

37
2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas

La Fotografía. Una huella con lenguaje propio

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIATURA EN COMUNICACION GRAFICA
P R E S E N T A :
CARLOS SALDAÑA ACOSTA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO



1993
SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

PRESENTACION	página
Capítulo Primero. FRENTE A LA HISTORIA	
1. Tiempo de revelado: 150 años	5
2. Tres ideas reveladoras	9
a) La fotografía como espejo de lo real	10
b) La fotografía como manipuladora de la realidad	12
c) La fotografía como huella de lo real	14
Capítulo Segundo. ESPACIO PRIVADO PARA LA FOTOGRAFIA	
1. Todavía en la alcoba	19
2. Primeras señales de privatización	20
3) Actores principales	24
a) La familia	24
b) La casa	25
c) El album fotográfico	28
d) Grandes ocasiones	29
4. Imagen e identidad	30
a) El espejo	30
b) Retratos para todos	31
c) Desnudez	32
d) Anónimos e incógnitos	34
Capítulo Tercero. LA FE Y EL MISTERIO	
1. Datos para la fe	37
2. La huella, un misterio perfecto	40
a) Tiempo para la huella y la sombra	40
b) Influencias de la huella fotográfica	43
Palabras finales	46
BIBLIOGRAFIA	49

*"Descartaría tanto tener algo que me recordase todo lo que me es querido en este mundo. No es simplemente la semejanza lo que es precioso en este caso —sino las asociaciones y el sentimiento de proximidad que impone este objeto(...) ;El hecho de que la sombra misma de la persona esté fijada aquí para siempre! Por eso los retratos me parecen de algún modo santificados— y no creo que sea monstruoso decir, aunque mis hermanos protesten con vehemencia, que, de todo lo que un artista pudiera producir de más noble, preferiría guardar un souvenir semejante de alguien a quien yo hubiera amado intensamente."*¹

Este trabajo está dedicado a Renée, mi esposa.

¹Carta citada por Susan Sontag en la breve antología que cierra *La photographie*, París, Seuil, col. Fiction & Cie, 1979, p. 201.

INTRODUCCION

En julio de 1988 tuve la idea de iniciar mis primeros cursos de fotografía en blanco y negro aparte de los que la Licenciatura en Comunicación Gráfica imparte como Fotografía I y II y Fotografía Experimental dentro de su plan de estudios. Finalizaban entonces aquellos días cuando tomar fotografías durante las vacaciones o festejos era cuestión de convocar a los presentes a juntarse para la foto, ejecutando el "click" uno mismo o pidiéndole al familiar o amigo que lo hiciera.

Hoy, esos mismos familiares y amigos esperan de mis fotografías dos cosas: la primera es que muestres una habilidad y un concepto superiores a las suyas, y la segunda es que el ritual que utilice para preparar mis tomas sea complejo y ceremonioso. Digamos también que si durante alguna charla a alguien se le ocurre tocar el tema de la fotografía, se supone que sea yo quien tome la iniciativa y compruebe poseer una base respetable de conocimientos al respecto: y no los culpo, después de todo, ellos siempre fueron testigos de mi trajinar cargado de libros y cajas llenas de material fotográfico.

La fotografía en sus inicios, cuando contaba aún con un público limitado, sabía que su destino comercial sería el único que la ayudaría a establecerse en un mundo en auge industrial donde los mercados de masas marcarían en adelante los parámetros de lo útil y económico. ¿Qué no hemos de esperar de una época como la actual donde el avance tecnológico y la reducción de los costos de producción han provocado una auténtica avalancha de artículos y recursos fotográficos para que las familias, y todos en general, podamos no sólo disfrutar de la fotografía sino exigir siempre más de ella? Y la pregunta se podría extender hacia las exigencias que recaen sobre aquellos fotógrafos que puedan destacar, ya no sólo por sus méritos técnicos, cada vez más cercanos a cualquiera, sino también por su capacidad para llenar con sus ideas las esperanzas que millones de individuos puedan llegar a depositar sobre su trabajo.

Apretar el botón de una cámara fotográfica implica una dilatación del tiempo durante el cual millones de personas y foto-aficionados se colocan a la espera del resultado final que sus imágenes tendrán por haber sido capturadas en impresiones de color o blanco y negro.

Profesionales y especialistas de la fotografía aguardan también cotidianamente el resultado de su trabajo aunque sus intereses sean, tal vez, de otra índole. El lapso de tiempo del que hablo y que para muchos resulta secreto e ignorado, es el misterio mismo inherente al proceso fotográfico. Un "click" y a esperar el resultado, no hay remedio; ni siquiera las instantáneas "Polaroid" logran sustraerse a la irremediable espera.

Todos, sin excepción aguardamos. El profesional espera que sus producciones sean técnica y conceptualmente impecables, el científico espera que las fotografías no demeriten en nada sus hipótesis y teorías, el hombre común en privado espera... Pero, ¿qué espera de este medio el hombre común retirado a su vida privada? *La fotografía. Una huella con lenguaje propio* interroga este momento.

Nuevos estudios que retoman la ciencia histórica desde una perspectiva de la vida privada del hombre común, trabajan arduamente armando el rompecabezas de todas esas piezas sueltas que el individuo, fuera de sus centros de trabajo y exento de toda vida social o política, ha dejado escondido en el secreto del ocio y el esparcimiento. El provecho que la historia de la fotografía pueda sacar de todos estos nuevos enfoques es grande, más aún si tomamos en cuenta que dentro de lo más reciente en cuanto a semiótica, filosofía, psicología y en general toda profundización teórica sobre la imagen, se nutren ampliamente de esta notable historia del hombre.

El anhelo del presente trabajo es presentar al lector, a manera de breve ensayo, una especie de traducción o asimilación de oscuros conceptos teóricos sobre el acto fotográfico, su relación con los usos y prácticas que de las fotografías, como objetos de culto y formalidad, han hecho millones de personas, individualmente o localizados dentro de la familia y en asocia-

ciones por libre convencimiento. Es natural que si los procesos técnicos de la fotografía no interesan demasiado a la mayoría, mucho menos interesantes habrán de resultar intrincadas teorías dedicadas a comprender un simple y único hecho: la fotografía como objeto final mas no como proceso.

Todos preferimos ver fotos y como dije con anterioridad, esperamos ansiosamente contemplarlas, y es reconociendo este hecho, que si por alguna razón este trabajo llegase a colaborar en algo, será porque motive a que todos continuemos fascinados por su encanto icónico y no, desde luego, por sus innumerables teorías.

Para dar lugar a una reflexión sobre la fotografía como *huella* única y singular, de aquellos instantes que a través de retratos y álbumes nos expresan a diario su personal trascendencia de lo que una vez fue y no será más, el camino elegido se estructuró en tres capítulos orientados a proporcionar una base que sostuviera la *huella* fotográfica como concepto principal de análisis.

El capítulo I es un rápido recorrido histórico a través de la fotografía y de las tres posiciones principales sostenidas por críticos y teóricos de la materia respecto del principio de realidad inherente en la relación entre la imagen y el objeto fotografiado. El capítulo II abarca algunos matices que modelaron la *huella* fotográfica a través de la vida privada de millones de individuos y familias. El capítulo III, por otro lado, concluye con la reflexión que surge en los orígenes míticos e históricos de la *huella* en cuyos fundamentos se manifiesta por vez primera la necesidad humana de preservar, mediante diversos medios y materiales, lo efímero y transitorio. Se toca también la influencia que dicha actitud tiene sobre las propuestas plásticas de numerosos artistas contemporáneos.

Nos hemos atrevido a algunas cosas, sin perder de vista que al aventurarnos en el uso de consideraciones de reciente incorporación o reincorporación al panorama de la teoría histórica y fotográfica actual, corremos siempre el riesgo de perder cierta perspectiva respecto de los argumentos consultados. Sin embargo, es necesario arriesgarse.

Capítulo Primero

**FRENTE A LA
HISTORIA**

TIEMPO DE REVELADO: 150 AÑOS

Entre las transformaciones ideológicas más significativas para la humanidad, se encuentra sin duda alguna la revolución de fines de siglo XVIII en Francia, cuyas consecuencias, contradicciones y aportaciones estamos muy lejos de asimilar en toda su extensión en nuestros días.

El Siglo de las Luces, con su declaración de los Derechos del Hombre, señala el triunfo de un nuevo concepto: el individuo. Pero éste sigue siendo durante el siglo XIX una idea abstracta, cuya real definición está lejos de ser entendida por todos los hombres de la tierra. El mundo era todavía un lugar con profundas raíces feudales. El ciudadano tuvo que luchar centímetro a centímetro por cada una de las nuevas garantías que le otorgaba una revolución de amplios vuelos ideológicos pero de aplicaciones todavía limitadas.

Un hecho histórico, la Toma de la Bastilla, no es más que eso, una fecha en el tiempo que no puede ayudar a que todos los hombres sean libres, iguales y uno solo, de un día para otro. "Demasiadas luces" para los siglos XIX y XX.

Sin embargo el hecho es que, más o menos por todas partes, en diferentes grados según las realidades, se lleva a cabo en el ámbito de las ideas y las costumbres, un poderoso empuje del individuo. Porque en sus conductas, las personas chocan y se rebelan contra todos los siglos que los mantuvieron en la oscuridad. Las ideas de los Ilustrados son leídas y difundidas, y por eso la gente quiere llevar una existencia más informada e individual; conocimientos, placeres y emociones nuevas, como ellos las elijan, no como se les impongan.

La "voluntad de saberlo todo" que no conoce ya descanso, promueve un fuerte desapego a la vida tranquila y sencilla del campo. Creadora de emociones, bullicio y libertades, la ciudad se erige como nuevo horizonte

debilitador de tradiciones. Dura iniciación para el flamante individuo. La ciudad lo fascina y al mismo tiempo lo aísla arrojándolo al anonimato entre multitudes que emigran a los centros urbanos.

Aparece en escena el nuevo orden burgués antagonizado por el proletariado y la emergente intelectualidad ilustrada que proclaman la legitimidad de su existencia y la invalidez de una burguesía oscura y vacía. La aparición de la burguesía en la escena europea del siglo XVII, su determinante influencia en las transformaciones de la vida urbana, y su infaltable presencia dentro de esta investigación, obliga a detenerse para una breve reflexión al respecto:

Cuando en Occidente la burguesía organizó y afirmó su lugar dentro de los espacios, tanto públicos como privados de la vida moderna, propuso al mismo tiempo, su aportación a la cultura universal: la entrega del individuo al servicio del *progreso*. Servicio por el que esperó recibir un bienestar económico y una ascensión en la escala social.

Entenderemos mejor esta aportación si la comparamos con Oriente, donde el hombre entrega su cuerpo y mente a la colectividad para recibir una retribución espiritual. El hombre oriental formó desde su interior los preceptos y observancias de una religión rectora de la vida, tanto pública como privada; Occidente, a través de la nueva burguesía, creadora de una ideología capitalista, buscó lograr la armonía de una sociedad cristiana, donde todos los individuos observaran costumbres y valores homogéneos entre sí.

Pero hablábamos de la tensión burguesía –proletariado en sustitución a la antigua monarca– súbdito, que sirve para destacar como este nuevo individuo, el burgués, irrumpe en el escenario urbano aportando una serie de ideales y necesidades que en lo sucesivo establecerán modelos de comportamientos, usos y preferencias.

Estos ideales, que ha producido todo periodo dentro de la historia como respuesta a condiciones específicas de vida, buscan o crean medios

de expresión artística que convengan de la mejor forma a consolidar intereses y necesidades concretas. Es con el retrato al óleo —de gran utilidad dentro de la aristocracia europea durante varios siglos— que la burguesía encuentra un medio eficaz que responde a la urgente necesidad de consolidar su posición dentro de la sociedad. El burgués, a diferencia del aristócrata, carece de pasado ilustre, su apellido y ocupación no dicen mucho de él. Es sólo más tarde, a base de su creciente poder económico, que logra ascender e influir en la mayoría de los aspectos de la época.

Conforme la burguesía se fortaleció y ganó poder, los retratistas cambiaron cada vez más a un público consumidor menos exigente y pretencioso que el aristócrata. Las escenas de las obras empezaron a abandonar los temas heroicos y ecuestres donde se apreciaba al noble luciendo sus honores. Mientras, los nuevos temas contenían personajes de levita, sombrero de copa y bastón. Las glorias narradas por los viejos retratos de la nobleza son reemplazados por austeras imágenes de comerciantes e industriales de sobrias vestimentas.

Todas las variaciones de tema provocadas por la nueva tendencia desencadenaron cambios en la técnica. Métodos más baratos aparecen en el mercado. Con la litografía, inventada en 1798 por Alois Senefelder, se abren nuevas posibilidades para un arte más al alcance de las mayorías. A estas alturas es ya necesario anticipar el clima dentro del que la fotografía habrá de nacer y que Gisele Freund llama "democratización del arte".

En efecto se democratizan los medios y su consumo, pero los cánones y puntos de vista ¿también lo hacen? Recordemos que si bien la aristocracia ya no desempeñaba ningún papel en la vida política y económica y que su existencia se debía ya, más que nada, a un uso simbólico y ornamental; su influencia en el ámbito de las buenas maneras y el buen gusto dentro de las aspiraciones de toda buena familia era y sigue siendo de capital importancia. Perpetuar viejas costumbres de la nobleza, bus-

cando a la vez ideas y medios artísticos accesibles y a un costo razonable, es un fenómeno que se arraiga —por curioso que pueda parecer— cada vez más con los años. Este hecho habrá de resultar central en mi posterior análisis de la fotografía familiar.

La fotografía se ha convertido actualmente en el mejor medio de comunicación de una sociedad tecnificada que reconoce a este medio como el más imparcial e indicado para confiarle y reproducir su vida diaria. Así, podemos ser testigos y aceptar la peculiaridad de una actividad que a sus 150 años de edad, se ha prestado como ninguna otra, gracias a su "autoridad objetiva", a moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento.

TRES IDEAS REVELADORAS

La fotografía como experiencia de imagen no es sólo el resultado de una técnica, de un saber hacer; es también un acto que revela las circunstancias y juegos que la animan. No es un pedazo de papel que soporta una imagen cualquiera, es al mismo tiempo una acción de contemplación ligada a modos de entender la realidad.

Antes de tratar de iniciar una disertación específica sobre la fotografía en la vida privada y sus peculiaridades tengo que introducir de alguna manera consideraciones que soporten adecuadamente mi propuesta de estudio. Las hay sin duda, pero las necesidades del presente trabajo, obligan a escoger intuitivamente aquellas que parezcan ser las más eficaces y amenas para lograr ensamblar un marco teórico coherente. Y si digo intuitivamente, es porque se reconoce antes que nada la abrumadora cantidad de caminos que nos salen al encuentro en la elección de un tema cualquiera, por preciso y delimitado que se encuentre en sus planteamientos; pero también porque se conoce la distracción y capacidad seductora de toda

idea y posición que asaltan constantemente nuestros intentos por lograr avanzar y no desfigurar el rostro inicial de nuestro trabajo. Para decirlo de una manera más directa: se incurre en la intuición por la habilidad que tiene la fotografía de fascinarnos con todos sus relatos y maravillas.

El presente apartado busca vincular precisamente las ideas vertidas por Philippe Dubois en su libro *El acto fotográfico*, capítulo 1 "De la verosimilitud al index" acerca de las transiciones ideológicas por las que ha atravesado la fotografía en relación a su calidad de "espejo de lo real" a través del tiempo.

Dubois establece tres corrientes o posiciones principales sostenidas por teóricos y especialistas de la fotografía para explicar la relación que los objetos, las personas o cualquier suceso del mundo, guardan con respecto a su imagen fotoquímica. El problema es inherente al desarrollo mismo de la fotografía.

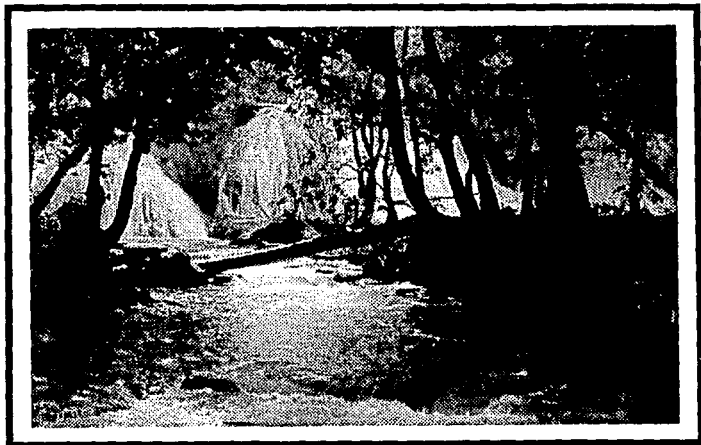
A grandes rasgos, los tres tiempos que el autor establece son: a) la fotografía como espejo de lo real; al comienzo es reconocida por el ojo natural como análoga de lo real (el discurso de la mimesis), b) la fotografía como manipuladora de la realidad; se desmiente el ilusionismo del espejo fotográfico. El efecto ya no se considera neutro, transforma lo real y c) la fotografía como huella de lo real, (el discurso del index y la referencia); en el plano filosófico se habla de un acto en ausencia del concurso humano.

a) La fotografía como espejo de lo real

Nos topamos aquí con los primeros discursos sobre el invento mismo. Se sabe que desde su nacimiento la fotografía se vió acompañada de una carga impresionante de discursos, aunque lo más importante a rescatar aquí, es que a pesar de que dentro del conjunto de todas aquellas declaraciones, existían grandes entusiastas y severos detractores; subsistía en todos ellos una aceptación común de la fotografía como la más perfecta imitación de la realidad. Cualidad que, como veremos, desató toda una

serie de debates en cuanto a tratar a esta nueva técnica como simple recurso, totalmente ajeno a la introspección e imaginación indispensables en toda creación artística.

El principal peligro que corremos al leer las declaraciones y los hechos que rodean al surgimiento de toda transformación artística y técnica, como es el caso de la fotografía, es perder la perspectiva histórica y sumergirnos en las polémicas siempre parciales de la época en cuestión. (hago la aclaración por que resulta difícil lograrlo). La fotografía —aunque se antoje radical tal afirmación— significó un trauma profundo para la cultura, pero es en el terreno del arte pictórico donde se topó con las más duras críticas y luchas por un lugar en la historia del arte universal, aseveración esta última que, mientras escribo, sé que



Carlos Saldaña

no goza todavía de total aceptación entre muchas historias e historiadores del arte recientes.

Lo importante, en mi opinión, es reconocer que la fotografía libera a la pintura del mito del realismo en que estaba inmersa a mediados del siglo pasado. Liberación que suena sin embargo ingenua en nuestros días, por ser producto del discurso del siglo XIX, pero útil para empezar bien nuestro acercamiento al fenómeno que representó su aparición y uso. No hay propuestas terminales ni soluciones finales, no en vano estas consideraciones rebasan el acto fotográfico mismo y son los filósofos que entran en acción y nunca permiten que el horizonte se estreche y la problemática decaiga.

Peró regresemos al momento en que la fotografía cambia la situación de la pintura en el mercado de los retratistas y su clientela. Digo retratistas porque no fueron pocos los que sostuvieron la idea de que la verdadera víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes; fue el retrato en miniatura. (P. Dubois).

Aquellos amantes de la veracidad en las historias, pueden comprobar que desde 1840 el número de retratistas que abandonó la actividad para convertirse en fotógrafos, ocasionales primero, profesionales después, aumentó considerablemente. A lo largo de la segunda mitad del siglo pasado florece una argumentación según la cual la pintura debe ya sólo preocuparse de la creación puramente artística, recrearse en el mundo interior del artista; el mundo externo, la función documental, lo concreto; es para la objetividad y neutralidad de la fotografía. Se deduce de lo anterior que el aparato fotográfico no selecciona, interpreta, resume ni manipula el mundo que sale a enfrentar a diario. Opera, por así decirlo, en ausencia del sujeto.

Surge, como es natural, una reacción en contra de esta propiedad de la imagen de ser copia exacta de la realidad. No hay que perder de vista que el discurso de la mimesis no finaliza bruscamente en el siglo XIX. Se encontrarán numerosas repercusiones en el siglo XX. Caen en nuestras

manos diccionarios y obras técnicas que hoy día utilizan definiciones fuertemente arraigadas en la perspectiva de la semejanza absoluta.

b) La fotografía como manipuladora de la realidad

Observamos dentro del discurso de la época un detalle importante: persiste en este periodo una negatividad sensible contra el entusiasmo gene-



Wanda Wulz

ralizado del individuo común. Ha iniciado ya la penetración mundial del invento y el siglo XX no puede todavía producir argumentos objetivos y adecuados para terminar, de una vez, de ver a la fotografía como una amenaza enajenante, destructora del "buen arte pictórico". La fotografía afortunadamente, se nutrió y avanzó con ideas alternativas a las del pensamiento dominante de aquella época. Conocemos actitudes de los mismos años, más positivas en cuanto a las consecuencias teóricas de la práctica fotográfica, que anticipan la tercera corriente que veremos más tarde y que logra, por fin, desembarazarse de las obsesiones por el mimetismo y por la realidad subjetiva. Salta a la vista como el movimiento crítico contra la supuesta inocencia de la fotografía, es culminante dentro de la corriente estructuralista dominante en aquella época.

La psicología de la percepción encabezada por Rudolph Arnhem, anterior al estructuralismo francés, es la primera en lanzarse ferozmente a la denuncia del efecto de construcción de una realidad individual de la fotografía. Arnhem declara al mundo las diferencias que la imagen guarda con respecto de lo real, porque la realidad no es en blanco y negro ni bidimensional. No ofrece un sólo ángulo arbitrario de visión, no es selectiva, etc. En cambio la fotografía reduce, modifica las proporciones del objeto, aísla un punto preciso del espacio-tiempo y es puramente visual excluyendo sensaciones táctiles y olfativas. Posteriormente el propio Arnhem reconocerá su negativismo y falta de interés en las virtudes positivas que resultan de la cualidad subjetiva de la fotografía.

Más radicales y severas en el mismo camino de la denuncia del falso realismo, resultan las críticas ideológicas de los estructuralistas. Rápidamente diré que el enfoque que dieron muchos de ellos al problema no era inherente a la propia fotografía pues los principios que guían la construcción de una máquina fotográfica, y esencialmente el principio de la cámara oscura, son herencia de antiguas nociones elaboradas antes de la invención de la fotografía, y a las cuales los fotógrafos, en su mayoría, han

tenido que adaptarse. Visto el asunto desde este punto de vista, la fotografía resulta ser un medio sujeto a profundas codificaciones y convenciones culturales.

Estos códigos, necesarios para ver y entender imágenes, fueron también motivo de ataques por parte de la corriente antropológica de la época, que denunciaba a la fotografía como un dispositivo elitista porque no todos los habitantes del planeta disponen de los mismos recursos para descifrar el mensaje fotográfico. No a todos nos espera al nacer un padre ansioso que, cámara en mano, nos enseñará el valor que tiene para todos reconocer y preservar esos instantes especiales que habremos de admirar el resto de nuestra vida.

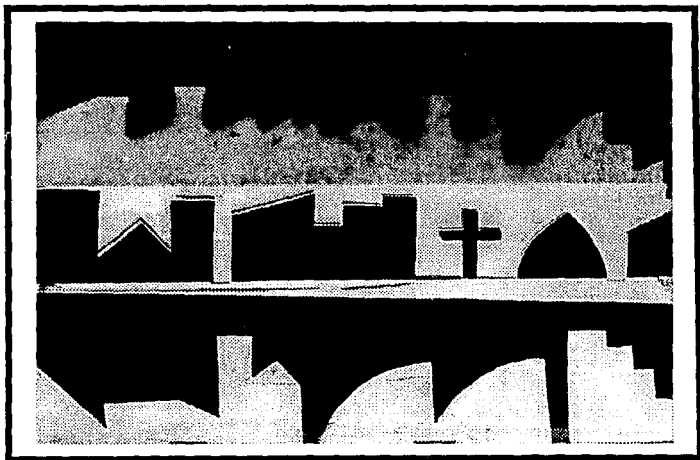
Quiénes sostuvieron, por ejemplo, que un aborigen aislado de la civilización moderna, es incapaz de relacionar los dibujos prodigiosamente detallados que le muestran ocasionales visitantes; con el hecho de que se trata de los mismos individuos frente a él, sólo que adheridos a un pedazo de cartón conocido por éstos últimos con el nombre de fotografía. ¿Qué decir respecto a la idea de que estas personas puedan tener a su familia o a la novia guardada dentro de la piel de un animal y colocarlos junto a la parte del cuerpo que sirve para sentarse?

Antes de pasar a la siguiente postura, tenemos que darnos cuenta cómo, desprendida de la carga de ser copia fiel de la realidad, la fotografía podrá ahora desarrollar un mundo interior con lenguaje propio. Es en el artificio mismo, que la foto resulta más atractiva que la realidad y gracias a esto podemos hoy asistir al espectáculo que significa conocer y aprehender un sinnúmero de mundos revelados por la fotografía.

Para finalizar, no perdamos de vista los problemas en que se han metido todos lo que se comprometen demasiado con la realidad. Concepto pesado, que primero dificultó el desarrollo de la pintura y que posteriormente obligó a la fotografía a deshacerse de este incómodo lastre para poder seguir adelante.

3) La fotografía como huella de lo real

El interés del presente apartado, es proponer una síntesis reflexiva sobre los fundamentos de la fotografía, tanto sobre la imagen como sobre el acto que la define. La tradicional separación entre el producto (mensaje



Carlos Saldaña

acabado) y el proceso (el acto generador realizándose) resulta impropia para un medio como la fotografía, verdadera **imagen-acto** donde resulta imposible pensar la imagen fuera de su modo constitutivo de formación; fuera del instante, brevísimo si se quiere, cuando la realidad penetra en forma de luz a través del objetivo de nuestra cámara para ir a impactarse sobre la superficie de la película sensible. Se nota que, en este contexto, la dimensión pragmática (imagen-acto) aparece como el inevitable punto

de partida de toda reflexión sobre la fotografía. "Se tratará aquí de concebir ese "fotográfico" como una categoría que no sea tanto estética, semiótica o histórica como fundamentalmente **epistémica**, una verdadera categoría de pensamiento, absolutamente singular y que introduce a una relación específica con los signos, con el tiempo, con el espacio, con lo real, con el sujeto, con el ser y con el hacer."¹

Este discurso se distingue de los anteriores por el carácter de la fotografía en tanto que **huella** de un referente o realidad, es decir, como rastro de una conexión física, de una proximidad y un contacto real y efectivo entre los rayos luminosos emitidos o reflejados a distancia por objetos diversamente iluminados, situados en un espacio de tres dimensiones y un soporte bidimensional sensibilizado por cristales de halogenuro de plata.

En este sentido la fotografía pertenece a toda una categoría de signos que el filósofo Charles Sanders Peirce llamó **índex**. Lo que resulta de mayor relevancia de este principio, es que la fotografía, por su principio constitutivo, se distingue fundamentalmente de sistemas de representación como la pintura o el dibujo (íconos), como de los sistemas propiamente lingüísticos (símbolos), mientras que se emparenta más directamente con signos como el humo (indicio de fuego), fósiles (restos de vida en tiempos remotos), cicatrices (marca de una herida), huellas digitales (pruebas sobre la identidad de las personas), etcétera. Tal vez uno de los procesos más cercanos a la fotografía sea el bronceado de la piel. Esta exposición del cuerpo (superficie al menos tan sensible como la emulsión de plata) a los rayos solares que depositan su dolorosa huella, enrojecedora y luego oscurecedora; respeta ciertos lugares de la anatomía, zonas blancas, huellas de algo que ha estado allí y se ha interpuesto en la exposición.

¹ Philippe Dubois. *El acto Fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1983. p. 54.

Decíamos que el índice se separa de sistemas de representación como la pintura y el dibujo (signos de asociación por semejanza) y de los símbolos (asociación por convención), por constituir éstos, signos "mentales" y generales, separados de las cosas; mientras que el índice, siempre será físico y particular, porque está unido a las cosas. Lo importante en el índice es que el objeto exista realmente y que sea contiguo al signo del que emana, ya sea que éste se parezca o no a su objeto.

Sin embargo un mismo signo puede pertenecer a estas tres categorías de relación con la realidad. Así por ejemplo, de la expresión "llueve", Charles S. Peirce nos dice que la asociación por semejanza es la imagen mental compuesta de todos los días lluviosos que el sujeto ha vivido; el índice es todo aquello por lo cual distingue ese momento y su lugar en su vivencia; el símbolo es el acto mental por el cual califica ese día como lluvioso. Ninguna de estas tres categorías existe en estado puro, ni siquiera en fotografía, apoyándose cada una siempre, de un modo u otro según los mensajes, sobre las otras dos.

Para Philippe Dubois, todos los textos más o menos recientes y todas las reflexiones de importancia sobre el hecho fotográfico, cada una a su manera. —Roland Barthes con su "punctum", Denis Roche con su afirmación radical y existencial de la foto como "imagen-acto", o André Bazin con su búsqueda de la esencia de la foto "no en el resultado sino en la génesis"— no han dejado de destacar el estatuto de la fotografía como **pura huella física de una realidad**, insistiendo sobre la génesis del proceso en detrimento del resultado. Hay que ver el dispositivo más que el producto. Es imperativo incorporar a esta novedad teórica, en que consiste la originalidad de la imagen fotográfica en un sentido extensivo, tomando en cuenta no sólo el nivel más elemental, las modalidades técnicas de la constitución de la imagen (la huella luminosa), "sino también por una extensión progresiva, el conjunto de los datos que definen, en todos los niveles, la relación de ésta con su situación referencial, tanto

en el momento de la producción, momento de la toma (relación del referente con el sujeto-operador), como el de la recepción (relación con el sujeto-espectador)".²

Uno de los efectos más sobresalientes de esta lógica de la conexión física es haber dotado a la fotografía de una fuerza de irradiación que se propaga por contacto de cuerpos conductores tocándose uno al otro (el objeto-referente y la plata sensible) hasta quemar la imagen creando una singularidad irreductible. Esta pulsión incandescente y movilizadora, que parte de casi nada, de un punto-instante, singular y único, que se expande, afecta y lo invade todo; se precipita finalmente sobre nosotros y nuestros deseos y afectos.

Se explican así esencialmente gran número de usos y de valores de la fotografía —valores y usos personales, íntimos, sentimentales, amorosos, nostálgicos, de duelo, etcétera—, usos y ritos anclados en los juegos del deseo y la muerte y que tienden a atribuir a las fotos una fuerza particular, algo que las convierte en un verdadero objeto de fe, más allá de toda racionalidad, de todo principio de realidad o de todo esteticismo.

² *Ibid.*, p. 62.

Capítulo Segundo

**ESPACIO
PRIVADO PARA
LA FOTOGRAFIA**

TODAVIA EN LA ALCOBA

Adentrarse en la historia, dice Miguel León-Portilla, significa investigar y escudriñar los vestigios o rastros del pasado para revelar en un escrito o ensayo, que no pretenda alcanzar la absoluta comprensión del asunto, la particular visión del hecho histórico que se indague.

Por otra parte, el investigador también debe avanzar en su materia con penetrantes intuiciones para lograr abrirse paso en el intrincado camino, que en este caso, ha recorrido el hombre a través de su vida cotidiana.

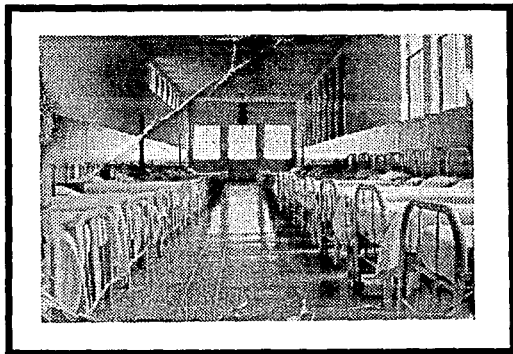
A partir de aquí entonces, es necesario recorrer el camino que propone Philippe Aries y su grupo de investigadores, en la obra publicada en México con el título de *Historia de la vida privada*; por varias razones. Primero, porque se trata de un trabajo con un enfoque distinto al de la gran historia de los Estados, las economías y las sociedades. Segundo, porque legitima la vida privada no sólo como fruto de un aburguesamiento en las costumbres, sino al mismo tiempo, como un nuevo vuelco en el orden de las cosas, asistiendo a una reflexión de lo privado como zona de nuestros conflictos, de nuestros sueños, privaciones, gozos, y como un espacio, tal vez provisional de nuestra existencia, donde podremos ofrecer resistencia al despotismo de los regímenes totalitarios y al entrometimiento exagerado de las democracias. Tercero, porque el estudio citado, arroja irremplazables luces sobre la incorporación de la fotografía al ámbito de la vida particular del individuo.

Los colaboradores de la obra citada, proponen una serie de arduas investigaciones que de ninguna manera pretenden ser resultado definitivo del complejo problema. Son en cambio producto parcial de la inquietud por tratar de responder los innumerables enigmas que han rodeado la reclusión del individuo en su recinto privado; desde la época del Imperio romano hasta nuestros días. Existen, por supuesto, dentro de la obra,

múltiples referencias a los aspectos y aplicaciones que desde mediados del siglo XIX han hecho familias e individuos por cuenta propia o en asociación de la fotografía, sin importar categorías o tipos de foto. Resultan útiles todas aquellas referencias que proporcionen una mejor visión del lugar que ha ocupado hasta ahora la fotografía en nuestras actitudes y actividades diarias, con la ventaja de poder acercarnos con otra perspectiva, a tradicionales tendencias de clasificación fotográfica: artística y de consumo; documento social o publicitaria; de concurso o para la basura ...etc. Porque la fotografía como la conocemos hoy día es, antes que una categoría, un uso y práctica del hombre común y privado.

PRIMERAS SEÑALES DE PRIVATIZACION

La indagación sobre las particularidades de la fotografía practicada y utilizada dentro del ámbito privado, plantea algunos problemas. De inicio,



Anónimo

se enfrenta con la escasez de trabajos existentes al respecto, que obligan a la síntesis, más que al análisis, del material disponible. En segundo término, existe la tendencia a privilegiar la situación urbana sobre la rural; porque en las ciudades es la burguesía quien polariza la escena social, hasta el punto de ser quien acapara frecuentemente la atención de historiadores de la época. Por último, otra dificultad: la imposibilidad de abarcar el Occidente en su totalidad, recurriendo al modelo inglés, por ser el más elaborado, el más conocido y el que más ha influido sobre el mundo occidental moderno.

El punto de partida entonces, es la evidencia universal de una oposición permanente de la esfera privada a la pública. La tendencia del espíritu individual por proteger el ámbito privado a las injerencias de la autoridad pública es antigua. Desde las primeras comunidades organizadas, los acuerdos que establecen las alianzas y regulan las relaciones entre marido y mujer para formar una familia, se convierten exclusivamente en propiedad de la vida privada. Aun en las sociedades más antiguas, la vivienda es una casa que alberga a la nueva pareja y a la familia que formarán; pero incluso en aquellas comunidades donde la cohabitación de numerosos matrimonios de una misma familia sigue siendo común, cada quien posee en la vivienda un espacio reservado para cubrir su intimidad. En las sociedades industriales modernas, los hacinamientos en humildes habitaciones, por parejas, familias e individuos de la clase trabajadora; logran sin embargo, ofrecer refugio contra la vida pública y rutinaria de los centros de trabajo.

Aunque antigua, la división del espacio y tiempo privados, está lejos de ser lo que conocemos actualmente. Entre los siglos XVI y XVIII se constituye una nueva manera de entender, vivir y continuar la existencia privada.

No se trata de un desarrollo lineal y estable. Philippe Aries propone una primera clasificación de este proceso que se basa en acciones de afianzamiento de prácticas privadas, que eliminaron otras menos populares y que terminaron por imponerse gradualmente en diversos sitios. De ahí surgen tres casos principales para una privatización de la vida cotidiana.



Autónimo

na: en primer lugar, la creación de costumbres y prácticas particulares que ayuden al individuo a cultivar una vida privada capaz de detener el avance de la esfera pública; después la proliferación de centros o espacios de reunión y esparcimiento que permitan relacionarse y al mismo tiempo, escapar de las multitudes y la soledad; por último la concentración del ámbito de lo privado al núcleo familiar, que se convierte en la principal estructura, cuando no la única, donde residen la afectividad y cuidado de la intimidad. Cualquiera que sea el caso elegido, el propósito es el mismo: comprender la intrincada transformación —por afinidad u oposición, dentro o fuera de la familia, con o sin el apoyo de la autoridad pública— que ha sufrido la vida privada del individuo actual.

El ámbito privado moderno se afianza estableciendo una clara división entre las funciones y obligaciones que impone la vida pública, de aquellas costumbres y usos propios del retiro a la vida en la intimidad.

La gente que en la antigua sociedad, poseía cargos y autoridad, incluso los soberanos, se vieron en la necesidad de repartir los tiempos y espacios

de sus funciones. El reparto es posible gracias a que el estado se transforma, aprendiendo a controlar aquellas áreas de conflicto común que anteriormente eran dominadas por la informalidad de acuerdos tradicionales entre familias y clanes. La autoridad es ya capaz de sacar a la luz pública y delimitar las fronteras y alcances de sus facultades. Sin embargo, la decisión de los regímenes modernos, o sea herederos de "Las Luces", de separar los archivos personales de sus funcionarios de aquellos de orden público, se pospondrá hasta el siglo XIX. A partir de esta fecha, los cambios valen no sólo para los hombres públicos y de autoridad, sino también para todo individuo relacionado con una sociedad en la que todos quedarán irreversiblemente obligados a representar, mediante actitudes y gestos específicos, el papel que le corresponda interpretar.

Lo privado, que como concepto ha adquirido forma familiar en fechas recientes, durante el siglo XIX, es un área de la existencia humana donde podemos acudir a protegernos y ser inmunes a la fuerte lucha que libramos afuera, en los dominios de la vida pública. Vivimos buena parte de nuestras vidas retirados en ella, descansando o simplemente estando a gusto; porque es precisamente ahí donde nos apoderamos del espacio cotidiano y tratamos de darle un estilo a nuestra existencia.

Más arduo y prolongado, resultará el esfuerzo de la esfera privada por deslindarse de la imposición familiar. La familia, que durante el siglo XIX llegó a ser sinónimo de lo privado, pudo anteriormente ser uno de los obstáculos más serios que la experiencia íntima haya enfrentado. Para salvar el problema estuvieron los amigos incondicionales, las reuniones periódicas, las asociaciones voluntarias, que como oportunidad de establecer relaciones gratas y no obligadas; contrarrestan la disciplina familiar y la rutina del trabajo público. De aquí en adelante palabras como "privé", del diccionario francés, servirán para designar ambientes donde las relaciones se deciden por afinidad, por el gusto y para estar a gusto; sin la presión del estado ni la condición de vivir en familia. Las mentalidades

cambian y las necesidades se afinan. Ya no es suficiente la compañía de familiares y las comodidades del hogar; se hace necesario crear ambientes juveniles, femeninos, cultos, manifiestos o secretos; que en común permitan una intimidad que parece estar prohibida dentro de la vida familiar.

El ámbito privado moderno se consolida oponiéndose a la fuerza colectiva de las costumbres. Es la costumbre la que fomenta instituciones, ritos y penalidades, garantizando la corrección de desvíos o extravagancias que pudieran aparecer en los miembros de la comunidad. Cada decisión personal se encontraba sometida a un riguroso control que actuaba en nombre de la colectividad. Con el tiempo este control va siendo rechazado, atacado y denunciado, porque resultó insoportable aguantar la intromisión, en terrenos de la existencia privada, de semejantes restricciones en la libertad de decisión íntima e individual.

En países como México, donde el modelo familiar cuenta también con una fuerte influencia de la fe y autoridad religiosa, la Iglesia es un poderoso mediador de los conflictos entre sus fieles.

Este núcleo privado recientemente formado, puede estar amenazado por las injerencias de la comunidad cercana o dañada por las imprudencias de sus propios miembros. Protegerlo contra desequilibrios y violencias está, con frecuencia, más allá de sus posibilidades y recursos. De ahí que se haga necesario acudir a la autoridad pública, y en primer lugar a la del soberano. "Sólo esta autoridad puede preservar el secreto que el honor familiar exige y al mismo tiempo reducir los desórdenes que la resquebrajan."³

Consecuentemente no sólo la vida privada evolucionó. El Estado también logró avanzar a formas más modernas para el ejercicio de su autoridad, respetando lo que, en lo sucesivo, ya no pertenecerá a su esfera de acción y protegiendo además la estabilidad de la vida privada.

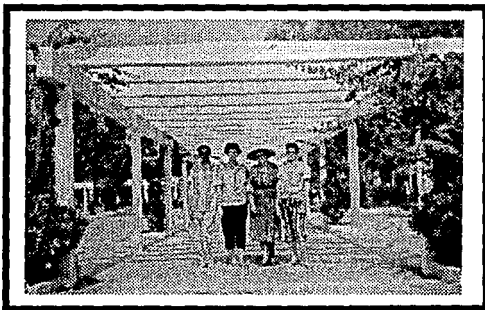
³ Roger Chartier, *Historia de la vida privada*, Ediciones Taurus, Buenos Aires, 1991, p. 13.

ACTORES PRINCIPALES

a) La familia

La familia, con sus personajes, sus prácticas y ritos, sus conflictos y anhelos, proporciona al teatro de la vida privada, el argumento necesario.

A pesar de que pensadores liberales y conservadores la han celebrado como el núcleo de la tradición y el orden de la sociedad, la familia es en realidad, mucho más caótica y contradictoria de lo que algunos prefieren pensar. Su estudio y tipificación son arduos y amplísimos.



Anónimo

Como la familia es totalitaria, pretende asignar todas sus aspiraciones a sus miembros. Pero sucede que éstos se rebelan con frecuencia creciente. De ahí que se produzcan brechas generacionales o sexuales entre individuos que buscan decidir su propio destino. Resiente la familia tantas rupturas, que se ve obligada a recurrir a la justicia para resolver sus querellas.

Las familias, sobre todo si son pobres, se hallan también amenazadas por la presión del Estado, sobre todo en lo que respecta a la custodia de los

infantes. Las familias acomodadas, por otro lado, enfrentan los peligros del vacío afectivo por exceso de comodidades. Son inagotables las referencias que podemos encontrar sobre la problemática familiar en las sociedades occidentales.

La familia empero, no es el único actor sobre el escenario de la vida privada, ya que existen muchos otros personajes dentro de la puesta en escena. "Las instituciones y los individuos célibes —prisiones e internados, cuarteles y conventos, vagabundos y dandis, religiosas y Amazonas, bohemios y facinerosos— se ven con frecuencia forzados a definirse con respecto a la familia, o en sus márgenes. Es el centro y ellos constituyen su periferia."⁴

Aunque la familia sea quien a fin de cuentas, defina los papeles y sus reglas, estos actores principales en conjunto, constituyen para el lenguaje fotográfico una manera importante de comunicación que, como auténtico género, materializa el recuerdo de encuentros y celebraciones, perpetúa también las dinastías y las genealogías. Es la fotografía, junto con los diarios íntimos y las biografías personales, verdadero instrumento de la memoria que intensifica la preocupación de los individuos por inscribir su vida en el transcurso y encadenamiento de generaciones.

b) La casa

El terreno privado por excelencia es la casa. Podemos ocultarnos entre sus muros y guardar el secreto de las actividades íntimas en sus interiores. No está permitido tratar de investigar lo que sucede dentro de las casas, salvo por indiscreciones de la servidumbre en las casas de las clases acomodadas, o por hacinamientos tumultuosos de las casas humildes que logran evadir la frágil privacidad de puertas y muros.

⁴ Michelle Perrot, *Historia de la vida privada*, Ediciones Taurus, Buenos Aires, 1991, p. 97.

Las nociones kantianas al respecto, nos hablan de la casa como frontera ante el vacío del caos y la incertidumbre reinantes en el exterior. El domicilio como identidad de un orden y lentitud extremos, donde concentraremos innumerables posesiones y posiciones. Dentro de ella se afirma el ser civilizado, que huye de lo abierto e indefinido para encontrar lo cerrado y limitado.

La casa es también rostro y espejo fiel de nuestra vida. En ciudades como México D.F., podemos formular, sin temor a equivocarnos, la interpretación de los diversos estilos y costumbres que dominan dentro de los hogares, a través de una amena y sencilla andanza por sus interiores. Los estilos arquitectónicos son completamente irrelevantes, aparte de inexistentes en la mayoría de los casos. Guardemos mejor la sensibilidad y el análisis para cuando ingresemos en el interior de los domicilios a los que sólo podemos penetrar por dos motivos: uno, porque su ocupan-



Anónimo

te es nuestro amigo y deseamos convivir con él y segundo, porque las exigencias de la acelerada vida citadina, nos obligan en numerosas ocasiones a cumplir y completar nuestras obligaciones cotidianas en el interior del domicilio de alguna persona, que no tuvo más remedio que dejarnos penetrar en su intimidad. El caso es que estas dos oportunidades nos permiten conocer maltratados departamentos de solteros y artistas o la pequeñísima pero agradable estancia de algún ingenioso arquitecto; la enorme pero mexicana casa del sur de la ciudad todavía heredera de la personalidad de viejas fincas de campo. El recorrido también nos permite conocer la dignidad y limpieza del pequeño patio de una amarilla casa de la Calzada de los Misterios, con el retrato en la sala del padre ya fallecido, rodeado de adornos y de muebles que, con su plástico protector todavía aguantan el polvo del año que entra...

La Ciudad de México ofrece un singular y a la vez variado rostro en sus interiores: hacinamientos sofocantes o condominios elegantes, lujos insustantables o refinamientos extravagantes, copias aberrantes o tradiciones aún radiantes. Las conductas de sus habitantes van desde la humilde hospitalidad hasta la abundante generosidad, casi nunca la hostilidad.

La casa es además una realidad política y moral. No hay electores sin domicilio, ni persona adinerada sin casa propia en la ciudad, ni agradable residencia de campo. Representa la inmovilidad de la disciplina y las tradiciones contra el movimiento y el desorden del cambio.

En nuestros días la casa encarna todavía, la ambición de la pareja y su éxito. La casa propia es, en nuestra sociedad, la señal más fuerte de autonomía. Las parejas jóvenes que habitan el mismo lugar que sus padres se convierten en serios peligros para la convivencia armónica dentro del hogar. La propiedad de un bien inmueble es sin duda, la más apreciable y honorable de las inversiones posibles.

Como territorio, la casa se apodera de la naturaleza existente y la transforma. Puede recrear hermosos jardines a la inglesa u oponerse al paso de las

estaciones con la instalación de atractivos invernaderos. En las ciudades, las azoteas y patiecillos son lugares idóneos para la colocación de todo tipo de plantas y macetas que disimulen la sordidez del paisaje industrial.

La casa rural presenta otro sinnúmero de facetas no menos importantes. Sólo diremos que lo más interesante a destacar, lo constituye el fuerte arraigo y el sentimiento localista de sus comunidades. "Ser de aquí" es la fuerza de su identidad. "El terruño" es el espacio que comparten y que nunca los abandonará.

La fotografía de la casa y el entorno privado aporta por su lado, un interesante testimonio. Pero si Atget logró captar con su cámara la personalidad de las habitaciones de la Cité parisina, a principios de siglo, faltaría aún hacerlo en el interior de los nuevos suburbios en nuestras ciudades mexicanas. Poco se ha documentado fotográficamente de la intimidad de la clase media, media superior y alta del México actual; si bien es cierto que los fotógrafos mexicanos lo han hecho en algunos barrios del D.F. y en habitaciones rurales de la provincia mexicana.

El fotógrafo mexicano no explora estos ambientes, tal vez porque la mexicana, es una fotografía que inició su camino luchando como una revelación social artística, quedando alejada de "las pequeñas salitas, burós y roperos que informaron de la seriedad y decencia y la continuidad de propósitos de este hogar".⁵

c) El álbum fotográfico

Los recuerdos son patrimonio y capital de ahorro, su atesoramiento y cuidado son tarea de generaciones enteras. Las reliquias familiares coleccionadas por esposas, hermanos, hijos, nietos, etc., buscan de una u otra manera la salvación eterna que la memoria les pueda otorgar.

⁵ Carlos Monsiváis, presentador. Foto Estudio Jiménez. Sorero Constantino, fotógrafo de Juchitán, Ediciones Eras, México, 1994, p. 9.

La invención de la fotografía y su desarrollo a partir de 1850, será la oportunidad para la aparición de otras reliquias: los álbumes fotográficos.

A diferencia de la pintura, que coloca sus temas en la memoria a través de la perennidad artística, la fotografía captura y guarda el instante en imágenes que se prestan como ninguna otra a la rememoración de tiempos y lugares pasados. Agrupadas en un álbum, las fotos integran series a través de las cuales se observan la niñez, la juventud, la madurez y la vejez de un sinnúmero de individuos, captados todos por el ojo entrenado de algún profesional o por la sencilla inquietud de familiares o amigos. El álbum fotográfico constituye pues, uno de los principales ritos familiares y su práctica eleva lo cotidiano a la nostalgia del recuerdo perdurable.

Cada uno de nosotros posee un álbum con fotos de nuestra niñez, viajes o celebraciones; y resulta curioso observar cuáles son nuestros criterios de clasificación y selección del cuantioso material que tenemos en la mesa y a nuestro alrededor sobre el suelo. Nos guiamos por cánones y tradiciones que hemos observado y aprendido de otros tantos álbumes. Lo que repetimos de aquellos, es la selección de esas fotos que muestran cómo queremos ser recordados y admirados. Los criterios de composición son simplemente aquellos donde "salimos bien", donde "no salen las personas que estaban atrás" o donde "sale completa la bahía de Acapulco", por mencionar sólo algunos.

El placer de revivir la memoria de parientes, amigos y acontecimientos de antaño, constituye un ritual que rige el ritmo del tiempo privado, dilatando los instantes de felicidad y tratando de comprimir el peso de la rutina cotidiana.

d) Grandes ocasiones

En la tradición occidental la vida de un hombre y la de una mujer se dividen en dos partes mediante un acontecimiento central: el matrimo-



Anónimo

nio. La vida privada se divide en un "antes" y un "después" y los acontecimientos que la acompañan se hallan repartidos entre estos dos tiempos.

La fotografía de boda con todos sus preparativos, no sólo ha sido siempre un importante mercado, sino que se ha constituido como el máximo rito familiar de nuestra civilización. Sus cánones de composición y su uso como objeto que exalta los más altos valores de nuestra sociedad, determinan en gran medida, al resto de la fotografía de fechas y actos solemnes. Nacimiento, bautizo, primera comunión, fiestas y aniversarios, son sólo algunas de las más importantes ocasiones que han cubierto multitudes de fotógrafos con la misma solemnidad de una boda.

El esquema tradicional del matrimonio nos indica que los jóvenes de nuestra sociedad deben aguardar el final de la adolescencia para buscar la pareja con la que habrán de contraer nupcias. Las normas van y vienen: se debe por lo menos tener un empleo, terminar el bachillerato o mejor si se ha concluido una carrera profesional; la mujer en México no es tan exigida al respecto. Dotes y posición social interesan todavía mucho. Es necesario formalizar el compromiso ante la sociedad y cumplir con las leyes cívicas y religiosas mediante una ceremonia que conmemore la unión. La fiesta para compartir la fecha anhelada se impone, si ésta es ostentosa, mejor. Un viaje de bodas o Luna de Miel, concluye la primera etapa de una larga cadena de requisitos que debe cumplir toda pareja que aspire a formar un hogar. De lo estrictamente conyugal se pasa a las obligaciones de los nuevos padres; la procreación de los hijos y su inscripción en el registro civil.

A continuación llegan los ritos religiosos: bautizo, primera comunión y confirmación; *acompañado todo del esencial deber hacia un hijo*, que es proporcionarle una educación.

Es clara la fuerza que la fotografía proporciona a toda práctica social, ayudando a la cohesión de su identidad moral, cultural y política. Porque desde un principio la fotografía fue, en la algarabía de ciudades y poblados, gran oficio de oscuridades ingeniosas, el pacto entre una diminuta empresa (heredada de padres a hijos) e individuos deseosos de admirarse rebozantes de dignidad.

En una foto todos somos como nos gustaría vernos, en nuestros rostros el apellido se convierte en sucesión de rasgos ennoblecidos para que los descendientes no pasen apuros al evocarnos. Somos a través de ellas "cohesión de tribu, fortaleza del hogar y la patria."⁶

⁶ *Ibid.*, p. 8.

IMAGEN E IDENTIDAD

a) El espejo

La contemplación de la propia imagen dejó poco a poco de ser un privilegio. La carencia de un estudio sobre la difusión y usos del espejo, obliga de inmediato a reconocer los indicios, que acerca de la mirada sobre sí mismo encuentra el individuo en la fotografía, espejo de la realidad.

En muchas aldeas europeas del siglo XIX —y es seguro que actualmente en muchas comunidades indígenas del mundo— sólo el barbero, el médico o algún viajero ocasional, poseían un verdadero espejo para contemplar el rostro. El espejo de cuerpo entero era desconocido fuera de las ciudades. Existían vendedores ambulantes que difundieron el uso entre las mujeres de pequeños espejos de mano para que pudieran contemplarse en todo momento. Entre los campesinos la identidad corporal se adivinaba en los comentarios del otro o en los reflejos del agua. No es difícil comprender entonces, las prohibiciones que pesan sobre el uso del espejo: presentárselo a un niño fomenta una vanidad inadecuada para su edad; es necesario cubrir los espejos al fallecimiento de un ser querido y es de mal gusto contemplarse desnudo a solas en el baño. La imagen del cuerpo desnudo como estimulador erótico, obsesiona a una sociedad reprimida que inunda los burdeles con espejos y el lecho nupcial de armarios con puertas que revelan la intimidad del cuerpo.

El espejo y la fotografía son dos universos que reflejan la realidad del mundo con un juego de tiempo y registro distinto. Existen, en ambos, dos imágenes y dos temporalidades. Por un lado el espejo, que ofrece una representación siempre en directo, que remite siempre únicamente al aquí y ahora en curso, al presente singular de lo que se está mirando. Y está por otro, la fotografía, siempre en diferido, que remite a una anterior-

ridad, la cual ha sido detenida, capturada, en su tiempo y en su espacio. Ni la Polaroid altera en nada este retraso inevitable de la foto; al contrario, sólo logra evidenciar su impotencia por recuperar el tiempo perdido.

b) Retratos para todos

En el primer capítulo tratamos los inicios de la fotografía, con el retrato como su primera finalidad y afirmando la personalidad y estirpe de la burguesía.

En 1839 Daguerre registró la patente de un procedimiento que hacía posible fijar las imágenes sobre una placa de metal, obteniendo, tras un cuarto de hora de exposición, un único retrato, que vendía entre 50 y 100 francos. Aunque notablemente preciso, el daguerrotipo no permitió, desafortunadamente, la multiplicación de la imagen obtenida.

De tal modo que va a ser el negativo fotográfico el que consiga la democratización del retrato. Por vez primera la posesión de la propia imagen se hace posible para el hombre común.

Los fotógrafos se dan cuenta de las nuevas posibilidades. Montarán dentro de sus estudios todo lo necesario para dar énfasis y exagerar la solemnidad de la clientela. No faltarán los que incluso revivan la moda aristocrática del retrato ecuestre. Semejantes posturas invadieron poco a poco las paredes de todo hogar decente.

Tal cantidad de retratos terminaron por imponer determinadas normas gestuales; enseñando nuevas poses para el cuerpo, en especial las de las manos. "El retrato fotográfico contribuye a aquella enseñanza de posturas que se hallaban en el punto de mira de la educación escolar, al tiempo que difunde un nuevo código parceptivo. El arte de ser abuelo lo mismo que el ademán reflexivo del pensador obedecerán en adelante a una banal escenificación."⁷

⁷ Michelle Perrot, *et al. Historia de la vida privada*, Ediciones Taurus, Buenos Aires, 1991, p.

Los retratos fotográficos llegaron también para aumentar el potencial de identidad del individuo. Es cuestión de tiempo para que el retrato inicie por ausencia, envejecimiento o muerte del sujeto fotografiado, una especie de concentración de la identidad dentro de la percepción y la memoria de familiares y amigos.



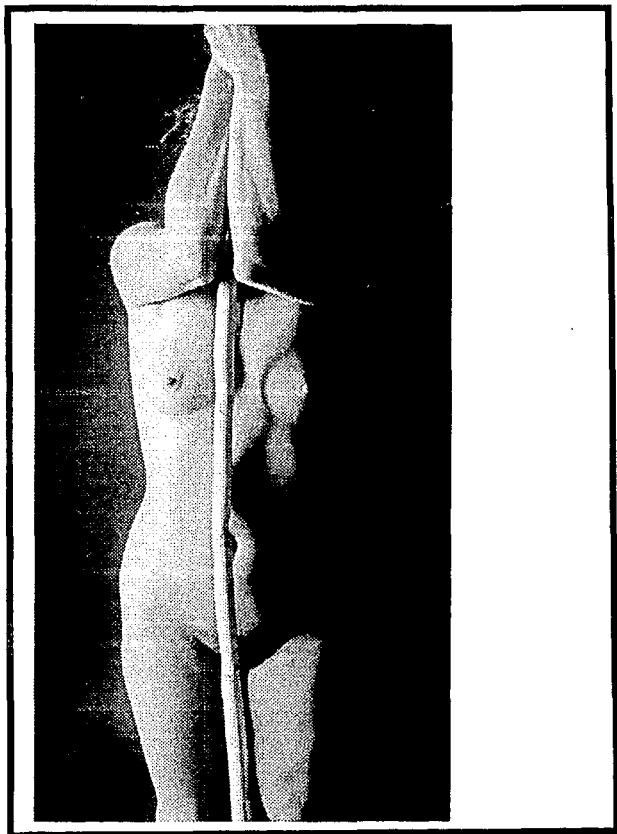
Anónimo

c) Desnudez

La forma en que comprendamos la desnudez, determinará significativamente nuestro modo de ver no sólo la fotografía de desnudo; sino también los gestos y las poses de desnudo.

Partiremos de la base propuesta en el libro *Modos de ver* de J. Berger, para quien el desnudo está condenado a ser más que un simple disfraz, un vestido que no conoce la desnudez. En medio de este dilema encontramos al espectador buscando la verdadera identidad del sujeto-objeto desnudo. En la búsqueda, como es de suponerse, encontramos obstáculos: convenciones culturales que nos conducen a observar un desnudo hecho al servicio del espectador masculino y una limitada sexualidad vivida, que nos ha orillado a no reconocernos plenamente a nosotros mismos cuando estamos desnudos.

Las fotografías de desnudo, sean artísticas o pornográficas, están hechas para un espectador "ideal" masculino. La imagen femenina está dispuesta para regocijarlo. Las fotografías de desnudo masculino son escasas y cuando se trata de parejas, la mujer debe concentrar toda la atención en la imagen.



Carlos Saldaña

Cuando una persona se desnuda para ser fotografiada, la transformación en un objeto es inmediata. El fotógrafo necesita esta transformación para trabajar con facilidad y lograr que el desnudo no manifieste su identidad propia, que vuelva imposible moldearlo de acuerdo a sus propósitos.

Si creemos que por el hecho de mirar la foto de una persona desnuda conoceremos más a fondo su identidad, en comparación con la observación de un retrato de alguien que ha sido captado vestido en la sala de su casa, estamos en un error. La fotografía no es neutra, nos pide que adoptemos una postura determinada, que mostremos una sonrisa y nos estemos quietos ante el objetivo. En el caso de la instantánea, tomada sin que nos demos cuenta, interesa captar no tanto al sujeto, como la impresión subjetiva del fotógrafo. Dice Gérard Vincent: "De hecho, la fotografía como huella de la memoria, mantiene una relación muy selectiva con el acontecimiento vivido, y las huellas no son más que reflejos muy fragmentarios de la experiencia".

La fotografía de desnudo, contrario a lo que pueda pensarse, ha sido utilizada frecuentemente en la intimidad conyugal. Por supuesto no se comparten con toda la familia ni se guardan en álbumes. Se pretende que la invención del revelado automático que la Polaroid sacó al mercado en 1971, permitió a la pareja obtener fotos eróticas e incluso pornográficas de sus actos sexuales, sin el problema de tener que ir a recoger los positivos ante la mirada burlona o reprobatoria del laboratorista. Existen incluso en México, lugares que se reusan a imprimir negativos con este tipo de imágenes. Tal vez sea así. Pero, ¿qué pareja habitual, cuyo deseo sexual habrá desaparecido al llegar a la vejez, encontrará placer al repasar las fantasías de antaño?

d) Anónimos e incógnitos

La necesidad de individuación de la identidad, dejó de ser pronto una preocupación personal y privada. El Estado, concretamente las institucio-

nes policiales y de control criminal, buscan y perfeccionan procedimientos de identificación que ayuden a comprobar la identidad de los ciudadanos. Los laboratorios policiales elaboraron nuevas técnicas llamadas a regir, más tarde, muchos otros campos.

Todavía a finales del siglo pasado, el reconocimiento interpersonal y la memoria visual, continuaban dominando las relaciones entre los individuos y la autoridad. El individuo astuto podía cambiar fácilmente de identidad. Para procurarse una nueva personalidad civil, bastaba con conocer la fecha y lugar de nacimiento de la persona cuya identidad había decidido usurpar. La policía sólo contaba con el método de "filiación": color de pelo y defectos físicos... Nuevas técnicas pronto permitieron conferir a cada individuo una identidad invariable y fácilmente demostrable.

Hacia 1876 en Francia, la policía empieza a usar la fotografía, aunque su relativa utilidad no bastará para resolver el problema planteado para la identificación de los ciudadanos y detección de los delincuentes. La búsqueda de la verdadera identidad de un impostor o malhechor necesitará aún más ayuda por parte de la ciencia para lograr su cometido.

En los inicios de la Primera Guerra Mundial, los procedimientos perfeccionados con miras a detectar delincuentes y criminales salen del marco puramente penitenciario. A partir de entonces, cada estado o nación instauro bajo semejantes leyes o medidas, un documento o "carné de identidad". En él figuran el apellido, el nombre, la fecha y el lugar de nacimiento, señas personales, las huellas digitales y la foto del individuo.

La ingerencia del poder público en la identidad de los individuos, bajo pretexto de un control criminal y civil, provoca en los ciudadanos un temor a la violación del yo y su secreto, que desencadena un fuerte deseo de la personalidad por ocultarse en el esnobismo "privé" del incógnito o en el modesto anonimato de las mayorías.

Capítulo Tercero

**LA FE Y EL
MISTERIO**

DATOS PARA LA FE

La manera más adecuada que pudo encontrar la fotografía para hacerse popular fue conseguir credibilidad, apelando a su calidad de testigo de los hechos que captaba. "Si en efecto la imagen fotográfica es la huella física de un referente único, eso quiere decir que en el mismo momento que uno se encuentra ante una fotografía, ésta no puede sino remitir a la existencia del objeto del cual procede. Es la evidencia misma: por su génesis, la fotografía necesariamente testimonia. Ella atestigua ontológicamente la existencia de lo que da a ver. Esta característica ha sido señalada una y mil veces: la foto certifica, ratifica, autentifica. Pero esto no implica sin embargo que ella **signifique**."⁸ La fotografía como testimonio no es otra que la fotografía como **índex**, analizada dentro del primer capítulo de este estudio. Necesitamos regresar al **índex**, para comprender que todas las fotos que "caen" ante nuestros ojos son huellas que atestiguan un hecho, pero que no conocen completamente. Ofrecen una visión fragmentaria de la experiencia que alguna vez presenciaron. Son las personas que estuvieron involucradas de alguna manera con los acontecimientos o individuos que aparecen en las imágenes, las que logran complementar la fracción de tiempo, el instante, que captó la cámara. En cada ocasión que tienen estas personas para volver a observar sus fotos, esperan que su memoria sea capaz de recordar y completar la huella o testimonio que le muestran las imágenes que tiene frente a sí. Esta esperanza por revivir momentos e individuos pasados o ausentes es un acto de confianza en la fotografía; un acto de fe.

Hoy día no tenemos que empezar por creer en las fotos, para luego poder disfrutarlas, las aceptamos sin más. En un principio el público

⁸ Philippe Dubois. *op. cit.* p. 67.

necesitó tiempo para entregar su fe, para poder acudir a la fotografía y contarle quiénes eran ellos, quiénes integraban su familia y cómo anhelaban contemplarse y ser contemplados. Fue cuestión de tiempo para que los hombres se acercaran cada vez más al nuevo invento y lo proclamaran testimonio fiel de su existencia. Le pidieron, una vez que logró entrar en la intimidad de sus vidas, los acompañara en las luchas sociales, en los viajes y expediciones, que expandiera sus horizontes científicos y tecnológicos; necesitaron que los ayudara también a aumentar sus riquezas, su información o al menos su dignidad. De entonces a la fecha no le permiten ya que pueda ausentarse durante ningún suceso, sea éste de orden privado o público.

En la religión, la fe es el acto inicial y fundamental por el cual el creyente logra vencer la incertidumbre en que la vida cotidiana lo coloca al impedirle observar el misterio de la existencia. A la fotografía no le ocurre estrictamente lo mismo porque, para empezar, a sus adeptos no se les puede llamar fieles (pregúntenles al cine y a las videocintas); pero sí enfrenta permanentemente el problema de la cotidianeidad del individuo y le brinda ayuda cuando éste ha tenido un día intenso de trabajo y se encuentra sumido bajo el peso de la vida diaria. Lo ayuda ofreciéndole unos momentos para que disfrute de sus fotografías familiares, encontrando alivio en la nostalgia de los recuerdos que lo invaden. La fe y las fotografías son un remanso para el tiempo cotidiano, los buscamos porque en ellos hacemos una pausa y un recuento de los hechos vividos.

La fotografía es también un acto solemne por naturaleza. Atrapa un sin fin de personajes y escenas que relatan miles de historias distintas y recuerdan lo más representativo de tiempos recientes o lejanos para hacer del peso cotidiano una carga más ligera. En su compostura, en su seriedad artificial, en su rígida relación con la cámara, los fotografiados de todos los tiempos ensayan un nuevo papel, siempre distinto al cotidiano, donde alcanzan a descubrir la firmeza y singularidad de sus



Anónimo

rasgos, dejando por consecuencia enormes perspectivas a las fotografías como objetos para una especie de uso y contemplación ritual. El observador hace del uso un ritual, más que nada porque la fotografía al igual que la literatura, el cine, el teatro y otras artes, compacta el tiempo ordinario para transformarlo en una unidad de expresión distinta, logrando ofrecerle un interés y un valor a cualquier experiencia vivida.

El punto de vista que el cineasta Andrei Tarkovsky expresó alguna vez en relación con la construcción del tiempo en el lenguaje cinematográfico, resulta ilustrativo al respecto. En cine, dice Tarkovsky, el tiempo se construye como un mosaico dentro del cual el cineasta deberá escoger aquellas partes útiles a su propósito del tiempo global en que vivimos cotidianamente. El lenguaje cinematográfico queda impedido, a reserva de algunos experimentos, de poder contar una historia en el mismo rango de tiempo que conforma, por ejemplo, un día entero en la vida de cualquier individuo, con todas sus doce o catorce horas de actividad promedio. El verdadero oficio de aquel que desee hacer cine, apunta el director, será combinar de forma talentosa las imágenes que mejor destaquen la fuerza de la historia que se quiera desarrollar. Estas imágenes, continúa, son trozos de tiempo que necesitamos desprender con sumo cuidado, para luego volverlos a colocar en un mosaico que, gracias a la técnica y visto a la distancia, nos dará el privilegio de conocer una nueva y bella unidad de tiempos.

Existen incluso cánones para el teatro, formulados por Aristóteles, para designar el tiempo adecuado en que se debe representar una obra, logrando que aún en nuestros días, sean respetadas estas ideas como modelo de creación para un tiempo escénico adecuado.

Es así que encontramos un verdadero acto de fe en el individuo que busca en la foto, como objeto de uso privado, apoyo distinto al que una vez encontró en otras artes, a su necesidad de dignidad y sentido existencial.

LA HUELLA, UN MISTERIO PERFECTO

a) Tiempo para la huella y la sombra

Como huella luminosa, la foto es la presencia íntima de **algo** de una persona, de un lugar, de un objeto. Representa también la idea más intensa del "sólo una vez", del instante que no volverá jamás. La huella confiere a las imágenes una fuerza violenta. Este misterio, esta fuerza que trabaja subterráneamente dentro de la fotografía, más allá y "detrás" de las apariencias; es la misma que funda el deseo por la restitución de la presencia del objeto o ser amado. Presencia que afirma la ausencia o que nos afirma la presencia, destruyendo y estableciendo la distancia que testimonia con fuerza esta unión del deseo y del índice fotográfico; auténtica veneración por un tipo de imagen que procede por contacto más que por mimesis.

Los hombres que alguna vez habitaron las cuevas de Lascaux, utilizaron un proceso que, por cierto, aún emplean los aborígenes australianos hoy día, consistente en introducir un polvo coloreado en un tubo vacío y soplar alrededor de la mano colocada sobre la pared. Así se obtenían las "manos", que en el conjunto de las cuevas son bastante numerosas. En Lascaux, origen histórico de la pintura, se practicó esta técnica primitiva emparentada con la del molde, la huella y el enmascarillado. La relación indicial de proximidad física entre el signo (la mano pintada) y su causa (el sujeto, la mano a rodear con pigmento) no puede ser más directa. La imagen obtenida es literalmente una **huella**, un vestigio de una mano que una vez estuvo allí. Esta técnica rudimentaria implica en conjunto la presencia de una "pantalla" o soporte de la representación (el muro) así como la "proyección" (el acto de soplar), originada en el tubo conteniendo una materia (el polvo) que deberá a su vez colorear, dibujar y fijar el todo. El resultado es la imagen de un contorno por contacto, apareciendo

como una sombra proyectada pero en negativo, obtenido por sustracción, por preservación de un espacio virgen correspondiente a la zona que estaba precisamente recubierta por el referente (la mano). Podemos, en este proceso, sentir ya la presencia del dispositivo fotográfico. Las manos y su huella, en Lascaux, son también comparables con ese tipo de fotos que Man Ray llamó "Rayogramas" y László Moholy-Nagy "Fotogramas": fotografías realizadas sin cámara fotográfica, colocando toda clase de objetos directamente sobre el papel sensible, exponiendo el conjunto a la luz y revelando el resultado. No hay en estas "huellas de la luz" espacio para la mimesis (con frecuencia se ha calificado de composiciones abstractas a estos fotogramas), porque la semejanza aquí se desvanece, cediendo su lugar a la proximidad y al indicio de la huella.

Plinio consagra el libro 35 de su monumental "Historia Naturalis" a una historia de la pintura no basada en hechos comprobables como en la articulación de una fábula con cierta forma de imaginario. Irremediablemente se ve enfrentado con la cuestión del verdadero origen de la pintura, diciendo que la oscuridad cubre los hechos que la vieron nacer, éstos se encuentran, según él, en la sombras de la Historia. Para Plinio, más allá de la gran variedad de interpretaciones (que reconocen este origen a los egipcios y luego a los griegos), subsiste en todas ellas la convicción de una idea absolutamente determinante: la pintura nació "cuando se comenzó a bordear el contorno de la sombra humana".

Pero el autor no se conforma con reconocer este principio, por todos conocido, del dibujo de la sombra. Va a referir los momentos de ese origen en una fábula. Plinio relata la historia de la hija de un alfarero de Sicyone enamorada de un joven. Este tuvo que partir un día a un largo viaje. En la escena de la triste despedida la pareja se encontraban en una habitación iluminada por una hoguera que ardía al centro del lugar y que proyectaba la sombra de los jóvenes amantes sobre uno de los muros. Para contrarrestar el dolor por la futura ausencia de su amado y conservar

la huella física de su presencia en ese momento lleno de amor y miedo, la joven tiene la idea de dibujar sobre el muro, con un carbón, el contorno



Carlos Saldaña

proyectado de su pareja en el último instante que tendrían para vencer al tiempo juntos, antes de la inminente partida.

De esta famosa escena, sólo nos interesa aquí retener algunos datos. En primer lugar, para que exista sombra proyectada y para que la pintura exista, es necesario que haya, como para las mano de Lascaux, una "pantalla", una pared o soporte receptor (papel, tela, piel...) que hará de superficie de inscripción y fijación de la imagen proyectada. Al mismo tiempo es necesario que sobre esta pantalla haya una proyección, esta vez de luz que presupone cualquier fuente luminosa, como punto de origen de un haz lumínico que produzca una sombra. Por último, como sólo tenemos ante nosotros la imagen proyectada, es necesario duplicarla por un dibujo que la fijará por calca directa.

Se notan todo un juego de diferencias respecto a la técnica del molde con la mano que parecen acercarnos cada vez más al proceso fotográfico: la huella o índex opera aquí por el blanco y negro al modo de una instantánea de la toma, sin que el hombre intervenga como emisor y sobre todo, se da prácticamente como escritura por la luz: **foto-grafia**.

Sólo resta resolver el problema de la fijación, crucial porque plantea la cuestión de la relación del índex con la temporalidad. "La sombra afirma siempre un **eso está ahí**, mientras que el dibujo afirma siempre un **eso ha estado ahí**" (Leonardo DaVinci). Este pasaje indica un cambio completo de temporalidad, como sombra la imagen sólo vivía en el instante; pero dibujada, se coloca en la duración y en un estado que mantendrá para siempre. No olvidemos que incluso el dibujo del referente ha pasado por la sombra, arrancándola del instante para fijarla y detenerla en un tiempo que le es propio. Esta pérdida de la sombra de su inmediatez, este aumento de iconización y semejanza de la realidad, eternizan la existencia del referente como una prueba irrefutable de lo que tuvo lugar, momificándolo también, como inevitablemente perdido. Este proceso de fijación del índex, vale para todos los casos, ya se trate de fijar por medio del dibujo o de la fotografía.

Una vez que la imagen-index pretende fijarse de manera estable en la memoria, es decir, cuando la imagen pretende superar la temporalidad de su referente, al eternizarlo y congelarlo en una foto o dibujo, es cuando pierde su pureza de huella, pierde su conexión temporal. Se convierte en ícono, iniciando el comienzo del trabajo de muerte de la representación, **momificándola**.

Finalmente, una observación sobre las circunstancias amorosas en las que se desarrolla la fábula de Plinio, sobre la historia del nacimiento de la pintura, que no son, por cierto, inocentes. Es claro que indican una evidente relación entre el deseo y el index. Lo que la fábula plantea es que, a los ojos del deseo, la representación o imagen no vale tanto como semejanza sino como huella. Para el amante que intenta sobrellevar la ausencia de aquel a quien ama, lo que verdaderamente importa es tener un signo que provenga de él o ella, que sea testimonio de la presencia real del cuerpo al que el signo se refiere.

Ayudando la moraleja que se desprende de la fábula primitiva de la sombra pintada, se podría evocar toda la relación que tiene con los usos sentimentales de la fotografía: fotos de amor, fotos de muerte, álbumes de familia...

b) Influencias de la huella fotográfica

Para comprender el problema de la fotografía como registro de la realidad, es necesario insistir en "el arte del index", como lo llama Rosalind Krauss, para establecer un punto de fuga en la perspectiva del análisis de otras artes representativas.

¿La aparición y desarrollo de la fotografía, a partir del siglo XIX logró, después de tantos siglos de pintura y dibujo, plantear una relación distinta entre la realidad y su representación? "Ya en su primer momento, en su fase primitiva, la pintura misma, como dispositivo teórico, estaba total-

mente preocupada por el tema del *index*, es decir, por la presencia y proximidad del referente, tanto, si no más, que por el problema de la semejanza.⁹

Para Philippe Dubois la fotografía es un dispositivo teórico que restablece, a su vez, el dispositivo teórico de la pintura desde sus orígenes. En su opinión, la representación por analogía (el arte de la metáfora o semejanza), que se inaugura con el Renacimiento y la construcción en perspectiva y que se cierra con la invención de la fotografía y su integración a las artes visuales, obligan a la historia y teoría del arte a una recomposición de la dimensión pragmática de la obra de arte.

¿No estaba ya la lógica del *index*, o sea del contacto físico del objeto con su entorno, cuyo detonante parece haber sido la fotografía, ya presente bajo variadas formas, en prácticas representativas anteriores a la existencia del medio fotoquímico? Debemos responder afirmativamente. Se verá, en efecto, que esta cuestión ha sido planteada y aplicada desde el origen de las primeras representaciones, sobre todo en aquellos mitos que describen el momento primero y fundador que originaron todas nuestras prácticas actuales.

La categoría del *index*, por sus implicaciones teóricas, aparece como un instrumento conceptual eficaz cuando se trata de rendir cuenta de manera positiva del funcionamiento de nuevas formas de representación en el arte llamado contemporáneo. El *index* marca un desplazamiento de una estética clásica de la mimesis (analogía y semejanza) a una estética de la huella, del contacto y de la proximidad con la realidad.

Una parte del arte contemporáneo, la más innovadora y que más busca la experimentación de nuevos lenguajes, utiliza la lógica del *index* en la realización de sus obras. Están en primer lugar todos aquellos artistas plásticos que han utilizado la fotografía en su trabajo, por su valor de

⁹ *Ibid.*, p. 107.



Maurice Tabard

huella, de cliché, de vestigio o marca física: Robert Rauschenberg, Andy Warhol, David Hockney, Christian Boltanski, Jacques Monory, Jochen Gerz, Arnulf Rainer, Gloria Friedman, etc. A continuación están todos los que, sin trabajar con la fotografía propiamente dicha, centran su obra bajo principios indiciales: las ceras de Max Ernst, los vaciados sobre el cuerpo de Segal, las huellas del cuerpo de Yves Klein, las huellas digitales de Manzoni, las calcas de Barbara Heinisch, etc. El **ready-made**, luego el **body-art**, el **art-performance** y toda forma de **instalación**, tienen que ser consideradas como formas más radicales de esta lógica del índice. En todos estos casos el mensaje externo expresado, no nos dice otra cosa que la acción que hace a la obra misma. Todo el significado del mensaje reside únicamente en su pragmática de imagen-acto.

Estas prácticas artísticas contemporáneas tienen como principio no ofrecer como signo otra cosa que su referente; más exactamente, no se representan más que a sí mismas, son ellas mismas su propia representación. Digamos que de haber conocido los **art-performance**, Leonardo DaVinci tal vez hubiera consentido en presentar itinerariamente por diversas ciudades de la Europa renacentista, una instalación o performance que incluyera a la protagonista de *La Gioconda*, por ejemplo, montada sobre un helicóptero primitivo, rodeada de toda clase de dibujos anatómicos y de objetos científicos girando a su alrededor; escuchándose como fondo sonoro toda clase de consignas humanistas y preceptos clásicos, en lugar de decidir, como en efecto sucedió, ofrecer a la posteridad un cuadro: *La Gioconda*, como producto separado de un acto artístico, como signo estable y fijo que pueda circular posteriormente en lugar de lo que hubo en ese momento del siglo XV.

Por su parte, si en la fotografía, más que cualquier otro medio de representación, hay necesidad de una conexión física y de un contacto efectivo entre el signo-imagen y su referente-realidad, también existe una necesidad **de distancia y separación; de corte**. La distancia interna,

inherente al dispositivo fotográfico, funciona tanto en el espacio como en el tiempo. Siempre que contemplemos una fotografía, llegará hasta nosotros la ineluctable necesidad de "el allá" y "el entonces" de una realidad distante y pasada; nunca podremos tener ante nosotros "el aquí" y "el ahora". Es decir que en ningún momento, en el índice fotográfico el signo o imagen es la cosa misma.

El principio de distancia espacio-temporal propia del hecho fotográfico es el contrapunto del principio indicial de la proximidad física. Es entonces necesario marcar los límites de la noción del índice fotográfico y no permitir que la lógica del índice llegue a ser, después de la mimesis, el nuevo obstáculo para el conocimiento de una cabal y mejor teoría de la fotografía.

El principio de la "génesis automática" que funda el estatuto de la fotografía como huella, donde lo real mismo viene a marcarse sobre la placa sensible, debe ser claramente delimitado y colocado en su justo nivel, es decir, como un simple momento (aunque sea central) en el conjunto del proceso fotográfico.

Nunca hay que olvidar en el análisis, so pena de caer en una absolutización de la teoría indicial, que **antes** y **después** de ese momento de la inscripción "natural" del mundo sobre la superficie sensible, hay gestos y procesos totalmente culturales, que dependen enteramente de opciones y decisiones humanas, tanto individuales como sociales.

PALABRAS FINALES

Queda ahora un camino abierto y dividido en tres niveles de acercamiento al acto fotográfico, distintos y complementarios. No sólo se concentran en hablar de la fotografía de millones de individuos y su historia sino que se ocupan también de andar por las regiones del sentir subjetivo del individuo ante la foto, de detenerse y disgregar sobre los asuntos que nos agujerean de las imágenes como huellas de un instante alguna vez observado que, como diría Roland Barthes, son el "punctum" que nos hiere y lastima con sensaciones.

Reconociendo el hecho de que la reflexión surge cuando las fotos se terminan y la mayor subjetividad acecha a la vuela de cualquier exposición o fotografía observada, es ante el recuerdo que la emoción de mirar se suelta, y sólo cerrando los ojos o desviando la mirada forzamos a la imagen a entrar en el silencio necesario para indagar lo que tiene que ver con nosotros. En adelante la foto que nos atraiga tendrá necesariamente una fuerza vital, capaz de alcanzarnos donde quiera que vayamos: algo que veamos intensamente, mucho después inclusive de haberla dejado de observar.

El principal error en el que se puede incurrir al estudiar la fotografía como generadora de cambios en los comportamientos de nuestra vida cotidiana y privada —y en general a todas aquellas artes gráficas relacionadas con los sistemas de reproducción masivos— consiste en analizarlas como si se trataran de un verdadero sujeto formal de estudio, olvidando que sigue sin existir, a la fecha, una teoría de la fotografía que se desprenda de ella misma y que no haya sido tomada de la pintura, la sociología, la filosofía e inclusive de la política que ha hecho de ella, al menos en nuestro país, pretexto para intereses de algunos cuando no para fomentar su estudio y difusión. Reconociendo este hecho, debemos extender el

horizonte y auxiliarnos de esos campos para comprenderla y descubrir su propio perfil, dándonos cuenta que la fuerza de la naturaleza y sus manifestaciones son acaso la mejor base para un mejor análisis de las obras visuales y plásticas.

La tierra ha iluminado, dibujado, pintado, esculpido e impresionado el contorno de su *escenografía* a través de millones de años. El hombre se asombra, se sensibiliza y se lanza tras el ejemplo primordial e impersonal que la naturaleza ha puesto sobre la mesa.

A través de millones de años, decíamos, la luz del sol ha modificado sensiblemente la superficie terrestre, grabando y erosionando sobre innumerables materiales, las texturas y los colores que han estimulado desde siempre la creatividad humana. Las primeras civilizaciones, siguiendo las huellas que el Sol deja siempre en su recorrido, encontraron medios propios para grabar su entorno con el mensaje de su paso por este mundo. A partir de entonces surgieron muchas y muy diversas formas para encontrar el mejor medio de registrar nuestra huella. Con la invención de la fotografía, el hombre del siglo XIX plasmó en la memoria universal, el recuerdo permanente de un nuevo individuo comprometido en un proyecto de progreso industrial y seguridad social en aras de un bienestar familiar nunca antes buscado. El rostro de una sociedad limpia y segura será la única meta. ¿Existe acaso mejor huella que plasmar?

Tenemos, mientras tanto --con la fotografía como mejor aliado y sus imágenes que dialogan permanentemente con nosotros--, la posibilidad excepcional de continuar la búsqueda del goce estético y espiritual inicialmente propuesto por el modelo ancestral de la creación natural.

BIBLIOGRAFIA

- Aries Philippe y Georges Duby. *Historia de la vida privada*. Aguilar, Altea, Taurus, Alféguara, S.A. de Ediciones, tomos 7, 8; 9 y 10. Argentina, 1991.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1990.
- Berger J.. *Modos de ver*. Colección Comunicación Visual, Editorial Gustavo Gill, S.A., Barcelona, 1980.
- Bourdieu, Pierre. Comp. *La fotografía un arte intermedio*. Editorial Nueva Imagen, S.A., México, 1979.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico*, "De la Representación a la Recepción", Paidós Comunicación/20, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1986.
- Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gill, S.A., Barcelona, 1983.
- Keim, Jean A. *Historia de la fotografía*, Ediciones Oikos-Tau, S.A., Barcelona, 1971.
- Leon-Portilla, Miguel. *Toltecéyotl*, "Aspectos de la cultura náhuatl", Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V., México, 1987.
- Monsiváis, Carlos. Presentador. *Foto Estudio Jiménez*, Ediciones Era, S.A., México, 1983.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1988.
- Tibol, Raquel. *Episodios fotográficos*, Libros de proceso, México, 1989.