aquello que se pronuncia acerca de él mismo⁹³, por ejemplo, la palabra “Ernestina” como significante, puede representar muchas cosas; pero no porque signifique algo por sí misma, sino que, a través (y solo colateralmente) del acto de decir la –junto a otros significantes– es que será posible una identificación del significante “Ernestina” como sujeto⁹⁴.

Lo anterior tiene mayor sentido si se ve al significante y al sujeto a través de mecanismo de la puntada (representada aquí en el Grafo I imagen 19), la cual es una operación donde el sujeto mítico (\mathcal{X})⁹⁵, que desea decir algo, es obstaculizado por el flujo del significante (o la cadena de significantes) del lenguaje, y termina enganchado o encintado al el vector SS' (como los

⁹² “[...] el deseo y su objeto: dualidad que podemos concebir, pero no percibir (yo no sabía todavía que esa obstinación del referente en estar siempre ahí)” (Barthes, 1995: 31) El término del deseo también puede encenderse desde *objeto α* de Lacan, como lo explica Žižek: “[...] objeto de fantasía, que es <algo más que yo mismo>, gracias al cual me percibo a mí mismo como <digno del deseo del otro.>” (Žižek, 1999: 18). Como un objeto/sustancia luminiscente que se parece al deseo, pero que nunca se alcanza en su totalidad, por eso, el sujeto continúa estando en falta.

⁹³ “Aun cuando el sujeto participe en su propia narrativa, esto no implica una identificación automática, o sea, no se identifica necesariamente consigo mismo. [...] la identidad simbólica del sujeto, la forma de hacer más palpable la paradoja, es parafraseando la advertencia cinematográfica: <cualquier parecido con hechos o personas reales es mera coincidencia>. [...] No existe

absolutamente ninguna relación entre lo real (fantasmático) del sujeto y su identidad simbólica, ambos son completamente inconmensurables.” (1999: 16)

⁹⁴ En una obra de la fotografía de Rinko Kawauchi, hay una máquina de coser, pero no está como un cuerpo identificable; sino que sus significantes crean la dialéctica: “Por supuesto que lo anterior no significa que el sujeto es el significante, en el sentido de considerar al sujeto como mero constructo semiótico” (Eco, 2006: 419-426)

⁹⁵ De hecho, no tiene que ver con el “ser humano”, “la persona”, “el individuo”, y tampoco con una cualidad, como el ego (*moi*, yo, *self*), con la identidad o la racionalidad, con el género u otra adscripción psicosocial de grupo. Tampoco tiene que ver con algún conjunto de posturas éticas o tomas de posición entorno a intereses partidarios o definiciones políticas. (Gutiérrez, 2004)

hilos en una máquina de coser), impedido e inscrito como un sujeto en falta⁹⁶ (\$). Así, el sujeto (en este caso el fotógrafo) es el resultante de su propia búsqueda de dar sentido a eso que desea, pero que no obtiene.

SUJETOS INCONSCIENTES E INCONSCIENTES SUJETADOS



20.

Boceto de Banda
de Möebius I.

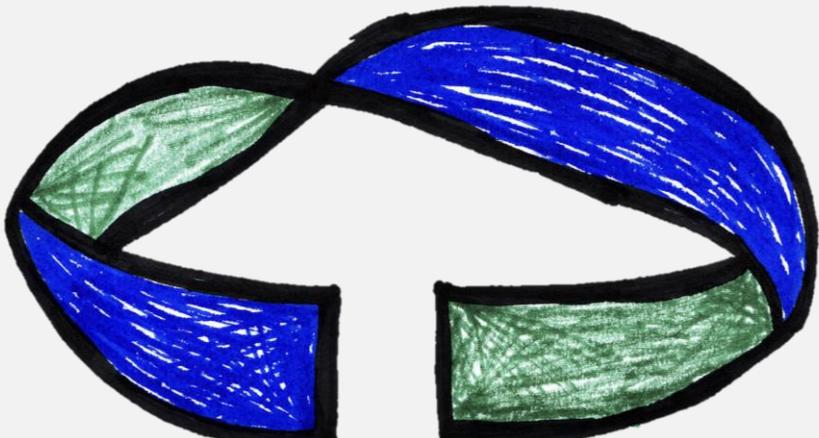
Ahora bien, el sujeto no es totalmente un títere de las estructuras de los significantes, sino que hay momentos donde algo se escapa, y lo hace de tal forma, que es imposible de exponer. Lacan lo llama “*el inconsciente, el verdadero sujeto que habla por medio del individuo en aquellos instantes reveladores del lapsus, los sueños, los actos fallidos, los sin sentido que adquieren sentido en el chiste, <e incluso en las palabras, siempre que sean leídas inter línea>*” (Gutiérrez, 2004: 48).

Sin embargo, “*La existencia de algo como <lo inconsciente> no tiene de entrada un carácter manifiesto. En primer lugar, lo inconsciente no existe como el sol o como un gato, no puede ser objeto de una certeza sensible.*” (Juraville, 1982: 21). De igual manera, no se puede desunir el sujeto inconsciente del sujeto cosido a los significantes, tampoco se

⁹⁶ “[...] al entrar en el orden simbólico debe realizar un sacrificio fundamental; una castración de su goce, [...] de ese modo el sujeto se sitúa siempre

separado del objeto del deseo y se ve obligado a perseguirlo sometiéndose al orden social, los otros.” (Fernandez, 2012: 87)

puede mediar uno, totalmente, sobre otro, pues así nunca estaremos seguros de que eso que significamos (o diferenciamos) en el acto, surge completamente de nuestras significaciones, o de dónde emerge el inconsciente, si acaso lo hizo. Solo se puede creer que el fotógrafo es un supuesto sujeto, ya que transita/actúa/cartografía en lo dicho, pero es incapaz de indiferenciar, si se predispone, el lenguaje (o los significantes) a su inconsciente, puesto que sujeto y lenguaje no trabajan como dos aspectos paralelos de una moneda, donde uno sea una cosa o el otro es su contrario (cara/cruz, vida/muerte, 50/50), sino que la relación que forma este supuesto sujeto se debe ver como una paradoja donde deviene y no la vez.

Esta paradoja es descrita como el caminar de una hormiga recorriendo una Banda de Möebius, es decir, un anillo o circuito a-lateral, que consiste en una cinta rectangular, larga, a la que se le hace un torzón y se pega en sus extremos, dejando al final una estructura sin lados. Lo que la vuelve un espacio topológico⁹⁷ unilateral, donde el sujeto va y viene, está a la vez afuera y adentro, y surge y a la vez es escondido; a manera de proyección infinita que se transforma en una circunferencia de una sola cara.

21.

Boceto de
Banda de
Möebius II.

⁹⁷ “La topología es una rama de las matemáticas, más específicamente de la geometría, que estudia los fenómenos de continuidad en las transformaciones.” (Korman, 2004: 10)

Concluyendo, la relación entre el fotógrafo y el objeto, es el tránsito de devenir en su papel como operador, creador y reformador de las codificaciones de su propia práctica; en la cual siempre busca situar su deseo, obteniendo un “obstáculo”. En cada *quehacer fotográfico*, lo que se abstrae es lenguaje y sus significantes⁹⁸, que son los objetos de la fotografía. El fotógrafo, en su propia territorialización, siempre navega en un espacio sin orientación a modo de carretera del tiempo/espacio, sin bordes verdaderos, o distancias entre puntos. A lo que Barthes llamaba “interfuit”: “*En ese lugar que se extiende entre el infinito y el sujeto (operator o spectator); ha estado allí. [...] y sin embargo diferido ya.*” (1995: 121), y, aunque en la práctica los elementos parecen rectos y direccionales; lo cierto es que son rizos, en los que el fotógrafo no se puede sistematizar como individuo completamente, sujetado a su dialéctica, pues debe admitir sus propios lapsos de inconsciente. En el tercer capítulo busco con ahínco que el vector de la producción sospechara de un sujeto inconsciente, o que se equivoca.

⁹⁸ “[...] cuando la crítica fotográfica logra comprender estas dos intenciones contenidas en cada fotografía, puede considerarse que el mensaje fotográfico ha sido descifrado.” (Flusser, 1990)

22.

Vera Lutter,
tríptico
negativo



APARTADO 3.

DESDE Y PARA FOTOGRAFÍAS.

“Objective recordatoring and subjective fascination.” (Phaidon, 2006: 102)

El *acto de fotografiar*, desde su línea como un acto de percepción, se puede parecer a una grafía de lo más sensorial, pero es muy cadenciosa: “[...] lleva siempre su referente consigo, [...] están pegados el uno al otro, miembro a miembro” (Barthes, 1980: 33), siempre señalando los *cuándo*, los *dónde* y los *qué* del suceso que ha congelado. Incluso el mismo Barthes asegura que:

Es precisamente en esta detención de la interpretación donde reside la certeza de la Foto: me consumo constatando que “ha sido”; para cualquiera que tenga una foto en la mano ésta es una creencia fundamental, una “Urdoxa”, que nada podrá deshacer, salvo si se me prueba que esta imagen “no es” una fotografía. (Barthes, 1995, pág. s.)

Esta resolución se debe a que existe una ilusión de invisibilidad dentro del procedimiento, la producción y la percepción. La fotografía no se mira como zona/espacio de significación o abstracción subjetiva de una ausencia, sino que se cree que es un objeto⁹⁹, igual que el ejemplo de Merleau-Ponty del “rojo”¹⁰⁰. La labor fotográfica, muy pocas veces, es apreciada como una

⁹⁹ “La foto es literalmente una emancipación [...] de un cuerpo real, que se encontraba allí, ha salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí, importa poco el tiempo que dura la transmisión.” (Barthes, 1995: 126)

¹⁰⁰ “El que una cualidad, una región roja, signifique algo [...] quiere decir que el rojo no es únicamente este color cálido, experimentado, vivido, en el que me pierdo; que enuncia, sin encerrarla, alguna otra cosa, que ejerce una función de conocimiento y cuyas partes componen, juntas, una totalidad a la que cada una se vincula, sin abandonar su lugar. En adelante, el rojo no sólo

peculiar táctica de codificación perceptiva que está girando y generándose en una *realidad pictórica*¹⁰¹. Siempre estaremos discutiendo acerca de cómo: “*la Fotografía ha estado [...] atormentada por el fantasma de la pintura.*” (Barthes, 1995: 68), y como medio es “incapaz de sustituir el lenguaje visual convencional de la pintura” (Phillips, 2003 85), ya que se dedica a la aplicación de esquemas pictóricos. Al respecto de las teorías que buscan clasificar a la fotografía como Arte, ese no es el propósito de investigación; sin embargo, no se niega que, en cuanto a códigos y signos, la fotografía se construye en sedimentaciones de la pintura.

“El lenguaje encubre igualmente la forma que tenemos de participar en nuestra experiencia sensorial, cuando define la luz como una propiedad <objetiva> del mundo, como una propiedad <independiente> del observador.” (Segal, 1994: 60).

Incongruentemente, conceptualizar a la fotografía se vuelve un ciclo donde siempre “*la Fotografía no dice (forzosamente) <lo que ya no es>, sino tan solo <lo que ha sido>.*” (Barthes, 1995: 132), convirtiéndose en un espacio y tiempo que no le pertenecen. Aún hay quienes constantemente valoran una foto por la aproximación identitaria con el lenguaje de lo que representa¹⁰², sin reflexionar de dónde viene esa característica. La fotografía tiene la facultad de detener el tiempo. Joan Fontcuberta cuestiona

estará presente ante mí, sino que me representará algo, y lo que representará no será poseído como una parte real de mi percepción, sino que únicamente se enfocara como parte intencional.” (Merleau-Ponty, 1997: 35)

¹⁰¹ “La fotografía ha hecho de la pintura, a través de sus copias y de sus constataciones, la referencia absoluta y paternal, como si hubiese nacido del cuadro. [...] Nada distingue, eidéticamente, en el punto al que he llegado de mi investigación, una fotografía, por realista que sea, de una pintura. El

<pictorialismo> no es más que una exageración de lo que la foto piensa de sí misma” (Barthes, 1995: 64)

¹⁰² De lo cual, si muestra un mayor peso de representación visual en el objeto, se considerará “realista” (como la fotografía de Ansel Adams); en cambio, si se acentúa en el sujeto, se pensará “nominalista” (D'Angelo, Carbajal, & Marchili. 1986: 27).

“cómo una combinación de luz, espacio y tiempo adquiere un sentido para nosotros, qué contexto ideológico la arroja” (2003: 9). No se negará aquí que la luz es real, cuando se trata de la radiación que incide en las cosas, y que eso es la parte donde se vuelve materia de la percepción con la proeza de un acontecimiento mágico, cuando tal percepción se vuelve una sustancia inmaterial¹⁰³ susceptible de leerse o sustantivarse¹⁰⁴. Así que en ocasiones lo hace en su contra-versión pictórica, como es el caso del bodegón enmohecido de Roe Ethridge (img.23).

El silogismo fotográfico¹⁰⁵ posee las cualidades de un *proceso* de discernimiento que **representa**¹⁰⁶, **interpreta**¹⁰⁷ y **atribuye**¹⁰⁸ a los objetos, signos y lenguaje pictóricos, que el fotógrafo debería ser responsable de re-crear, moviéndose con todo lo aprendido, y que es semejante a él. Por ejemplo: usted seguramente ha sido, en alguna ocasión, engañando por alguno de los muchos juegos ópticos que existen, pero tal vez no sepa que el truco de dichos artificios tiene efecto en su cerebro, por la vía de la sedimentación, y no en sus ojos, es decir, no a través del estímulo.

Cuando se presenta ante nosotros una representación ajena o contraria a nuestra forma de leer una imagen como espectador¹⁰⁹ se pone en crisis nuestra configuración visual¹¹⁰, como ocurre con las monumentales fotos en negativo de la fotógrafa alemana Vera Lutter (img.22 y 24); o con los estridentes negativos a color de Cathrine Yass (img.25).

¹⁰³ “Nuestro campo perceptivo está construido por <cosas> y <huecos entre las cosas>. Las partes de algo no están vinculadas entre sí por simple asociación exterior, resultado de su solidaridad constatada durante los movimientos del objeto.” (Merleau-Ponty, 1997: 37-38) “Para nuestro pensamiento consiente no hay <contenido> que no asociemos a lo que creemos, y no son en realidad sino ideas, la representación de esas palabras.” (Juraville, 1982: 28)

¹⁰⁴ Segal la llama “sustantivación”, y es el *proceso* que permite al lenguaje convertir acciones, comportamientos y pensamientos en sustantivos, cosas y funciones; volviendo, de esta manera, más cómodas las descripciones de fenómenos abstractos.

¹⁰⁵ “Es un sistema de razonamiento que utilizamos para hacer inferencias. [...] era la vía regia de todo racionalista hacia la certeza.” (Segal, 1994: 69)

¹⁰⁶ “La <función de delegación>” (Deladalle, 1996: 94)

¹⁰⁷ “El <signo interpretante>” (1996: 94)

¹⁰⁸ “La relación <objetiva del signo y lo que representa>” (1996: 94)

¹⁰⁹ “Como espectador, solo me interesaba por la fotografía por sentimiento; y yo quería profundizarlo no como una cuestión (un tema), sino como una herida: veo, siento, luego noto, miro y pienso.” (Barthes, 1995: 52)

¹¹⁰ Al menos para los que no saben leer (mirar) un negativo analógico.



23.

Roe Ethridge,
Old Fruit, 2010.

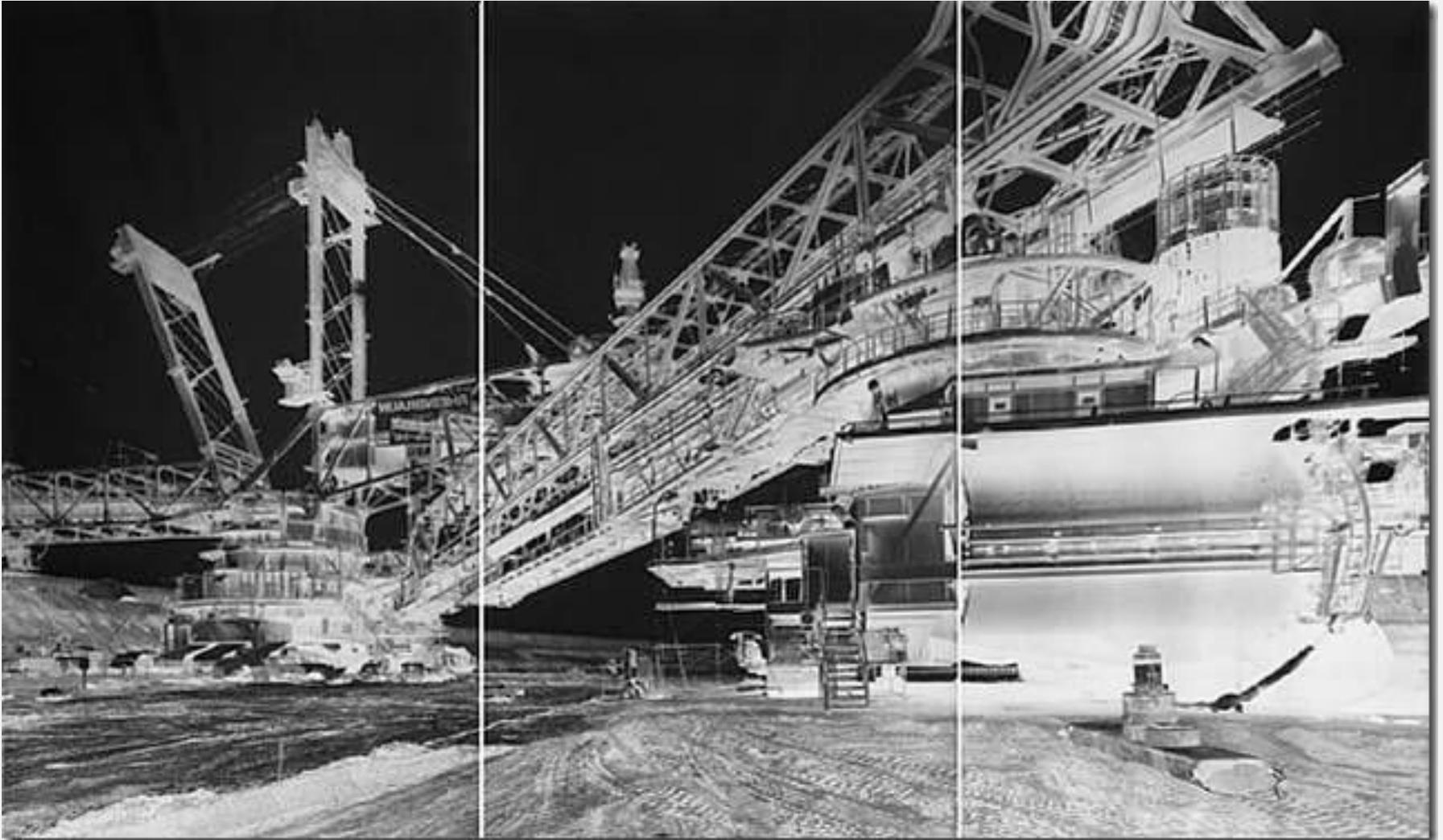
En el programa televisivo “*Juegos mentales*”¹¹¹ se muestra cómo nuestra vista es reflejo de la subjetividad por la percepción aprendida, pues los tonos de colores, las formas, las líneas de distancia, etc., no son sino traducciones de nuestros cerebros, acerca de aquello que observamos¹¹² y que funciona bajo las compilaciones que nuestra mente ha aprendido a diferenciar con los elementos de valencia semiótica¹¹³.

¹¹¹ Se recomienda sobre todo los capítulos número 2, 3 y 4 de la primera temporada.

¹¹² Sombras, movimiento, figura/fondo, proximidad, continuidad, unión de puntos/cierre, semejanza, agrupamiento, perspectiva; entre otras.

¹¹³ “El empirismo *peirceano* no es el empirismo de los hechos en el sentido material del término, sino el empirismo a salvo de los hechos, a salvo de sí mismo, el empirismo fenomenológico de Kant. [...] La matemática no es, sin embargo, la clave del pensamiento semiótico o, mejor dicho, de su

pensamiento, pues, la semiótica no es una teoría propuesta por Peirce, referida a lo que hoy se llaman signos; sino que es la definición misma del pensamiento. [...] Los elementos constitutivos del *continuum*, por discretos que sean, no son atómicos, como lo son para Wittgenstein, sino que tienen <valencias> que les permiten asociarse a los demás elementos y construir y reconstruir indefinidamente el *continuum* espacial, temporal y mentalmente.” (Deladalle, 1996: 83-84)



24.

Vera Lutter

¿ES UN PÁJARO?, ¿ES UN AVIÓN?... NO ES UN SIGNO

La semiótica es la teoría formal de los signos, e implica cualidades denotativas o demostrativas, que encarnan *la ideoscopia* (Deladalle, 1996: 123) del mundo. Supongamos que viajando en carretera, a la hora del atardecer, el sujeto ve por la ventana del vehículo un objeto brillante destellando en un tono naranja desde el cielo, y es testigo de cómo desaparece al poco tiempo:

¿Qué es lo que vio?

- a) un avión
- b) un planeador
- c) un OVNI
- d) a Superman

Cualquiera de las respuestas es igual de válida, ya que en términos de experiencia pura (o estímulo) lo que dicho sujeto a avistado es un elemento del *continuum*, una sustancia simple. Cuando el sujeto da significado a este elemento, otorga contexto a su realidad (ya sea que elija un avión o Superman), está mirando el signo pegado en el objeto. Para Charles S. Peirce, la observación de un fenómeno (sea cual sea) se da de lo desconocido a lo conocido, en tres espacios:

25.

Catherine Yass,
Corridors 1994



- La **primeridad**, originaria de la relación monádica, es lo indefinido e indeterminado (*feeling*).
- La **secundidad**, como la relación experimental de un fenómeno (*struggle*), viene de una relación diádica¹¹⁴.
- Y la **terceridad**; relación triádica, es “el pensamiento mediador” (Deladalle, 1996: 84), una re-construcción (en tres fases: medición, interpretación y significación) de la primeridad y la secundidad.

En la primeridad había dos objetos, así de sencillo, dos objeto-sujetos sin cualidades, aunque con la probabilidad de interactuar. Esto es secundado, ya en la actualización, cuando un objeto nota al otro se particularizan como espectador y ser-observado. La terceridad, se meditó a través de mi capacidad contextual, preguntando qué *podía ser eso*, después se interpretó como “un objeto volador”; y finalmente se terminó por dar significado al objeto como “**Superman**”. Como se puede notar es en la terceridad, donde se realizan las asociaciones de las valencias entre los elementos, por medio de distinciones¹¹⁵ y precisiones ordenadas¹¹⁶ que forman parte de la “experiencia”¹¹⁷ que hace cada uno en todo momento de la vida” (Deladalle, 1996: 86).

Peirce (a diferencia de Saussure [A.2]) no ve al significado como un elemento esencial, sino como una configuración de las aplicaciones prácticas que el objeto posee para algún sujeto (Zecchetto, 2002: 70). Así que, el concepto de sujeto antes

¹¹⁴ “Se experimenta, es <impresión en bruto>, puro <hecho> de iteración” (Deladalle, 1996, pág. 84)

¹¹⁵ “La <discriminación no implica ninguna jerarquización de los términos; solo distingue sus sentidos [...]. La <disociación> no implica tampoco jerarquización. Depende de la asociación de ideas. Ciertas asociaciones se imponen necesariamente, otras no [...]. La <precisión> introduce la jerarquización. [...] La precisión no es una simple distinción mental convencional como la discriminación, y no tiene en cuenta, como lo hace la disociación, hábitos o asociaciones puramente accidentales; la precisión es

un proceso lógico que <consiste en una concepción o suposición definitiva de una parte de un objeto sin suposición de la otra>.” (Deladalle, 1996: 85)

¹¹⁶ “Son ordinales y no cardinales.” (Deladalle, 1996: 86)

¹¹⁷ “El proceso de aprehensión de signo se llama semiosis, y se desarrolla en forma de espiral que va integrando nuevos procesos semióticos, formándose de esta manera [...] semiosis infinita.” (Zecchetto, 2002: 72). En otras palabras “la producción de signos engendran otros signos que a su vez engendran otros signos, ad infinitum.” (Merrell, III, 2001.)

mencionado (el *operator*, si se quiere) es quien organiza el mundo a través de los signos que ve y que re-presentan las cosas para él.

Por otro lado, a un signo nunca lo notamos como tal, porque tampoco distinguimos que lo que observamos es el *signo-representamen*¹¹⁸ y no el objeto frente a nosotros, por eso se dice que el lenguaje siempre está en medio. Los signos funcionan en relación a que un representamen evoque al objeto (presente o ausente) para un interpretante. De hecho, la imagen/resultado



26.

Dave Hills, HDR.

de la fotografía es muy similar a un signo en tanto que “*está en lugar de otra cosa, [...] determina a su interpretante a establecer la misma relación triádica con el representamen de un objeto ausente para algún otro interpretante*” (Locke, 1961: 541).

¹¹⁸ Para Pierce los **signos** están contruidos por la triada generada entre: El **representamen**- lo que está en lugar de otra cosa. El **interpretante**- la

idea/**representamen** en la mente de aquel que percibe. El **objeto**: es eso a lo que el **representamen** alude, por lo que está fuera del signo.

CORRIDA CON TRES, SEIS, DIEZ, JACK Y REY

El signo está tan pegado al objeto a tal grado que se vuelve transparente, lo que procesamos de nuestra experiencia no son objetos, son los signos, incluso en los remotos casos donde el representamen parece que no evoca un objeto, lo que se tiene es una la falta de contexto del interpretante con el signo. Para explicarlo, tomemos el ejemplo del juego de cartas, expresado por Watzlawick: al repartir una mano para un jugador, le puede salir cualquier combinación, ya que, el número de posibilidades de una combinación cualquiera de cartas, es potencialmente igual que la de cualquier otra combinación. Lo que hace que una jugada, por ejemplo “la escalera real”, nos perezca casi imposible de sacar, se debe únicamente a nuestras propias ideas del **orden**. Cuando la combinación de cartas no está adaptada ese orden, se vuelve, para nuestra mirada, algo inservible. Otro ejemplo, irónico en este caso, es “la flor silvestre” del juego de Homero Simpson¹¹⁹.

En la fotografía, al realizarse por cortes de significación (aunque los autores prefieren el término “enmarcaciones”), la escena debe ser desmembrada en el quehacer fotográfico, para puntualizar lo que se va a “suspender” dentro de un cuadro de emulsión o sensor, realizando así una abstracción subjetiva del mundo a través de los signos; abstracción que se relaciona conceptualmente con otros signos¹²⁰, dependiendo del contexto del fotógrafo, y, más tarde, del observador.

¹¹⁹ También llamada el "Royal sampler" es una mano de: tres, seis, diez, Jack y King de corazones. Mano que algunos aficionados de la serie "The Simpson" presentan y aceptan en juegos de póker, como secuencia válida.

¹²⁰ "Las imágenes consideradas como textos dicen mucho más de lo que detonan y, a la vez, hay aspectos en ellas que no podrían nunca ser

traducidos a palabras (imagen). Palabras e imágenes, al mismo tiempo, demarcan territorios, otros desplazan sus significados interminablemente, para complejizar aún más el intercambio discursivo que conecta y diferencia sus respectivos lenguajes." (Fugellie, 2009: 16-17)

27.

LAS "INNECESARIAS" ANÉCDOTAS DEL "NO EXISTENTE
QUIRANA FOTOGRAFICO" IX, Fotografía HDR
horquillado digital, 2016.



“Volver al contacto con el mundo para otorgarle un estatus filosófico de espacio, tiempo; de lo vivido.” (Hiperrealismo, 1989)

CAPÍTULO 3

SINTAXIS DECONSTRUCTIVA.

La mirada fotográfica puede –y, de hecho, debería– ser advertida como una entidad de conocimiento visual, donde “*cada uno tiene su principio objetivo, su teoría y sus protocolos experimentales específicos y en su desarrollo desigual –cada una tiene su historia particular*” (Lecaïnt, 1987: 11).

Durante los dos años de investigación, realicé una exploración de rupturas de mi propio *quehacer fotográfico, para formular un trabajo empírico y paralelo, que sirviera de línea tangencial, en el esfuerzo por burlar las prenociones de la fotografía. Esta labor corresponde a la idea de Merleau-Ponty, quien, en sus críticas de la ciencia, menciona que se debe ser consciente y crítico sobre el conocimiento que deviene de nuestra experiencia.*

Debido a que los obstáculos epistemológicos de esta investigación son espacios masivos entre las relaciones y las posibilidades conceptuales, con el tiempo, fue necesario que las puestas en crisis de los entendimientos sobre fotografía tuvieran que ser delimitadas.

Afortunadamente, la metodología de este trabajo de investigación jamás permitió la especulación o el cuestionamiento *de la fotografía separada de la práctica fotográfica, gracias a lo cual, siempre procuré generar, en primera instancia, una epistemología sobre mi labor fotográfica. Desde este capítulo se ofrecen algunas anécdotas sobre mi producción artística; así como algunos cuestionamientos que se generaron en la búsqueda del proceso fotográfico y en la especulación de mi práctica y de mi mirada.*

SIMPLEZAS Y FOTOGRAFÍAS.

“[...] coming to same problem over and over again, but approaching it from different angles.”
(PHA06/94)

Como productora plástica y como fotógrafa, constantemente me cuestioné la supuesta magia en labor fotográfica; magia que aparentemente satisface los azares indéxales de un discurso, al colocar sobre los hombros de cada fotógrafo el terrible peso de exponer la verdad a la mirada de los otros¹²¹. Esto dificultaba aún más la carga de explicar mi trabajo ante las “malas recepciones”.

Se cree que fotografiar es un ejercicio con un unívoco propósito de registro. Si bien, no puedo refutar completamente esta noción de que la fotografía es la simple huella de un estenope sobre una superficie fotosensible, sí puedo disputar cómo es que, en cada fotografía, hay un cúmulo de formas y miradas que la hacen particular y múltiple al mismo tiempo. Primero, criticando la labor fotográfica como un conjunto fragmentario de acciones, sucesos y experiencias (lo que la vuelve un proceso paradójico de la mirada), pero sin lanzarse a reflexionarlo a secas en lo abstracto (ya que nadie entendería nada).

En otras palabras, me cuestioné acerca de mis propias experiencias, mientras intentaba devenir, fotografiar e investigar, dando cauce a una producción fotográfica sin ninguna intención elevada, más que la de desenredar el **sentido común** (y las “episteme-filias”). La intención tampoco era simplemente salir y hacer fotos al por mayor (o tal vez, en algún momento, lo fue); pero se intentó colocar todos los conceptos en un plano de inmanencia y vigilarlos.

¹²¹ “El Otro es el compañero del lenguaje, destinado de la palabra del que se espera la sanción [...]. La demanda es una articulación significativa, el sujeto queda a merced del poder de la lectura del Otro: el objeto como objeto de la

necesidad, se enajena. Digamos que la demanda da siempre en el blanco, en el lugar de la falta de otro.” (D’Angelo, Carbajal, & Marchili, 1986: 44,65)

Para comenzar, se presentan algunas conceptualizaciones y dudas que realicé durante la producción fotográfica y a lo largo de los dos años de la investigación; dudas que iba documentando en un pequeño anecdotario:

“Todo fotógrafo que se respete – al menos en mi ámbito familiar– ha hecho al menos una fotografía del cielo nocturno. A pesar de incontables negativos no lograba realizar mi ideal de una gran y redonda luna, con todas las manchas grises. Siempre terminé haciendo fotos de un punto pequeño y blanco que en los mejores casos parecían focos. En el lapso de la compra de mi cámara réflex analógica hasta el día de hoy (cuando escribí la nota) han pasado un gran número de fenómenos lunares –eclipses, lunas rojas, lunas de octubre, súper-lunas, etcétera– sin embargo, en ninguna oportunidad pude registrar ni de cerca, mi ideal fotográfico del cielo nocturno. Fue hasta que mi colega, el fotógrafo PABA me prestó su tele-objetivo de 55–130 mm, cuando una noche colindé con mi deseo (img.27). Parecía una niña saltando y presumiendo las fotografías en la pantalla de mi cámara, pero desde entonces ha menguado mi interés en fotografiar el astro.” Anecdotario 04/2015

¿Por qué sucedió esto? Solo puedo confesar que, al haber hecho la serie de fotos de la luna (incluso en HDR), ya no aspiraba a más, pero no porque me interesara realmente la luna o el cielo, ni porque quisiera poseer fotos de estos elementos¹²², realmente mi única codicia era hacer yo misma las fotografías. Padezco, en fin, de un hambre por fotografiar cosas, adquirido

¹²² Incluso mis propias fotos quedarán arrumbadas en mi archivo fotográfico al terminar este trabajo, sobre todo considerando que no son muy buenas.

en mis años de estudiar grabado y dibujo, y, sin embargo, no me había preocupado mi gula fotográfica debido a que se enmascaraba en una desesperación por buscar del **objeto** que “vale la pena fotografiar”:

28.

LAS “INNECESARIAS”
ANÉCDOTAS DEL “ÉRASE
UN VEZ” III,
Fotografía HDR
horquillado digital,
2016.



“He realizado un sinfín de fotografías de texturas (sobre todo de telas) al principio la fascinación era sobre los pequeñísimos haluros de plata (como manchas de explosiones) que, en conjunto, hacían sombras y figuras. Pero al pasar a trabajar en fotografía digital, los pixeles no alcanzaron a suplir el

estremecimiento que me daba la plata en gelatina, así que me concentré en las texturas procedentes de una buena iluminación y en el encuadre de los objetos (sobretudo peluches), pero me encontré muchas veces, con que las fotografías no parecían valer la pena el tiempo y la vida útil de mi cámara.” Anecdotario 12/2015

La búsqueda del objeto que debe ser fotografiado¹²³ se trata de la respuesta a una demanda. Generalmente se dice que, cuando el *acto de fotografiar* se trata de una pesquisa del fotógrafo por encima del objeto que linda con su inalcanzable verdad subjetiva y propia, se trata de un “objeto ficcional”. En cambio, cuando el fotógrafo instituye (simuladamente) la tecnicidad de la cámara¹²⁴ al objeto y lo abstrae por encima de su subjetivación, el objeto que está registrando es una verdad objetiva.

Personalmente, yo jamás he enfrentado —o tenido que favorecer— una postura, prefería compensar mi falta de recaudo sobre la relación con el objeto, y preocuparme en la aplicación magnífica de la técnica. Cuestión que igualmente resulta en penurias, pues, en ocasiones, mis propios rituales me hacían sentir como rata del laboratorio:

*“Puede que, para muchos fotógrafos, el proceso sea un acto de epifanía, como algo que les permite disparar en un soplo de inspiración divina, capturando ese momento iluminado de la escena, en un abrir y cerrar de cortinillas, presumiendo que ellos, en cada quehacer fotográfico, chocan y luchan contra la deriva. En lo que se refiere a mi quehacer, he notado que, en las ocasiones en las que descuido la intrincada relación de la regla de compensación entre el número *f*, el tiempo de obturación y el ISO, los efectos ópticos que provocan la apertura del diafragma y la distancia focal (o al hacer clic al por mayor en un intento de ser más insubordinado y permanecer a la deriva) me parezco al*

¹²³ Al hablar del deseo en mis proyectos y prácticas fotográficas, prefiero no inmiscuir la tortuosa relación de nunca alcanzar el *objeto α* ; por lo que defiendo en mi discurso a los objetos de la añoranza; o la forma en que se describe el deseo, desde el pensamiento de Deleuze: “donde lo que uno desea no es el objeto físico, sino todo el contexto y el evento que evoca. Por ejemplo, no deseamos el café como objeto sino toda la escena de nosotros disfrutando una taza de café”. (Bacarlett Perez, 2016).

¹²⁴ “La Fotografía, y el aparato o máquina, la cámara. [...] esta definición es obviamente una reducción del medio a su tecnología. [...] lo más común, pues, es que se sobre entienda la necesidad de definir el medio, ya que se considera que todo el mundo lo conoce: automáticamente se aplica la definición de producción de imágenes a partir de una cámara” (González Flores, 2005: 101)

ratón del ejemplo de Watzlawick¹²⁵, cuando el roedor asimila el desperdicio de segundos en actos cualquiera, en su camino a la trampa, repitiendo acciones necesarias para que aparezca la comida. No quiero decir que lo que hago está mal (por razones técnicas), ni bien (porque en ocasiones funciona), pero es difícil negar que, en cuanto a la fotografía, fui entrenada como un animal de laboratorio¹²⁶ .”
Anecdótico 09/15

Aun si llegara a estar orgullosa de ser una rata del “laboratorio conductual fotográfico”, lo interesante es la infructuosa preocupación sobre si hago o no la lista de pasos que sugiere la técnica. En este punto comienzo a preguntarme: ¿qué emerge al momento de fotografiar? Tal vez cosas como preferencias, creencias, correspondencias, referentes, rituales, mañas, etcétera. Y fue necesario dar un paso más, y hacer más rupturas que me llevaron a segregar tres espacios de la labor fotográfica: el procedimiento como la parte del proceso que es cardinal en el acto; la producción que sería puesta en práctica y que tiene sus lapsos de error, inconsciente, choque con lo real, deriva y demás contingencias que realizan la diferenciación de un proceso a otro; y por último, la mirada que traduce, media y ordena la experiencia de fotografiar.

¹²⁵ Cuando el roedor asimila el desperdiciar segundos en actos cualesquiera, en su camino a la trampa, como las acciones que ocasionan que la comida aparezca, y no una pérdida de tiempo, hasta que se cumpla el plazo. Y con cada ocasión que realiza su ritual para que le den la comida “se reforzaba su <suposición> de que la ha conseguido gracias a su <adecuado> comportamiento.” (Watzlawick, 1976: 63).

¹²⁶ Admito que al fotografiar aún realizo ciertas acciones que aprendí en clases, como mi persistencia de compensar las exposiciones en pasos enteros. Me refiero a la Ley de la Reciprocidad de Bunsen-Roscoe; la cual indica que la cantidad de luz (exposición [E]) es proporcional a la intensidad [I] por el tiempo [T]. $E=I(T)$. Para mantener una exposición [E] constante; si se reduce a la mitad la apertura del diafragma [número f], se debe duplicar el tiempo de obturación (Av).

PRACTICANDO UN PROCESO DE-CONSTRUCTIVO.

“Algunas áreas que aparecen como de una única luminiscencia, examinadas a distancia, mostrarán que tienen una gama discreta de valores si se inspecciona más de cerca.”
(Adams, 1981: 35)

Dicha triada entre el procedimiento, proceso y mirada no fue completamente gratuita, sino que comenzó con el recurso de intentar hacer una ruptura en las imágenes resultantes. En el caso particular de mi práctica fotográfica, lo que surgió fue una discordancia entre lo que yo esperaba que saliera como imagen resultante y lo que botaba de mi labor, **falta** [A.2] disfrazada de errores tácticos, generó al principio una enajenación entre mi ambición fotográfica y el *proceso*. Es inverosímil escaparse de las fuerzas atribuidas a un suceso/acto: las particularidades de la cámara, del lugar de la toma, del software que se usa para editar, incluso el vacío; en suma, todo aquello que estaba o no-estaba presente durante el *proceso*. Creyendo que se podían enlistar las acciones subjetivadoras de la imagen de los elementos impersonales (o neutros) del acto, a través de aplicar la **ruptura** como narrativa.

La premisa era que si la ruptura es un procedimiento para desestructurar, descomponer, o dislocar los aspectos que sostienen un determinado sistema conceptual. Podíamos comparar el concepto con el de *deconstruir*¹²⁷, que, para Jaques Derrida, el término suele ser entendido como la devastación de un objeto/idea, pero también es reconocido como la diseminación de sus conceptos.

Imaginen que tienen ante ustedes un explosivo, antes de hacer “¡boom!”, la bomba cuenta con varios elementos y objetos que van a ser pulverizados o

29.
John
Stezaker,
Marriage.



¹²⁷ Aunque su nombre lo parezca, *deconstruir* no es algo nuevo. El término se ha vuelto muy sonado, en el auge de tomar lo más inverosímil que esté a nuestro alcance, adjuntándolo a su antagónico cultural, como una ironía, lo

que se entiende como “*deconstrucción*” en el arte. Pero, en el caso de Derrida es una disgregación de los conceptos, en múltiples textos.

deconstruidos. Y en la acción (o en el acto) de explotar, la bomba se trasforma en fragmentos que, al tiempo que son lanzados, pueden denegar/atacar todo a su alcance (diseminación). Ilustrando el hecho de deconstruir con otro ejemplo, sería parecido a lo que sucede con una fotografía o video que se vuelve viral en internet. En un principio se trataba de una construcción amalgamada de “cámara + celular + Internet + apps + gps + realidad aumentada + redes sociales” (Fontcuberta, 2010), que se trasfigurara en una clase de cadena/virus repetido por Facebook, Instagram, Twetter, YouTube, etcétera, hasta al punto de *irrumper* invariablemente en el imaginario colectivo de quienes lo vieron.

Todo pensamiento, postura y estructura posee huecos surgidos desde su formación; huecos que se aprovechan al desnaturalizarlos en sus nociones invisibles (como el ejemplo del sketch de “carta mal leída” de Les Luthiers¹²⁸), dentro de sus errores e idiosincrasias¹²⁹. Ejemplificando, piense usted en un camino que use a diario, este es como su realidad o sistema de creencias, usted conoce y afirma ese camino. Avispadamente, un buen día, usted cae en un boquete que jamás había visto. Cuándo, cómo o por qué salió ese agujero, no se sabe, probablemente siempre estuvo allí, lo importante será *¿qué va a hacer ahora al respecto?*: si usted es una persona tolerante seguirá por el camino, evitando el volver a caer en ese hoyo, negándolo de alguna manera. Si usted es de pensamiento ultra-moderno y revolucionario dirá que este camino esta viejo, ya no sirve, se necesita uno nuevo más perfeccionado. Y llevará a cabo la renovación, ya sea haciéndolo sobre el existente, o estableciendo uno distinto que sea mejor. Ahora, si usted es parte de un grupo de intelectuales y estrategias que creen que todo puede repararse, intentará encontrar la forma sobresaliente de recubrir el hueco. En cambio, si tiene alma de filósofo,

¹²⁸ Usted pude ver el video en Youtube, pero describiéndolo brevemente es la simulación de una persona cometiendo varios errores de lectura sobre un supuesto discurso introductorio, la mayoría el personaje que lee se la pasa confundiendo palabras e inventando cosas que no estarían en ese tipo de lectura, utilizando también palabras tienen fonéticas parecidas a otras para sacar de contexto la intención formal del relato. Utilizo esta referencia porque

creo que en el simulacro de su error es donde el músico/actor estaría reconstruyendo de una forma burda (y cómica) el discurso-.

¹²⁹ Juegos surgidos de “Los indecibles”, a modo de falsas unidades verbales, que habitan –más o menos ilegalmente, o furtivamente- el cuerpo de la postura, pero que no están sometidos al sistema de sus conceptos y sus oposiciones constitutivas.

se dedicará a cuestionar sobre la existencia y razón del socavón. Mientras que si usted es ensayista de actitud cínica, señalará con sus palabras más poéticas: “he aquí una oquedad”. Cualquier acción es tan válida como otra que se nos pueda ocurrir.

Irrupciones



30.

Florian Maier–Aichen,
Untitled, 2005.

“La construcción del juego se hace mediante la deconstrucción del juego del adversario.” (Morin, 1998: 114)

Para aplicar estos conceptos a una producción fotográfica se pensó previamente en varios discernimientos diabólicos¹³⁰ que ayuden a buscar el sentido de la práctica. Las construcciones textuales¹³¹ de Derrida son la

¹³⁰ Laura Gonzales Flores en su libro “fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?” asegura que de no haberse integrado al “vocabulario de la artisticidad fotográfica” (González Flores, 2005: 198), estos desatinos seguirían considerándose <defectos> de la toma, el ejemplo más conocido es el de la doble-exposición que se consideraba en principio un descuido en el

proceso de trabajar y limpiar los negativos y ahora se considera una forma de potencial de invectiva como la imagen de Jo Spence y Terry Dennet (img.32).

¹³¹ También llamadas “narraciones ficcionales”, yacen como formas verbales que no están sometidas al sistema estancado de sus concepciones (aunque si están vinculadas a sus oposiciones), pueden llegar hasta emplear dislocaciones, o transgresiones, analíticas a la escritura.

*archiescritura*¹³², el *entame*¹³³, la *difference*¹³⁴, el *parergon*¹³⁵, entre otras; y constituyen trazas cuyo sistema fue surgiendo al fotografiar y comparar mi *proceso* con el trabajo de otros autores:

La no-relación entre la foto y el referente:

Siempre he creído que el *acto de fotografiar* gracias a su equivalencia como medio presenta rasgos y formas de definir ausencia, ya que en la fotografía se hace referencia al mundo por su cualidad de huella¹³⁶. No obstante, si un cuerpo extraño, que tiene relación con un pasado, es despojado de la memoria o del *proceso* de percepción y es introducido a una incongruencia donde ya no se parece al referente, lo que la imagen está describiendo es eso incalculable que la hace parecer irreal¹³⁷ o ficticia. Como los registros de arquitectura destruida de Gordon Matta-Clark (img.31), cuyas imágenes se vuelven paradojas de una narrativa que se critica a sí misma.

¹³² “Marca o inscripción como condición de la significación, como posibilidad del lenguaje en general anterior a la distinción entre la palabra y la escritura en el sentido derivado o corriente.” (Peñalver Gomez, 1990: 16-17)

¹³³ “Inicio o merma, encentadura que corta y empaña la integridad del origen desde el comienzo.” (Peñalver Gomez, 1990: 17)

¹³⁴ “Que divide el sentido y la plenitud sin fin, sin finalidad y sin horizonte teológico que permita reasumirla dialécticamente a la conciencia.” (Peñalver Gomez, 1990: 17)

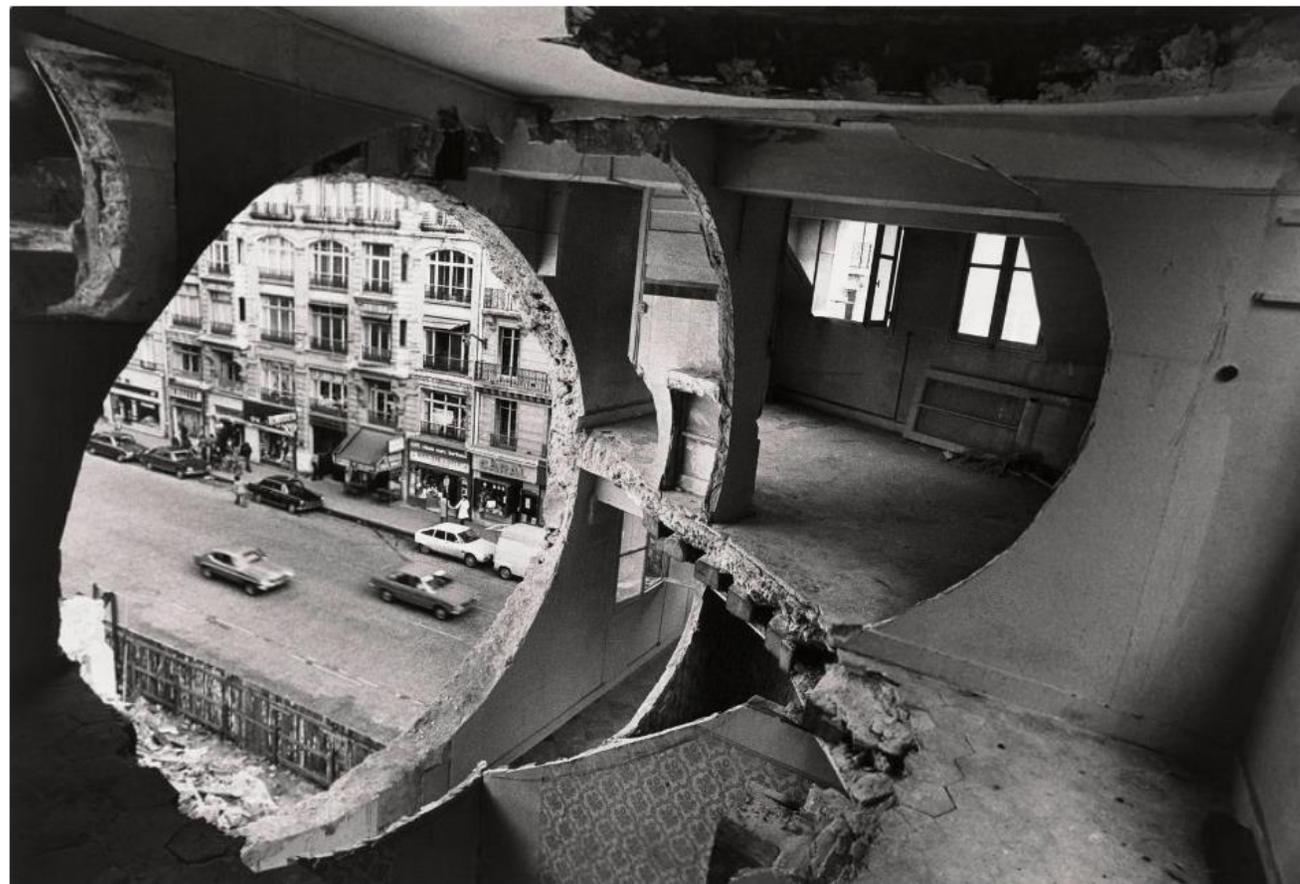
¹³⁵ “Lo <accesorio>, el detalle exterior que ante la mirada micro-lógica se revela como <clave> para descifrar una obra.” (Peñalver Gomez, 1990: 17)

¹³⁶ “La fotografía es un signo que efectivamente, requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo mediante la luz que refleja. La imagen no es más que el rastro de impacto de esa luz sobre la superficie photo-sensible [...]” (Fontcuberta, 1997: 78).

¹³⁷ Lo irreal es muy diferente a lo fantástico (fantasía). La fotografía fantástica tiene un estilo más cercano a Anna Gaskells y Gregory Crewdson (img.13). Este último es muy reconocido “su obra es un claro ejemplo de la fotografía contemporánea que supera la antigua distinción entre el artificio del interior y el mundo exterior <real>” (David Company, 2006: 33)

31.

Gordon Matta-
Clark, Conical
Intersect, 1975.



Deconstrucción en el discurso al suspender

Las lecturas comunes de una imagen, transgrediendo sus aspectos indecibles¹³⁸ y los visibles al realizar una auto-referencia y/o un *proceso* de “*mal citado*”¹³⁹, se forma en el discurso una pauta para que los signos de una fotografía puedan señalar la idea con lo ideal. Como es el caso de las imágenes yuxtapuestas de John Stezaker Marriage (img.29).

Se buscó el error:

“*Hablar de producir equívocos, cadenas significantes que implican necesariamente el mal entendido.*” (D’Angelo, Carbajal, & Marchili, 1986: 31) Los errores más comunes en la fotografía se tratan de que “*un objeto se interpuso entre el sujeto y la superficie sensible; la cámara fue activada por casualidad, por error, por inadvertencia; la película o la prueba fue velada, sobre o subexpuesta; varias imágenes se superpusieron*” (Chéroux, 2009: 40). Estos fallos técnicos resaltan la labor fotográfica como un suceso¹⁴⁰ cartográfico (experiencia).

¹³⁸ “Falsas unidades verbales, habitan el cuerpo de la tradición logo-céntrica por <<desnutrir>>, pero no están sometidos al sistema clausurado de sus conceptos y sus oposiciones constructivas: verdad-pensamiento, sensible-inteligible, pensamiento-lenguaje, sentido-dignos, significante-significado, hable-escritura, alma –cuerpo.” (Peñalver Gomez, 1990: 16)

¹³⁹ “Por lo general se cree que la más leve variación, u omisión convierte la cita en paródica. Existen ocasiones en que la “práctica citacional” supone, necesariamente, cierta ruptura con el contexto más celebres que el *enunciado <original>*”. (Derrida, s.a.: 352) El ejemplo más notable de este mecanismo

de mala citación, se suele explicar con la novela de “Las mil y una noches”, cuando la princesa Scherazade cuenta la historia, revelando cómo ha salvado su vida hasta ese momento, citándose con ingenio y de forma paradójica corre la cortina de una maquinaria narrativa; se vuelve el mago que cuenta el secreto, en el truco mismo.

¹⁴⁰ “Hay que considerar entonces como una auténtica desventura operatoria [...] el fotógrafo eligió su punto de vista y luego preparó su pesado material. Determinó su encuadre [...] no había más que apretar el obturador –y fue lo que hizo. Pero durante la toma [...]” (Chéroux, 2009: 23)



32.

Jo Spence and Terry Dennett, Final Project (death rituals and return to nature series), 1991-92.

¿QUÉ LES PARECE LA FOTOGRAFÍA “HDR”?

Para tener un terreno más ordenado desde el cual comparar las partes del *proceso* fotográfico y aplicar las rupturas, se optó por anclar la investigación a un solo procedimiento que figurase como un contra-sentido entre limitaciones y subterfugios del procedimiento, a la inconmensurabilidad en la cual el fotógrafo se enfrenta con la imposibilidad de la fotografía como real. Se eligió proceder, casi por instinto, con la fotografía en HDR; en parte porque su procedimiento parecía tan discriminado e in-discriminado (al mismo tiempo) en su estética; además porque es excesivo, no-crítico y motiva a discutir la noción de fotografía y su cualidad de simulacro:

Lista de razones del por qué se eligió HDR por horquillado digital, en cámara semi-profesional Rebel:

En principio, se necesita realizar una exploración completa del proceso; por eso se descartan procedimientos que tengan más limitantes de truquear las técnicas; como sería el HDR que ya está implementado en los softwares de los celulares y tabletas electrónicas, además de que las cámara de los dispositivos móviles tiene un limitado campo de visión y baja resolución, debido al pequeño tamaño de los lentes y sensores.

En sí mismo, el HDR parece una paradoja, debido a que promete tener un mejor rango de luminiscencia, aunque las personas no lo ven de esa manera, pues piensen que se trata de una mejor calidad en la imagen. El HDR, al tender simultáneamente tanto detalle en la luz, la sombra y la coloración.

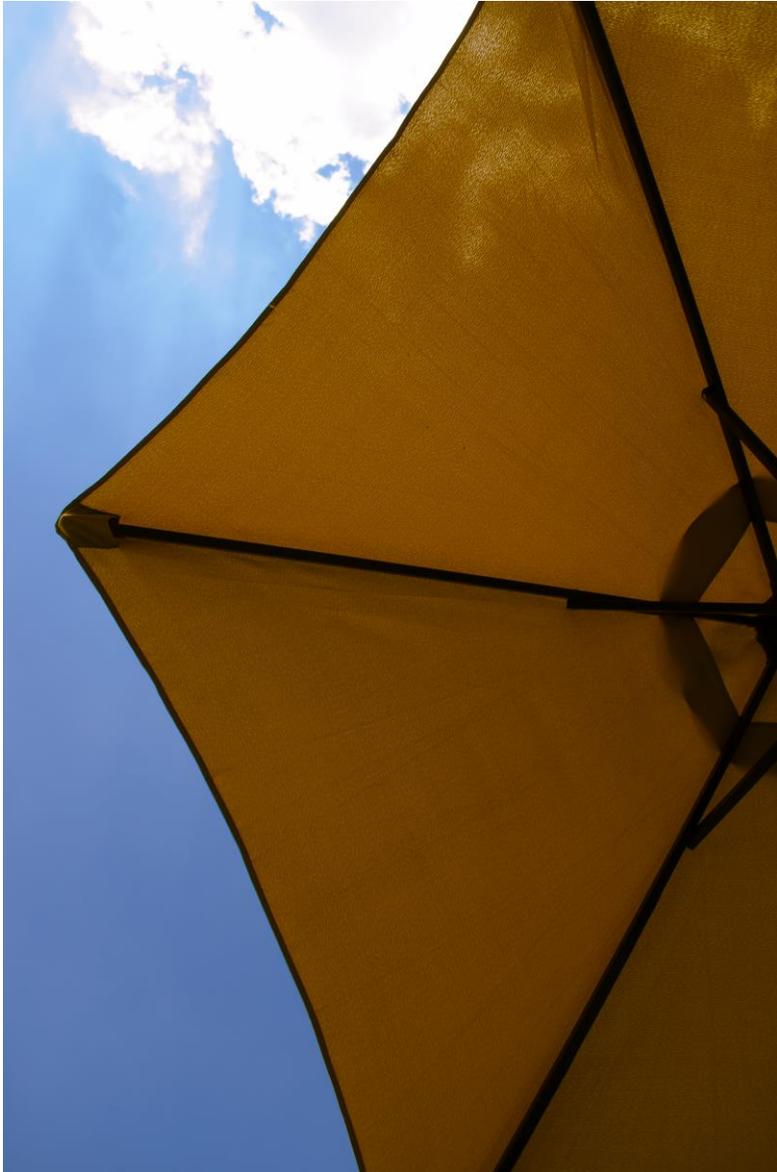
“El procedimiento HDR me es algo “nuevo”; lo que puede que ayude a evitar hacer obvias las sensaciones y afecciones que se tensan durante la experiencia de hacer fotografía.

Irónicamente, al ver algunos resultados finales, noté que en mi proceso resaltaban mis indolencias, por un lado, y la imposibilidad y el azar, por otro lado; noté también que en un comienzo me desesperaba porque para la fórmula establecida, mis exploraciones eran errores. Esto me permite pensar en el proceso como una no-formula, que evidencia una deriva.

Además, el tipo de pasos que se deben seguir me ayudó a recordar fundamentos técnicos de la cámara digital y que funcionan a la inversa de la fotografía análoga: En el horquillado digital es preferible tener más escenas subexpuestas, o con poca resolución y menos contraste en los valores; que tener imágenes sobre expuestas que pierden detalle.

En cambio al trabajar un negativo, “si una escena se subexpone, las áreas oscuras del sujeto pueden no quedar registradas en absoluto en la película, y no habrá forma de conseguir detalle donde no existe en el negativo. [...] la sobreexposición, por otro lado, conduce a otros problemas, como pérdida de resolución, el incremento del grano y una menor separación de los valores altos” (Adams, 1981: 36).

>> Anecdotario 6/17

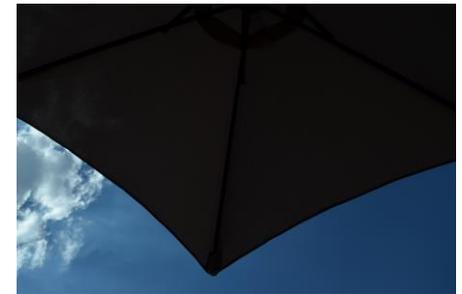


33.

LO RE-MIRADO I,
Fotografía HDR
horquillado digital,
2015.

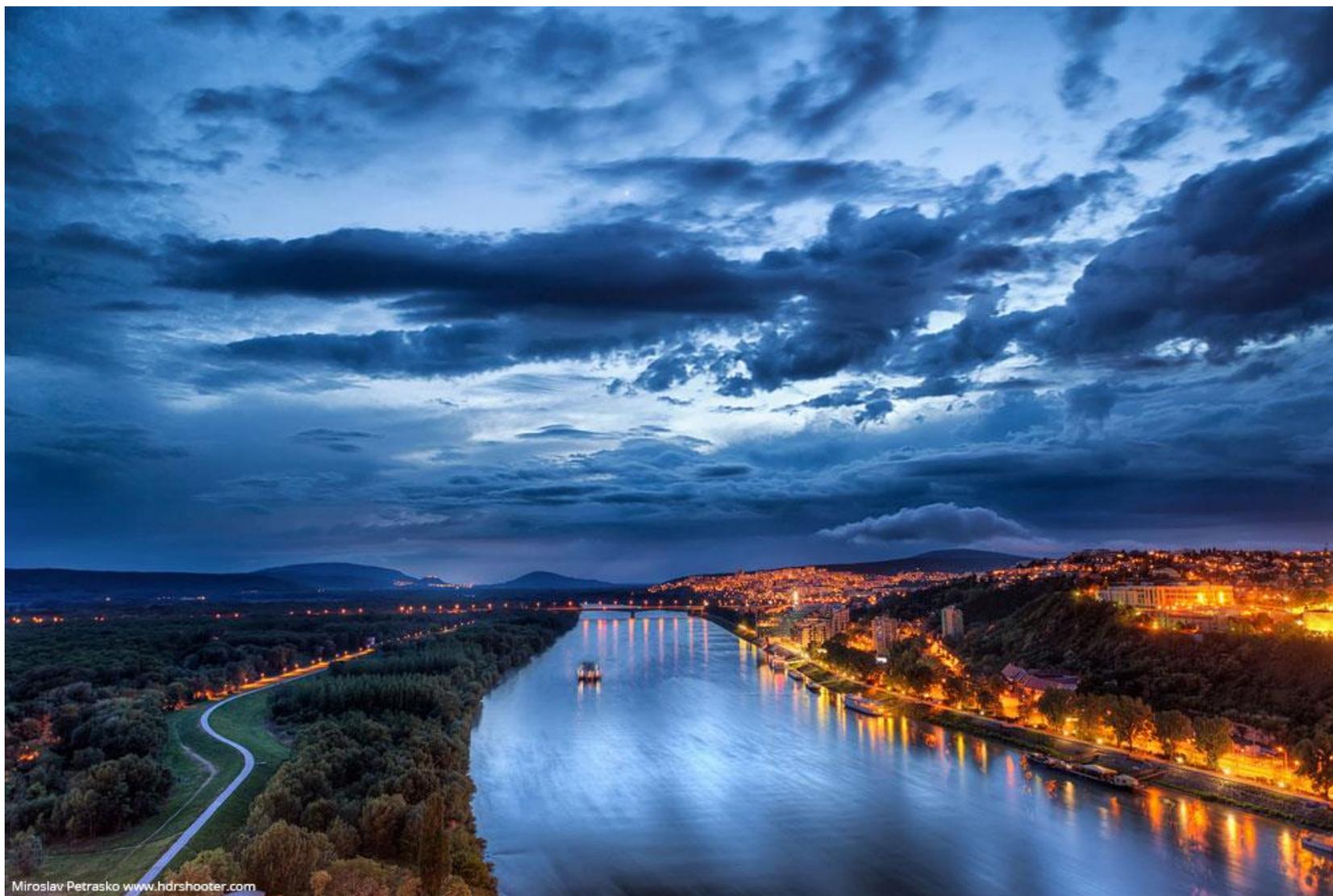
34-36.

E+2, E=0 y E-2,
Fotografía digital, 2015



37.

Miroslav Petrasko, HDR.



Desde el punto de vista técnico, el HDR es un ensamblaje de capas que habilita que todas las zonas de la fotografía queden irreprochablemente expuestas¹⁴¹. Al interior del motivo o escena que se abstrae existe un gran contraste entre los valores necesarios para generar una exposición equilibrada. Si el lector no conoce aún la técnica fotográfica HDR (High Dynamic Range, o alto rango dinámico), se recomienda ver algunas de las fotografías de paisaje y arquitectura de Miroslav Petrasko (img.37), en las que existe una enunciación casi perfecta en las luces como en las sombras, en el estallido de los colores, siempre dotado de hermosura. Estas imágenes ilustran las idealizaciones sobre la técnica HDR, en cuanto a que es ella la que rescata los elementos de la radiación lumínica, que la fotografía común no permite.

Hay diferentes procedimientos para una imagen HDR, pero la que tiene más pasos (y por lo tanto en la que me podía tomar más libertades de cometer errores) es el HDR por horquillado digital: para realizarlo se necesita disparar varias veces con diferentes parámetros de exposición, beneficiando la iluminación en cada una, distinguiéndola de un diferente elemento del motivo, como en los casos de Wolfgang Staudt y Mike Murphy (img.40), entre otros. Después, por medio de uno o varios softwares, se selecciona y monta cada fotografía a manera de capa de una sola imagen, compuesta la exposición correcta de cada zona. Al principio de la producción, procuraba hacer el horquillado de forma muy tradicional con, al menos, tres fotografías (img.34–36): una subexpuesta (preferentemente -2), otra bien expuesta (0), y una sobrepuesta (+2), respetando, en los valores de obturación y diafragma, pasos enteros. También intentaba llevar a todos lados el trípode, para evitar las pequeñas

¹⁴¹ Debido a que al realizar la medición si se expone según la valoración de los elementos que están en las altas luces, las partes de la foto donde los elementos se encuentren en las sombras quedan demasiado oscuros, y si

expone bien las sombras, todo lo que sean luces se vuelve completamente manchones blancos.

variaciones en los bordes del encuadre y la inclinación, así como para evitar la aparición de "fantasmas"¹⁴², que el software no puede quitar.

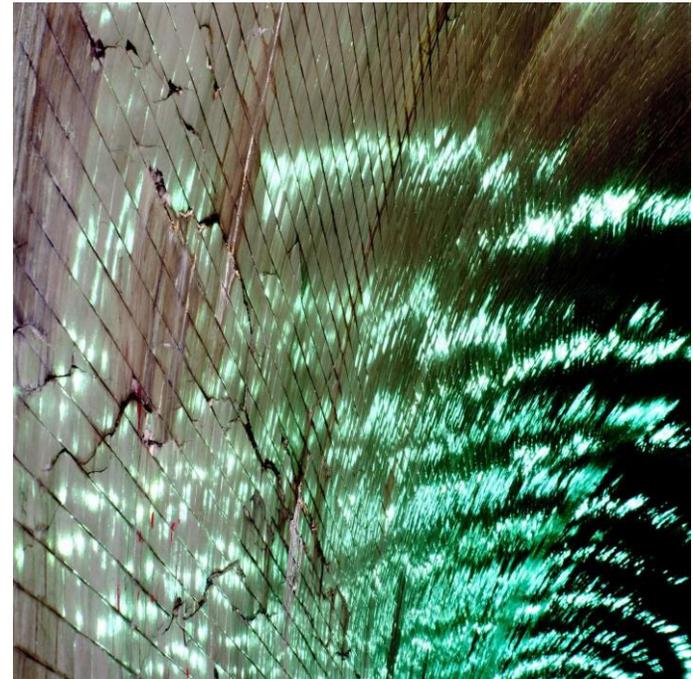
Ante el reconocimiento de que el procedimiento no siempre es esencial, y de que no se debe confundir este procedimiento con el *proceso* de producción ni con el *proceso* de la mirada, las preguntas son: *¿Qué hago?*, *¿Qué experimento?*, *¿Qué miro?* De ahora en adelante se recomienda al amable lector permanecer en constante vigilancia sobre su propio *proceso* y practicarlo.

Más tarde, al despreocuparme por la exquisitez técnica y al reconocer la imagen en el error, habida cuenta de que al equivocarme ya no debía descartar la imagen resultante, comencé

a considerar mis fotografías como raptos del cotidiano invisible¹⁴³; raptos sometidos a una codificación fotográfica, volviéndose

38.

Anthony Hernandez,
Forever #74, 2011;
San Francisco Museum
of Modern Art.



¹⁴² Son elementos que solo aparecen en una de las fotografías, o que se han movido en el transcurso de realizar una exposición a otra (como las nueves); y que al mezclar digitalmente todas las fotografías quedan como manchas semitransparentes. Si se pudiera, compararía los fantasmas en un HDR como metáforas de las "narraciones fantasmáticas" de Zizek: "una mirada

imposible, mirada mediante la cual el sujeto ya está presente en el acto de su propia concepción." (Zizek, *El acoso de las fantasías*, 1999, pág. 23)

¹⁴³ "El elemento común a todas las exploraciones de la objetividad y de los objetos es el gusto por las cosas cotidianas, por aquello que nos es familiar, y por objetos que conforman la vida diaria en una época de producción industrial, masiva y barata." (David Company, 2006, pág. 25)

objeto incandescente para la mirada. Sirva como ejemplo la obra fotográfica de Peter Fraser, Rinko Kawauchi (img.18) y Antony Hernandez (img.38); obra que no es HDR, pero se le parece.

“La fotografía expresiva (la fotografía <creativa>) no guarda una relación directa con lo que denominamos realidad.” (Adams, 1981: 4)

El HDR, con su variación tonal¹⁴⁴ sutil, dramática y *surrealista*. Así como su excesivamente artificial, plano e irreal, con fantasmas, halos y sin volumen, sirve para alejarme del discernimiento común de la fotografía como abstracción de la realidad. Pero al perdurar la **certeza** de una fotografía que se mide como copia del mundo. Esto me lleva a preguntarme: *¿Dónde deja eso al HDR en cuanto a fidelidad con respecto a la realidad?*

Cuando hablo sobre la fotografía que realizo para el proyecto; las personas inmediatamente mencionan la palabra Hiperrealismo: “movimiento que se originó a mediados del siglo XX, y del cual algunos teóricos denominan la evolución del fotorrealismo¹⁴⁵” (Meisel, 1980) Aun si se intenta representar la realidad de la manera más fiel posible, utilizando la

¹⁴⁴ dependiendo de la sustancia de las que están hecha las cosas y a como se encuentre iluminada sus formas; aun los objetos más negros o blancos, son vistos desde su conjunto de grises.

¹⁴⁵ El foto-realismo (o “nuevo realismo”) comenzó a inicios de la década de los 60's, como un movimiento artístico que buscaba representar al mundo <<tal cual>>. Es la representación que intenta parecer una fotografía. Casi

una década después renació como una vertiente del Arte Pop que se interesaba más por lo abstracto; pero que conservo su característica de preciosista precisión técnica; pero preocupándose por mostrar de errores que pudiera tener la fotografía, con el fin de hacer difícil notar la diferencia entre la foto y la pintura.

fotografía como herramienta para lograr exquisitez en los detalles: “cáusticamente, los artistas más puristas consideran que la anterior no es una corriente artística, sino un perfeccionamiento técnico que, en el mejor de los casos, muestra la habilidad del artista, mas no su estilo.” (Meisel, 1980) Anecdótico 12/15.

Existe algo llamado “escala de iconicidad”, propuesta por Abram Moles¹⁴⁶: se trata de una categorización sobre representaciones de la fotografía en cuanto a su cualidad como imitación “realista”. En sus niveles más “altos” se encuentran el *hiperrealismo*¹⁴⁷ y el *realismo*, y con estas categorías se clasifican a las presunciones de ser más cercanas. Como en el caso de la labor fotográfica de Ansel Adams¹⁴⁸ y su **sistema de zonas**¹⁴⁹. Otros ejemplos serían las imágenes de formas simples y estéticas de Ricarda Roggan (img.39).

¹⁴⁶ La lista es decreciente, por lo que comienza con la mimesis y llega a lo creativo: **Hiperrealismo** (más que la realidad), **Realismo** (igual a la realidad), **Expresionismo** (más expresivo que realidad), **Figurativismo** (formal, estético y subjetivo), **Abstraccionismo** (simplificación del referente), **Surrealismo** (lo fantástico y fantasmagórico), **Foto-cinética** (visualizar lo invisible) y **Fotografismo** (predominio en lo gráfico).

¹⁴⁷ Como fuerza objetiva, el movimiento del Hiperrealismo busco ser considerado, como un dilema figurativo entre la abstracción lírica y el despliegue subjetivo de la realidad individual y existencial. “No es extraño que numerosos pintores empleen la técnica hiperrealista, al menos en parte, con la finalidad de hacer más evidentes sus relaciones individuales y particulares con el exterior o para traducir mejor un mensaje preciso, comprometido o rebelde. No obstante, estos artistas, en la medida en que manipulan el modelo fotográfico, en lugar de copiarlo, manifiestan una toma de posición que no puede confundirse con la del hiperrealismo.” (Hiperrealismo, 1989)

¹⁴⁸ “Muchos consideran que mis fotografías se encuentran en una categoría <realista>. En realidad, lo que poseen de realidad se encuentra en su fidelidad

o en la precisión de su imagen óptica, sus valores son definitivamente <desviaciones> de la realidad.” (Adams, 1981, pág. iv) De hecho se muchos consideran que la fotografía del Adams es demasiado perfeccionista, limpia, como si fuera “saneado por un desinfectante cósmico” (Grundber, 1996, pág. /)

¹⁴⁹ El sistema se zonas y el HDR son parecidos debido a que se trata de una interpretación de varias luminancias. El primero es una escala de valores de gris entre el blanco del papel fotográfico y el negro (mancha) de los granos explotados “La gama completa del negro al blanco está representada por las zonas 0 a X. Dentro de esta se encuentra la gama dinámica, que representa los primeros valores útiles por encima de la zona 0 y debajo de la zona X, es decir las zonas I a IX. La gama de zonas que aportan cualidades definidas de textura y sustancia es la que se extiende desde la zona II a la VII. [...] En términos del Sistema de Zonas decimo que primero situamos la luminancia del área gris medio del motivo sobre la zona V de la escala de exposición, y las de más luminancias caen luego en las demás zonas” (Adams, 1981: 52,57) en la fotografía digital es preferible medir el gris medio como la zona

39.

Ricada Roggan, Apokryphen (Ernst Bloch,
Aschenbecher), 2014.



Podríamos hacer una comparación entre el HD (alta definición), el Cine HFR (alta frecuencia)¹⁵⁰ y la fotografía HDR, aunque puede que los tres procedimientos se interesen en un mismo diseño moderno y que posean listas similares de pros y contras.

En los argumentos en contra, irónicamente, el primero y más obvio punto, es la influencia recíproca que tienen los dogmas positivistas de que “si se puede adquirir y reproducir más y mejor algo (en este caso una imagen), entonces eso es la prueba “irrefutable” de que eso es -o fue- real”. Pero si lo real es.

III. En cambio el HDR se aprovecha de la medición del sistema se zonas, pero en su síntesis en lugar de aplanar las luminancias en la categoría donde estarían su media (zona), nivela a todas en forma conjunta en un tejido de fuerzas lumínicas.

¹⁵⁰ Obviamente ambas son formas distintas, tanto porque utilizan diferentes mecanismos, como porque sirven a diferentes caudales y tienen distintos resultados.

40.

Mike Murphy, HDR.



41.

Malcolm Fackender



Inaccesible aun para la foto, y la realidad tiene valor como una construcción colectiva, no sirve de mucho que el video HD tenga más píxeles y más canales de sonido; que el HDR muestra más detalles en las altas y bajas luces; y que el cine HFR cuente con 48 cuadros por segundo.

Consecuentemente, ninguna de las tres es verdadera¹⁵¹, ni –necesariamente– realista, aunque el HDR no necesita inventarse las nubes¹⁵², aun si éstas salen como fantasmas. Técnicamente el HDR no es una mejora en la definición, sino que tiene una visión mejorada, la traducción de rangos y longitudes lumínicas¹⁵³ que las personas no percibimos –o al menos no de manera tan cargada– lo que convierte al HDR en un tipo de foto cinética, parecido a las cámaras de visión nocturna o de luz infrarroja, es que muestra algo que no estamos viendo. No obstante, jamás me atrevería a negar que algunos fotógrafos utilizan la técnica de HDR (incluso por horquillado digital) como una representación hiperreal¹⁵⁴ o subrealista. Por ejemplo, Malcolm Fackender (img.41), quien busca con la representación lograda doble exposición y HDR comunicar misticismo.

INVENTANDO EQUIVOCACIONES

Al buscar en el error técnico de la fotografía HDR o un discurso mal-citado, se busca que la mirada generada en la práctica, pueda desafanarse de la idealización de lo que debería estar en la imagen. Pero al ser un procedimiento tan esquematizado

¹⁵¹ Su única certezas (de las tres) es que se volverán, con el tiempo, parte de nuestro cotidiano de *percepción*, de nuestro *cuerpo-vivido*.

¹⁵² “Algunos de los fotógrafos pioneros superaban el problema con una colección de nubes, que luego copiaban con destreza en los cielos de sus fotografías, completamente blancos de no proceder así.” (Adams, 1981: 22)

¹⁵³ “Solo las longitudes de onda visibles se definen como luz, y todas las demás se denominan simplemente radiaciones.” (Adams, 1981: 9)

¹⁵⁴ Hablando del hiperrealismo como un movimiento artístico, “definido por un grupo de artistas que compartían valores y objetivos comunes. [...] los ismos no siempre son categorías cerradas dentro de ellas se producen, a veces progresos cambios y distinciones.” (Little, 2004: 6)

en la tecnología, la fotografía HDR, tiende a ocultar los errores que en la producción fotográfica se puedan originar (como las aberraciones cromáticas o *moiré*, que salen cuando se fotografían telas y redes.



42.

LO RE-MIRADO XIII,
Fotografía HDR
horquillado digital,
2016.

En la imagen número cuarenta y dos se muestra el procedimiento: HDR por horquillado digital en Photomatrix, pero en lugar de modificar los valores de exposición de forma constante y conjunta entre Av (velocidad) y Af (diafragma), solo se expandió de forma agigantada la apertura del diafragma, creando así fantasmas en la distancia hiperfocal. Este desvío intencional del procedimiento es parte del *proceso*. Entre el hacer (*proceso*) y el mirar podríamos definir a tal *proceso* como la producción que devendrá en y para la experiencia. Así, lo que pueda o no decir la imagen como resultado dependerá, no solo del *proceso* de percepción, sino de una nueva territorialización, porque los conceptos no se cierran sobre sí mismos, por el contrario, se fugan a más conexiones y se transforman según y su propio devenir.

Y a pesar de que procuré llevar el HDR a un intento de *mal-citación*, modificando valores para llegar a los extremos donde las imágenes resultantes se vuelven objetos apenas reconocibles con sus tonos dorados, al final, con casi 100 fotografías en HDR, caí en mis propias trampas en algunas ocasiones, o seguí los caminos de alguien que ya había algo antes que yo. Como en el caso de mis series de imágenes que resultaron muy parecidas a las abstracciones nocturnas realizadas por Rut Blees Luxemburg (img.43). Compuse diferentes series fotográficas que no me servían mucho para ejemplificar todo el *proceso* de investigación, pero sin cuya realización no habría especulado sobre el acto de fotografiar, como acto performático, acción infinitiva o *proceso* de mirar; acto que funciona como el cartografiar [A.1] y que resulta comparable a un dispositivo; ni habría pensado en el fotógrafo como un supuesto sujeto o al lenguaje como el objeto conclusivo de la fotografía.



43.

Rut Blee
Luxemburg,
A Weekend
in the City.

En total son cuatro series que están desglosadas de la siguiente manera:

1. *YERMOS ESFUERZOS*: son fotografías que no se realizaron en el tiempo exacto de la investigación para el trabajo de grado, pero que servían para dejar un referente de mi trabajo anterior y que fueron mostradas en los primeros coloquios de la maestría en las que intentaba llegar a la “buena lectura” hecha por el *spectator*, preocupada porque lo “[...] bien logrado consiste en la correcta transición de información y ejerce sobre el receptor el efecto apetecido” (Watzlawick, 1976: 13). De esta serie concluí que mi conflicto ya no está en aceptar que la fotografía sea o no lenguaje; sino que sea un lenguaje no reflexionado. En permanecer en el in-entendido de si practiqué bien o mal la técnica, o si representé, o no, la temática.
2. *LAS “INNECESARIAS” ANÉCDOTAS DEL “ÉRASE UN VEZ”*: Conjunto de imágenes resultantes de *procesos* cuyas anécdotas¹⁵⁵, ayudaron a reflexionar que el término **fotografía** se desglosa en varios caminos: el objeto final (o la foto), el quehacer (o el *proceso* constituido por el procedimiento, la producción y la mirada) y la misión (el ideal fotográfico). Si el fotografiar es, para mí, la experiencia de enfrenarme una y otra vez a la opacidad blanca, entre la realidad y lo real. El comenzar a escribir el “erased una vez...”; repetido hasta el hartazgo, pero distinto en cada ocasión; que solo me dejará sombras.

¹⁵⁵ A modo de ejemplo de una de tales anécdotas: “Aquí, en la sobre depresiva tarea de comenzar a escribir sobre mi propio proceso, sin saber cómo hacerlo, que envidia dan los inexorables y monótonos: “érase una vez...”, tan de la infancia. Cuando uno se encuentra frente a la perversa blancura de una hoja (aunque sea digital), se vuelve inevitable el odiar quedar atrapado entre el no acceder a utilizar algo tan exiguo, y el necesitar verbalizar

algo que irrumpe, (siempre; en alguna ocasión, en cierto lugar) a la continuidad. De igual forma me he sentido detrás de una cámara fotográfica. Y ante cualquier trabajo de escritura, que rompe, de manera aparentemente única, “la opacidad” (Didi-Huberman, 2012) de lo inadvertido, lo indistinguible, el blanco lleno/vacío de lo que nos rodea; lo real.

3. *LAS “INNECESARIAS” ANÉCDOTAS DEL “NO EXISTE EL NIRVANA FOTOGRAFICO”*¹⁵⁶: Se trata de las imágenes resultantes de una labor donde, sin querer, trasgredí al procedimiento del HDR, y sin pretenderlo, colindé con conceptos de deriva y territorializaciones, con la idea de que lo real está atrás del lenguaje, y la noción del fotógrafo que deviene entre un sujeto (sujetado) y otra cosa.
4. *LO RE-MIRADO*. Fue en esos ejercicios donde resaltó la problemática de la relación entre la fotografía como sistema de lenguaje y el *proceso* de percepción: el fotografiar como una acción, tiene su ancla en la construcción a la cual Merleau-Pony denomina el “cuerpo-vivido”. Cuando fotografiamos estamos *percibiendo/experimentando*. Esa experiencia deja en nosotros un aprendizaje o sedimentación que se vuelve referente para las siguientes acciones fotográficas que realicemos. Nuestra percepción es como un hormiguero: si vigila a las hormigas que salen a explorar notará que van zigzagueando a la deriva, dejando un leve rastro de por donde han estado, cuando encuentran comida, inmediatamente regresan, ya sin hacer zigzag, en la línea más recta posible, dejando un rastro de olor más fuerte. Ese rastro es seguido por las hormigas que van detrás (o a los lados) que dejan a su vez mas olor reforzando la línea, creando un camino de hormigas (una *lógica*) en la que van y vienen sin fin. Exagerando errando la técnica del HDR (hacer), para que estéticamente se impida su identificación con el referente de la percepción aprendida de una fotografía (mirar).

¹⁵⁶ ¿Qué es el nirvana fotográfico? La promesa de que la fotografía trascienda su objeto y se vuelva realidad.

Lo más destacado de cualquiera de estas imágenes habrá sido la experiencia de cuestionarme qué y cómo se podría ejemplificar todo ese cúmulo de fuerzas, a las que podemos llamar “quehacer”, que es tanto una acción/acto como un suceso donde practicamos, experimentamos y vemos.

Concluyendo: Fotografíar puede ser una forma de generar lógicas visuales, que dan sentido al mundo.



REFLEXIONES FINALES

Después de dos años de abordar la **práctica fotográfica** fuera de la común frialdad con la que se suelen desarrollar las teorías de fotografía (especialmente aquellas que discuten si es o no una forma de Arte o si es o no una herramienta científica), he llegado a conciliar en mí la noción sobre la labor fotográfica como una construcción que toma sentido desde el acto, la experiencia y la significación del fotógrafo.

El desarrollo de este trabajo es un conjunto de quehaceres complejos que pueden ser ilustrados como sucesos, actos, experiencias, *procesos*, procedimientos y/o producciones, donde cada uno tienen naturaleza paradójica, pues deviene de forma individual y múltiple, gracias a su disposición como territorialización de un espacio/tiempo que es tanto lumínico como de signos.

Parece bastante insólito el ejercicio de meditar un objeto de estudio, en ese caso el *quehacer fotográfico*, desde una práctica que genera lógicas que dan un sinfín de tumbos, sin llegar a una resolución congruente. No obstante, uno de los objetivos de la investigación fue el construir una conciencia entorno a la fotografía y no el **comprobar** o llegar a cualquier suposición. En este sentido, la investigación se volvió un perpetuo y tormentoso obstáculo epistemológico, que me permitía ver y explorar un sin fin de formas, pero del cual jamás tendría una respuesta clara, a menos que estableciera un juicio en el que hiciera una clase de **paralaje** con múltiples factores que expusieran un tramo del tema.

El sistema de este trabajo es aproximado a la perspectiva propuesta sobre cómo entender el tema. Incluso, existen ocasiones en las que, al hablar del *acto de fotografiar*, se enumeran algunas expresiones con las que se explica la metodología. Es gracias a la interacción entre ejercer, repensar e investigar, que puedo desdibujar los límites entre la **práctica de fotografiar** y la **práctica de reflexionar**. En ambos *procesos*, fue un constante chocar y un acoplarse a batallar con las múltiples posibilidades y términos que no dejan de surgir en la vigilancia epistemológica. A mi parecer, es esto último es la

condición más redimible de esta investigación: se está dialogando sobre espacios etéreos y las muchas formas en las que nos relacionamos con el mundo. Por ello diviso –únicamente en terrenos de esta investigación– al *acto de fotografiar* como la abstracción de luminiscencias, y a la vez, la significación que se da a través del acto de enterrar fragmentos y vectores que se acoplan entre sí durante el propio tiempo/espacio de la práctica. Pero, para llegar a lo anterior, fue necesario tratar el tema como fenómeno paradójico de significación, o bien, como un cúmulo de acciones cartográficas que devienen concepciones del mundo que nos rodea, o, finalmente, como **experiencia de lo vivido** para un supuesto **sujeto**, que desea algo en la foto.



Aunque pareciese que las rupturas logradas aquí solo originaron el regreso a nociones ya tan reiteradas sobre *la iconicidad* en lo fotográfico, el *sistema perceptivo* vs el *estímulo* y el *procedimiento técnico* vs la *producción/acto*. Cada una es parte de cualquier *proceso* fotográfico; son límites que ayudan a que el *proceso* complejo de fotografiar –bucle conformado y desarrollado

45.

LO RE-MIRADO IV, Fotografía HDR
horquillado digital, 2016.

entre las fuerzas del hacer, del experimentar y del ver— tenga comprensión. Así que no hay forma de esquivar su argumentación, sin caer de lleno en todos los inciertos que en ocasiones atascaron la investigación.

Además, el ejercicio de explicar cómo un acto relativamente naturalizado de **fotografiar** se convirtió en uno de los pasajes más necesarios a ejercitar como investigador. Y a pesar de que se desbarató mi jerarquía entre objetos de interpretación y hechos, experimenté la necesidad de no inquirir a pruebas irrefutables, interrogando desde la posición de ser un investigador que expone sus pifias para burlar sus episteme-filias. Esta labor tan poco grata, ayudó a deliberar la ambigüedad de mi objeto de estudio y advertir los argumentos (que se citan) como unidades lógicas correspondientes a los cortes significantes (en la cartografía de fotografiar) y lógicos/filosóficos (de la investigación) que convenían durante el desarrollo del tema. Por lo que, de esta investigación me quedo con una percepción más cuidadosa y a la vez más indefinida sobre una experiencia donde se da significación al mundo.

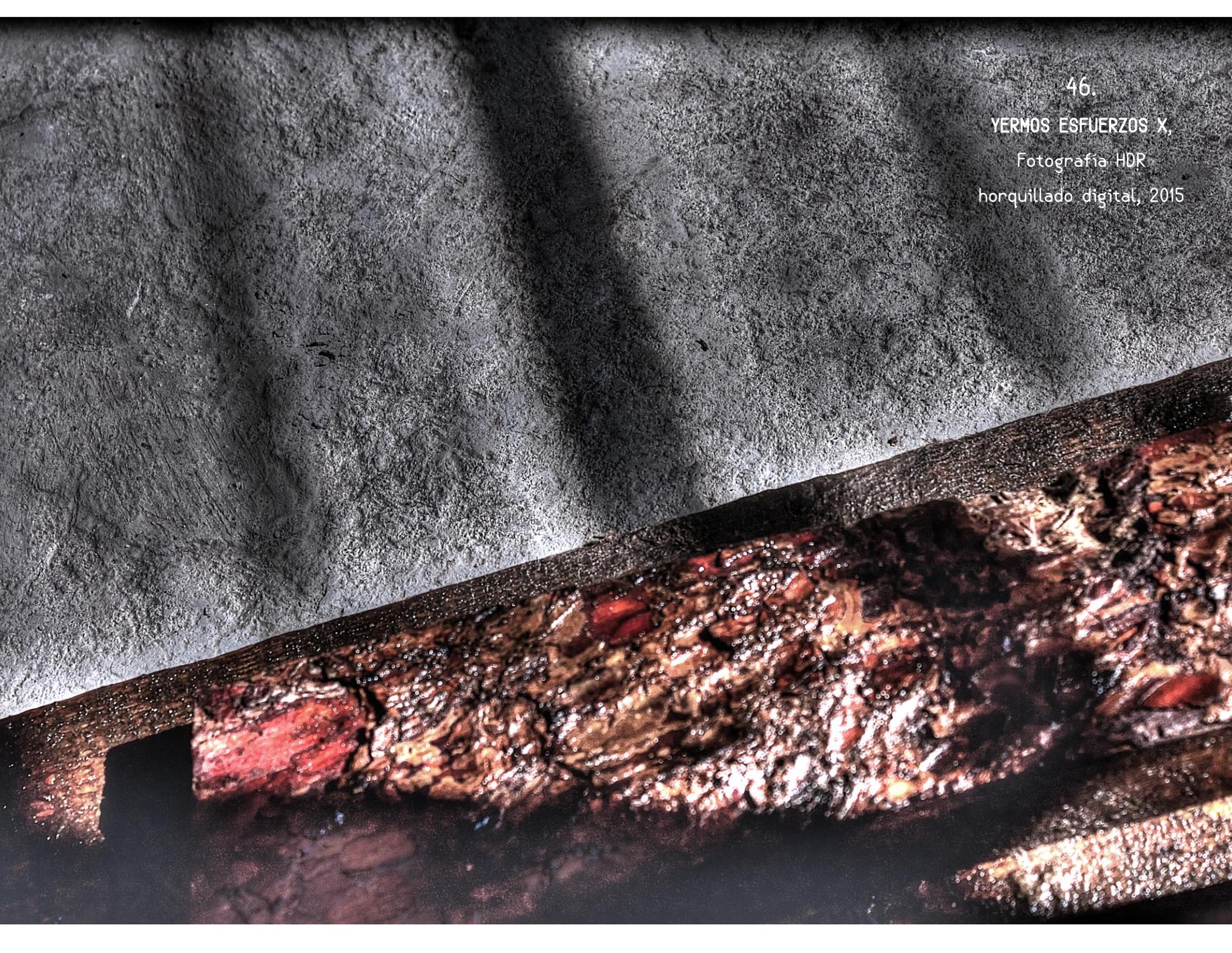
Finiquitando con una reflexión sobre la práctica fotográfica como un *proceso* que puede construir significantes, los cuales no pretenden —del todo— dar cuenta de la “realidad” (y mucho menos lo real), sino de ser un saber implicado en el lenguaje (la imagen como letra, más allá de la forma); que no es del todo entendido.

46.

YERMOS ESFUERZOS X,

Fotografía HDR

horquillado digital, 2015



BIBLIOGRAFÍA

Adams, A. (1981). *El Negativo; Trilogía Topográfica de Ansel Adams 2* (1ra español 1999 ed., Vol. 2). OMNICON.

Alonso, R. (Agosto de 1998). En los confines del cuerpo y de sus actos. *Medialopolis*, año 3(5). Obtenido de ARTE CONTEMPORANEO:
http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cibertronic.php

amazonaws. (s.f.). *Semiología*. Recuperado el 09 de 2016, de Catedra Semiopatologica medica:
<http://ecath1s3.amazonaws.com/spm/SEMILOGIA.pdf>

anonimo. (s. de s. de 2011). *Entre lo visible y lo decible. Notas para una Estética en Gilles Deleuze*. (M. Vásquez, Productor)
Recuperado el 30 de 04 de 2016, de Facultad de Artes. Universidad de Chile:
<http://www.artes.uchile.cl/cursos/73676/entre-lo-visible-y-lo-decible-notas-para-una-estetica-en-gilles-deleu>

Antón Fernandez, A. J. (2012). *Slavoj Žižek, una introducción*. Madrid: Sékwitur.

Bacarlett Perez, M. L. (9, 76, 23, 1 y 8 de Febrero y Marzo de 2016). Gilles Deleuze; la filosofía, la literatura y el arte. Toluca,
Edo. de Mexico: Facultad de Artes UAEMex.

Bachelard. (1987). En D. Lecart, *Para una crítica de la epistemología* (pág. 49). siglo veintiuno.

Bachelard, G. (2004). *Estudios* (1ra. ed.). (I. Agoff, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.

Barthes, R. (1980). *Mitologías*.

- Barthes, R. (1995). *La cámara lúcida; nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Benjamín, W. (1972). Pequeña historia de la fotografía. En W. Benjamín, *Discursos interrumpidos I* (J. Aguirre, Trad., págs. 63–s.). Buenos Aires: Taurus.
- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanace en el aire; la experiencia de la modernidad*. (2da ed.). (A. M. Vidal, Trad.) Cd. de México: SIGLO XXI.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J. C., & Passeron, J. C. (2002). *El oficio del Sociólogo* (1º ed.). Buenos Aires: siglo XXI.
- Bresson, H. C. (18 de 08 de 1952). El relato fotográfico en el instante decisivo. En J. Fontcuberta, *Estética fotográfica*. Editorial Gustavo Gili. Recuperado el 27 de 09 de 2016, de El relato fotográfico según Cartier-Bresson: <https://otraformademirar.org/2011/08/18/el-relato-fotografico-segun-cartier-bresson>
- Burgin, V. (2003.). Mirar fotografías. En I. y. contemporáneo., G. Picazo, & J. Ribanta (Edits.). Gustavo Gili.
- Chavez Mayol, H. (2005). *Tiempo Muerto*. UAEMex, Uniniversidad de las Americas de Puebla, Od Market Association Omaha, Museo Latino de Omaha, Instintuto Estatal de Cultra de Guanajuato.
- Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. (A. Garrido, Trad.) Oaxaca: serieVE.
- Dalí, S. (2003). La fotografía como pura creación del espíritu. En J. Fontcuberta (Ed.), *Estética fotográfica, una selección de textos*. Barcelona: Gustavi Gili.
- D'Angelo, R., Carbajal, E., & Marchili, A. (1986). *Una Introduccion a Lacan* (Novena ed.). Buenos Aires: Lugar.

- Dasilva, F. B. (2010). El pensamiento de Merleau Ponty: la importancia de la percepción. (U. d. Sociales., Ed.) *MIRIADA*(6). Obtenido de <http://p3.usal.edu.ar/index.php/miriada/article/view/25/47>
- David Company. (2006). *Arte y Fotografía*. Phaidon.
- Deladalle, G. (1996). *Leer a Peirce hoy* (1ra ed.). (L. Varela, Trad.) Barcelona: GEDISA.
- Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En *Balbier, Deleuze, Deleuze, Foucault, et al.* (págs. 155–163). Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G. (1994). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (1997). *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1976). *Rizoma (Introducción)* (Octava: Marzo 2013 ed.). Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Serieive.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos* (2da ed.). (V. Goldstein, Trad.) Buenos Aires: la marca editora.
- Eco, U. (2006). *Tratado de semiótica general*. México: Debolsillo.
- Ediciones DANAE S.A. (1973). *Enciclopedia Basica DANAE en color*. Barcelona: DANAE.
- Fernández Christlieb, P. (1990). *La Afectividad Colectiva*. Ciudad de México: Facultad de Psicología Universidad Nacional Autónoma de México.

- Fisher-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. (D. González Martín, & D. Martínez Perucha, Trads.) Madrid: ABADA.
- Flusser, V. (1990). *Hacia una Filosofía de la Fotografía* (Primera Edición ed.). México: Trillas: SIGMA.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de judas; fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2003). *Estética fotográfica; una selección de textos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora; La fotografi@ después de la fotografía* (2da 2015 ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Forgas, R. H., & Melamed, L. E. (1989). *Percepción: estudio del desarrollo cognoscitivo*. (2da ed.). (J. S. Palacios, Trad.) México: Trillas.
- Francescutti, P. (2004). La pantalla profética; cuando las ficciones se convierten en realidad. En I. Sorlin. Catedra.
- Fugellie, I. (2009). *Las complejidades de la Imagen*. México: Coyoacán.
- García Fanlo, L. (Marzo de 2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei; revista de Filosofía*(74).
Obtenido de <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>
- Gómez Pardo, R. (2011). DELEUZE O "DEVENIR DELEUZE". INTRODUCCIÓN CRÍTICA A SU PENSAMIENTO. *Ideas y Valores*, 60(145), s/.
Recuperado el 14 de 12 de 2016, de <http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36693/38650>
- González Flores, L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona.: Gustavo Gili.

- González, O. (1999). La cinta de Moebius. En O. González, *La cinta de Moebius* (pág. s.). Toluca: Universidad Autónoma del estado de México.
- Grundber, A. (1996). Ansel Adams: La política del espacio natural. *Luna Cornea*(6).
- Gutiérrez, D. (2004). La textura de lo social. *Revista Mexicana de Sociología*, año LXVI(núm. 2, abril-junio), 311-343.
- Hardt, M. (2004). *Gillette Deleuze. Un aprendizaje filosófico* (1ra ed.). (A. Bixio, Trad.) Buenos Aires: PAIDÓS.
- Hiperrealismo. (1989). En *Historia de la pintura* (Vol. Tomo IV, págs. 862-864.). Bilbao: Asuri.
- James, W. (1957). El significado de la verdad. (L. R. Aranda, Trad.) Buenos Aires: Aguilar.
- Juraville, A. (1982). *Lacan y la Filosofía*. (I. Agoff, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Korman, V. (2004). *El espacio psicoanalítico*. Madrid: Síntesis.
- Lacan, J. (1964). *El Seminario. Libro II, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lecairt, D. (1987). *Para una crítica de la epistemología* (6ta ed.). Siglo XXI.
- Little, S. (2004). *Ismos; para entender el arte*. Madrid: Turner.
- Locke, J. (1961). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. Madrid: Aguilar.
- Meisel, L. K. (1980). *Photorealism*. New York: Harry N. Abrams Inc.

- Merleau-Ponty, M. (1997). *Fenomenología de la percepción* (cuarta ed.). Barcelona: Península.
- Merrell, F. (III). CHARLES PEIRCE Y SUS SIGNOS. *Signos en Rotación*(181). Recuperado el 08 de 2016, de <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion3.html>
- Morin, E. (1998). *Introducción al pensamiento complejo* (primera ed.). (M. Pakman, Trad.) Barcelona: GEDISA.
- Nasio, J. D. (2007). *Topologería. Introducción a la topología de Jacques Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Peñalver Gomez, P. (1990). *La desconstrucción: escritura y filosofía*. Barcelona.
- Pérez de Tudela, J. (s.). *El pragmatismo americano. Acción racional y reconstrucción del sentido*. Madrid: síntesis.
- Performática*. (14 de 04 de 2016). Recuperado el 25 de 02 de 2017, de Foro internacional de danza contemporánea y artes en movimiento: http://www.performatica.org/philosophy_esp.php
- Phaidon. (2006). *New Perspective in Photography*. (T. J. Demons, Ed.) Phaidon.
- Phillips, C. (2003.). El tribunal de la fotografía. En *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (págs. 53-96). Gustavo Gili.
- Rodríguez Blanco, S. (Julio de 2016). Cuestionar lo Visible. (N. Cabral, & J. A. Chaurad,, Edits.) *La tempestad*(112), 048-055.
- Rodríguez Lomba, C. (12 de 02 de 2016). *El conejo en la luna*. Obtenido de Mitos y leyendas.: <http://www.mundoprimaria.com/mitos-y-leyendas-para-ninos/el-conejo-en-la-luna/>

Saussure. (1987). *cours de Linguistique générale*.

Schimmel, P. (1998). *Out of actions*. Cantz.

Segal, L. (1994). *Soñar la Realidad* (1ra ed.). Paídos.

Sontang, S. (1982). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.

vonFoerster, H. (1986). El constructivismo. En *Soñar la Relidad* (págs. 13–16). Paído.

Watzlawick, P. (1976). *¿Es real la realidad?* (M. Villanueva, Trad.) Barcelona, España: Heder.

wikipedia. (17 de 04 de 2017). Recuperado el 20 de 04 de 2017, de Walker Evans: https://es.wikipedia.org/wiki/Walker_Evans

Wikipedia. (17 de 03 de 2017). *Gato de Schrödinger*. Recuperado el 15 de 05 de 2017, de Wikipedia la enciclopedia libre: https://es.wikipedia.org/wiki/Gato_de_Schr%C3%B6dinger

wikipedia. (2017). *wikipedia.org*. Recuperado el 18 de 02 de 2017, de <https://es.wikipedia.org/wiki/Suspensi%C3%B3n>

Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos; Nociones de semiótica general*. Quito, Ecuador: ABYA-YLA.

Zizek, S. (1999). *El acoso de las fantasías* (1ra. ed.). Mexico y Argentina: siglo XXI.

Zizek, S. (2003). *Las metástasis del goce* (1ra ed.). Buenos Aires: Paidós.

Zourabichvili, F. (2004). *Deleuze. Una filosofía del acontecimiento*. (1ra ed.). (I. Agoff, Trad.) Buenos Aires: Amorrortu.

ANEXOS

LISTA DE ARTISTAS CITADOS.

<i>Fotógrafo</i>	<i>información en:</i>
<i>Anna Gaskells</i>	New Perspectiva in Photography, Phaidon.
<i>Ansel Adams</i>	Trilogía Topográfica de Ansel Adams
<i>Anthony Hernandez</i>	https://i-d.vice.com/es_mx/article/los-conmovedores-retratos-de-anthony-hernandez-de-los-angeles
<i>Henri Cartier-Bresson</i>	http://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAG031_10_Vform&RID=24KL53ZMYU
<i>Catherine Yass</i>	http://www.alisonjacquesgallery.com/artists/29-catherine-yass/works/
<i>Dave Hill</i>	https://www.xatakafoto.com/fotografos/18-impresionantes-hdr-de-dave-hill
<i>Francky Stadelmann</i>	Pequeña historia de la fotografía, Taurus.
<i>Erica Baum</i>	http://www.kenyonreview.org/2012/12/diagonal-semantic-and-the-lacine-on-erica-baums-dog-ear/
<i>Florian Maier-Aichen</i>	New Perspectiva in Photography, Phaidon.
<i>Gordon Matta-Clark</i>	https://www.sfmoma.org/artist/Gordon_Matta-Clark
<i>Gregory Crewdson</i>	https://www.artsy.net/artwork/gregory-crewdson-untitled-40
<i>Jo Spence</i>	http://jospence.org/index.html
<i>John Stezaker</i>	New Perspectiva in Photography, Phaidon.

<i>Luisa Lambri</i>	New Perspectiva in Photography, Phaidon.
<i>Malcolm Fackender</i>	http://malcolmfackender.com/
<i>Martin Klimas</i>	http://www.martin-klimas.de/en/
<i>Mike Murphy</i>	http://greenpeardiaries.blogspot.mx/2015/01/mike-murphy-amor-por-la-fotografia-hdr.html
<i>Miriam Backström</i>	http://www.cadadiaunfotografo.com/2014/05/miriam-backstrom.html
<i>Miroslav Petrasko</i>	http://www.oloneo.com/en/page/resources/user-stories/miroslav-petrasko.html
<i>Pavel Totovich</i>	http://www.oldskull.net/2011/05/pavel-titovich/
<i>Peter Fraser</i>	https://www.vincentborrelli.com/pages/books/108345/peter-fraser-gerry-badger/peter-fraser-nazraeli-press
<i>Ricarda Roggan</i>	http://www.eigen-art.com/index.php?article_id=80&clang=0
<i>Rinko Kawauchi</i>	New Perspectiva in Photography, Phaidon.
<i>Roe Ethridge</i>	https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/newphotography/roe-ethridge/
<i>Rut Blees Luxemburg</i>	http://www.mintmagazine.co.uk/art/an-interview-with-photographer-rut-blees-luxemburg/
<i>Vera Lutter</i>	http://veralutter.net/
<i>Walker Evans</i>	https://oscarenfotos.com/2012/06/10/walker-evans-lo-extraordinario-en-lo-ordinario/
<i>Wolfgang Staudt</i>	http://www.wolfgangstaudt.de/
<i>Yinka Shonibare</i>	New Perspectiva in Photography, Phaidon.

