



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**“Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital”**

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN ARTES VISUALES

Presenta

LUZ ESTHER MONTERO SÁNCHEZ

Directora de Tesis

MTRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

México, D.F., Septiembre del Bicentenario





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 esta 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.

# Índice

<b>Introducción</b>		7
<b>Capítulo I</b>	<b>Lo sólido</b>	17
1.1	Lo sólido y lo real	21
1.2	Lo sólido en la experiencia creativa de la serie <i>Fotografía en liquidación</i>	28
1.2.1	“Analogización”	36
1.2.2	“Fotosensibilización”	44
1.2.3	“Reproducción”	50
<b>Capítulo II</b>	<b>Lo líquido</b>	61
2.1	Lo líquido y lo estratégico	65
2.2	Lo líquido en la experiencia creativa de la serie <i>Fotografía en liquidación</i>	68
2.2.1	“Sensibilización”	76
2.2.2	“Latensificación”	82
2.2.3	“Reindustrialización”	88
<b>Capítulo III</b>	<b>Y lo evanescente</b>	97
3.1	Lo evanescente y lo digital	101
3.2	Lo evanescente en la experiencia creativa de la serie <i>Fotografía en liquidación</i>	104
3.2.1	“Conservación”	110
3.2.2	“Proyección”	116
3.2.3	“Evaporación”	122
<b>Conclusión</b>		131
<b>Fuentes de consulta</b>		137

# Agradecimientos

A mi amado **Álvaro Morales**

A mis queridos padres y hermanos: **Flor de María y José Ramón (†); José, Flor y Eric**

A mi hermosa **familia**

A la admirada **Blanca Gutiérrez G.**

A mis amigas/modelos: **María Luisa López, Dulce Colín, Mayanín Ángeles,  
Maya Harris, Ana Prado, Catherine Dunn, Natalia Campo,  
Yoatzin Balbuena, Carolina Rivera y Paulina Villasana**

A los fotógrafos **Grace Navarro, Patricia Aridjis, Laura Castañeda,  
Ignacio Valdés y Arnoldo Meléndrez**

Al **Posgrado en Artes Visuales**

A mis colegas

# Introducción

¿Cuál es la singularidad que le puedo otorgar a la llamada “escritura con luz” tras el desplazamiento del proceso analógico por el proceso digital?

Por principio observamos que, con el desarrollo de la tecnología digital, se ha dado una alteración en las estructuras dicotómicas de la fotografía. Esta técnica de representación visual surgida en el siglo XIX solía reunir pares de opuestos que oscilaban entre lo profesional y lo amateur, lo documental y lo artístico, lo objetivo y lo subjetivo, lo directo y lo construido; polaridades a las que hoy debemos sumar lo analógico frente a lo digital.

La tecnología digital, que no es más que un sistema de enumeración compuesta por ceros y unos, ha venido a reconfigurar la relación que tenemos con la imagen fotográfica y sus procesos. ¿Qué cambia o qué permanece de aquella dicotomía? ¿Cómo se debe entender y producir la imagen fotográfica a partir de lo digital? ¿Qué reflexión puedo tener como fotógrafa al respecto?

Para explorar esta problemática consideré, como primer punto, romper mis arraigadas y complejas concepciones sobre esta práctica (propias de mi experiencia como fotoperiodista), abrimme a las estrategias de producción artísticas y, por supuesto, experimentar con los procesos digitales actuales. Así surge: “Todo lo líquido se desvanece en la foto digital”<sup>1</sup>, título de la presente indagación teórica y la serie *Fotografía en liquidación*, como parte de una reflexión visual. Ambas son construidas a partir de analogías entre la fotografía y conceptos que, aunque aparentemente tengan disparidades, me han permitido una interpretación personal sobre el tema: “lo sólido”, “lo líquido” y “lo gaseoso” de los estados de agregación de la materia.

---

<sup>1</sup> Frases retomadas tanto del título del libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* del autor Marshall Berman, (México, Paidós, 2001), como de las palabras de Karl Marx “todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas” expresadas en el Manifiesto del partido Comunista (1847-1848).

¿Qué analogías encuentro con dichos estados? Considero que “lo sólido” se puede asociar con la búsqueda del realismo, la veracidad y la construcción de una memoria histórica que han caracterizado a la práctica fotográfica desde su surgimiento, principalmente en la vertiente de fotografía “directa”. La fotografía desde su surgimiento se ha obsesionado con la representación de una “realidad sólida”, enfoque que veremos en la primera parte de la presente indagación.

“Lo líquido”, por su parte, puede ser vinculado con conceptos antagónicos a ese realismo, como la libertad creativa, la ficción, la construcción y el simulacro. En la segunda parte se abordará cómo la fotografía deja de ser, después de más de cien años de intentarlo, “la sirvienta de las artes” (Baudelaire), logrando un lugar dentro de la exclusiva trama galería-museo-mercado de arte. Un reconocimiento por demás tardío. Fue hasta los años sesenta del siglo pasado que, gracias a una revolución en las estrategias de producción (el método “dirigido”, el manejo de la “apropiación” o “citación” o “la escenificación”), la fotografía se liberó. Fluyó. Sobre las estrategias de producción y su incursión en la fotografía se hará un breve recuento en el segundo capítulo.

Pero la imagen fotográfica hoy está fluyendo hacia otro estado. Como exploraremos en la tercera parte, la tecnología digital la está volviendo “gaseosa”. Esta analogía con un estado “evanescente”, surge a partir de la idea de que, con lo digital, se están generando imágenes que escapan a toda materialidad, contención o límite, llevándonos –inevitablemente– a repensarlas en diferentes campos a partir de esta desmaterialización, que, parafraseando a Yves Michaud, está cubriendo “todas las cosas como si fuese un vaho”.<sup>2</sup> Un asunto del que aún no podemos determinar -pero tampoco desestimar- sus posibles repercusiones, dada su constante renovación.

Por último, las analogías entre la fotografía y los estados de agregación de la materia que aquí se presentan, dan cuenta de las particularidades del proceso fotográfico actual y que se han convertido en el principal motor de mi propio proceso creativo.

---

<sup>2</sup> Véase Yves Michaud en *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

## Sobre la construcción de la serie: *Fotografía en liquidación*

La fotografía analógica solía ser producto de la combinación entre un procedimiento mecánico y un proceso químico que era armonizado en comunión con la luz. Ante la expansión de la tecnología digital, "lo líquido" (un arcaísmo en fotografía que, literalmente, le daba origen y le purificaba materialmente) está siendo progresivamente aniquilado de los procesos de la imagen fotográfica. A partir de este desplazamiento construí la presente reflexión visual con la intención inicial de "liquidar" a la imagen digital, es decir: de devolverle su significación "líquida" -valga el juego de palabras-, si no como parte del proceso químico de antaño, por lo menos mediante su representación iconográfica. Es así que en *Fotografía en liquidación*, "lo líquido" es representado en múltiples manifestaciones, sean mediante explosiones, escurrimientos, contenciones o humedades con la intencionalidad de que -por lo menos metafóricamente- la foto conserve posea parte de ese pasado.

El desplazamiento de aquel histórico proceso analógico por el proceso digital, como se verá a lo largo de la serie, lo he simbolizado mediante un objeto singular y personal, un artefacto integrado a escenas construidas: un pato de hule. En cada escenificación incorporo estos singulares patos de hule por considerarlos objetos de una cultura popular perfectamente reconocibles, "amigables" y artificiales (como lo digital), asociados, aunque a su manera, con procesos líquidos, como el baño para un niño.

La imagen fotográfica, por su parte, es representada no como "objeto," sino como "sujeto", capaz de realizar acciones, simulacros o de narrar historias ambiguas. Son sujetos representados en cuerpos femeninos, no sólo porque al castellano la fotografía comparta el mismo género, sino porque históricamente la mujer y la fotografía artística obtuvieron una valoración o reconocimiento tardío.

Como parte del proceso creativo, *Fotografía en liquidación* se nutre de imaginarios, conceptos, objetos y experiencias personales con la fotografía hoy llamada "tradicional". Se construye a partir de estrategias de producción como apropiaciones, escenificaciones, humor y simulaciones y, antagónicamente, es producida con cámaras y programas digitales.

Este proceso fue detonado por el ensayo "Inteligencia líquida"<sup>3</sup>(1989) del fotógrafo Jeff Wall (Canadá, 1946). En él, Wall hace una asociación entre la fotografía y lo líquido a partir del cambio digital. Para el canadiense los sistemas electrónicos y digitales reemplazarán a la película fotográfica en un amplio espectro de procesos de realización de imágenes:

Para mí esto no es ni bueno ni necesariamente malo, pero, si sucede, se producirá un nuevo desplazamiento del agua en fotografía. Desaparecerá del proceso de producción inmediato, desvaneciéndose en el horizonte más distante de la generación eléctrica, y, en este movimiento, la conciencia histórica del medio se habrá alterado. Veo esta expansión de la parte seca de la fotografía, metafóricamente, como una especie de orgullo desmedido de la inteligencia tecnológica ortodoxa, la cual, protegida tras una barrera de perfecta ingeniería acristalada, inspecciona la forma natural con su manera *cool*. No estoy intentando condenar esta visión sino, más bien, me interrogo sobre el carácter de su conciencia.<sup>4</sup>

Resulta interesante como existe una relación de necesidad entre el fenómeno del movimiento de un líquido y el medio de representación fotográfico. Una confrontación a la que llama "inteligencia líquida" entre la naturaleza y el carácter "seco" de la institución fotográfica. Lo "seco" lo identifica con la óptica (lentes), la mecánica (los obturadores en las cámaras, proyectores y ampliadoras) y la acción de abrir y cerrar el obturador –el substrato de instantaneidad que persiste en toda fotografía- que es el tipo de movimiento concreto

---

**3** Jeff Wall, "Fotografía e inteligencia líquida" en *Fotografía e inteligencia líquida*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 13.

**4** Ibídem, p. 18

opuesto, justamente, al fluir de un líquido". Para Wall, la fotografía es perfectamente adecuada para representar el movimiento, la forma y la trayectoria natural de "lo líquido", como lo representa en *Milk* (fig. 1), una explosión de leche, "una expresión de metamorfosis infinitesimales de calidad", considera Wall. No obstante, valdría ya la pena cuestionar si ¿la tecnología digital es capaz de simular eso líquido?

Como antecedente realicé un par aproximaciones al tema de "lo líquido". La primera de ellas, *Precipitación*, consistió en el registro en múltiples imágenes sobre la relación entre la manifestación pluvial y la condensación en espacio cerrado de su humedad, mi respiración y mi transpiración (fig. 2). En las imágenes se da una relación entre las formas el agua de lluvia dispuestas en un cristal y distorsionadas por el calor.

Posteriormente me interesé en la interacción de la manifestación pluvial en espacios urbanos (fig. 3), fragmentados en tiempo y espacio para luego ser reconstruidos digitalmente en imágenes de 360 grados y de gran formato. Pero tras realizar estas series decidí cambiar de rumbo hacia la construcción de una obra conceptual que me permitiera, a partir de mi propio imaginario, hacer otra interpretación sobre lo líquido.

El imaginario Michel Frizot lo define como todo aquello que se construye mentalmente alrededor de una práctica, de una cultura técnica, y que presenta sus características; aquello que se vincula a una serie de conceptos previamente integrados, y que hecha raíces en la memoria a partir de nociones propiamente fotográficas.

En la medida en que cualquiera *hace* fotografías, o *sabe* hacerlas, y sobre todo *mira* fotografías *sabiendo* que son fotografías, ese tipo de imágenes que cada quien aprecia mediante sus propias interpretaciones mentales de posturas y usos fotográficos, que ha impuesto sus propios imaginarios: un imaginario técnico, ligado al instrumental; un imaginario social, en torno a los usos de las imágenes; un imaginario psíquico, ligado a las intenciones que originaron el registro fotográfico, etc. Estos imaginarios superpuestos, entrelazados, distorsionados por la memoria sólo se forman en cada individuo después de recibir las fotografías (y sus variaciones repetitivas). Cada quién se "hace una idea" de la fotografía en función de lo que sabe, vio, entendió, pero también de sus recuerdos personales y toda clase de ecos

mentales que evocan en nosotros, naturalmente, las imágenes y los textos. Pero la analogía figurativa de la imagen fotográfica evoca muchas más “cosas vistas”, grabadas, memorizadas, a veces reprimidas, que cualquier otra imagen, pintura o dibujo.<sup>5</sup>

Es así que traslado aquellos conceptos e ideas que he desarrollado en torno a la fotografía, para construir la reflexión sobre el desplazamiento -o muerte- de lo líquido en los procesos fotográficos actuales. Una tarea complicada. Quizá éste no es un tema de interés generalizado (a pesar de ser una práctica universal) porque toca aspectos técnicos que no son del conocimiento general; no obstante, para mí encuentra su valor al ser un asunto inusual que es abordado por una persona que ha vivido el antes y durante de esta transición hacia lo digital.

A los fotógrafos nos corresponde reflexionar sobre la conciencia del medio, algo que en el pasado inmediato se ha dado poco. Siempre se ha asumido que “la imagen ni necesita ni puede ser justificada con palabras.”<sup>6</sup> Si a lo largo de la historia del arte los pintores, escritores e, incluso, los músicos han sido sus propios y más elocuentes abogados, ¿por qué negarse a realizar una indagación sobre nuestras propias imágenes?

En esa búsqueda surge *Fotografía en liquidación*. Una producción realizada digitalmente y que se irá construyendo paulatinamente. Aquí tan sólo presentamos nueve escenificaciones, divididas a lo largo de tres capítulos. Estas fotografías tocan asuntos que de alguna forma han sido afectados por la tecnología digital, sea desde el proceso analógico, la fotosensibilidad de los materiales, la relación entre el original y la copia, la conservación de la imagen, la transformación de su industria o, simplemente, sobre la forma en que actualmente se conservaban y compartían las imágenes.

---

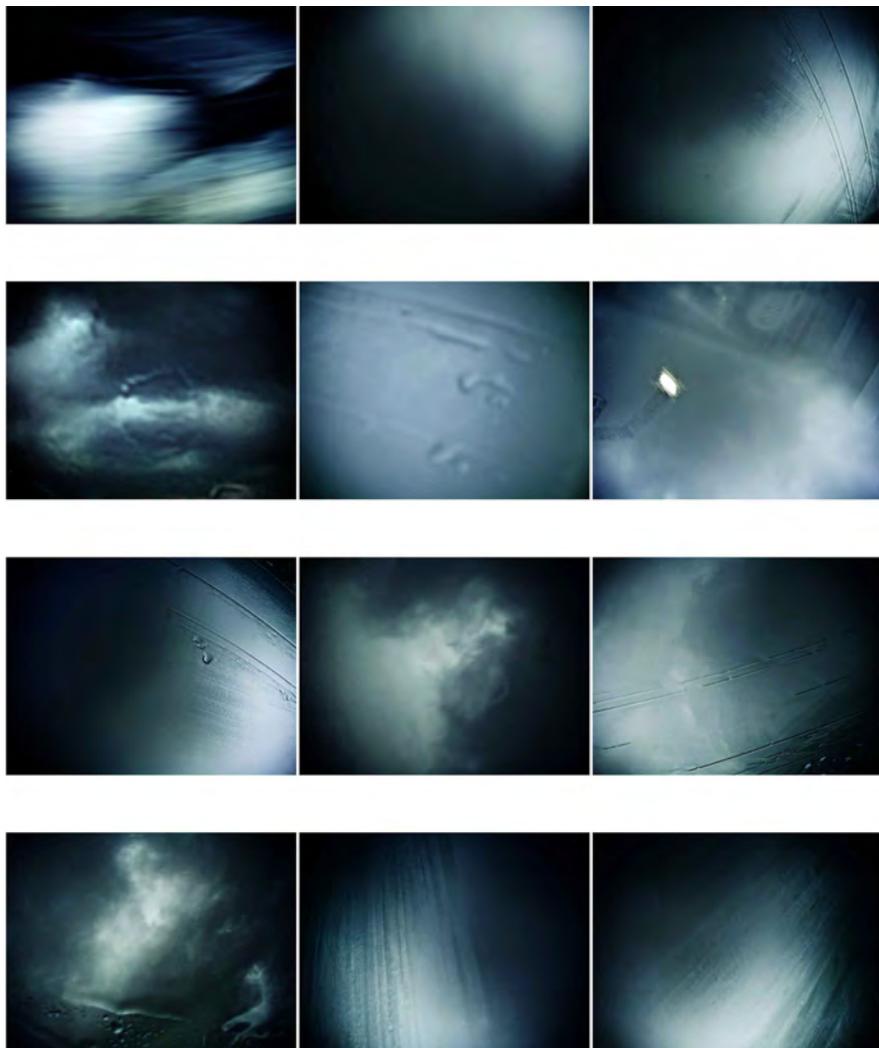
<sup>5</sup> Michel Frizot, “Antropología fotográfica” en *El imaginario fotográfico*, México, SerieVe, 2009, p. 40.

<sup>6</sup> Joan Fontcuberta, “Introducción” en *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 15.



1. Jeff Wall, *Milk*, 1984.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



2. Luz Montero, "Precipitación", de la serie *En busca de lo líquido*, 2007.

Cada fotografía será acompañada con una breve descripción metodológica y con un comentario sobre el tema que trata de tocar. Aun cuando fue creado para el análisis e interpretación aplicado al estudio de la pintura, el método iconográfico de Erwin Panofsky también puede ser utilizado en el ámbito de los estudios fotográficos. Si para Panofsky, toda forma expresa valores simbólicos particulares que requerirán de un trabajo de interpretación para ser comprendidos; el proceso de interpretación en la presente serie fotográfica, será presentado brevemente en tres niveles: la descripción preiconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica.<sup>7</sup> La primera es una descripción formal que no aborda el tema, la iconografía se encarga del asunto (estudiar las imágenes, la historia, las alegorías) y la interpretación iconológica estudia los valores simbólicos en la obra como signos culturales de un momento histórico.

Ahora bien, en términos del proceso creativo encuentro que éste apela a los tipos de ejecuciones descritos por Juan Acha.<sup>8</sup> Ejecuciones que relaciono con etapas de mi formación como fotógrafa. Mi formación temprana corresponde con la “ejecución precreadora”, es decir, con la maduración de las búsquedas en una sola dirección y territorialidad artísticas; la fase actual, encaminada al estudio de las artes visuales, corresponde a “la ejecución creadora” en la que se materializa y consolida la “solución mayor” encontrada como fin de su proceso creativo; mientras que “la ejecución poscreadora”, la que estamos por iniciar, busca - según Acha- el perfeccionamiento evolutivo de la creación ya consolidada.

Es así que realizo esta investigación aún en una época de transición, cuando la “masificación” y propagación de la fotografía digital parece otorgarle otro valor y lo analógico pareciera ser, (para las presentes generaciones) un asunto del pasado; momento para, desde una postura y reflexión personal preguntarnos de nuevo, aunque aún sea imposible de determinar: ¿hacia dónde se dirige? ¿qué hacer con ella?

---

7 Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972. p. 37-39.

8 Juan Acha, “La ejecución” en *Introducción a la creatividad artística*, México, Trillas, 1992, p.197-240.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



3. Luz Montero, Sin nombre, 2007.





# I. Lo sólido

La fotografía surge en la era de la modernidad sólida. “Un momento conservador pero impaciente por aferrarse a “algo real”: al mundo moderno, al taller, a la casa, a la empresa o la nación que nos alberga”, sentencia Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia en la modernidad*.<sup>9</sup> ¿Qué mejor dispositivo técnico que la fotografía para aferrarse a “lo real” materializando sobre placas pulidas, negativos en celulosa o copias en papel? El acontecimiento de la fotografía vino a transformar la manera en que se representaría y distribuirían las imágenes, mejor aún, el conocimiento que se tendría del mundo. Masificó a la imagen, replanteando su uso y finalidad.

La fotografía sustituyó aquella visión ocular directa del mundo (la antropofactura de la imagen) por una visión instrumental (fototecnología). El uso de la *camera oscura*,<sup>10</sup> aunado a las formulaciones químicas capaces de fijar las imágenes (inicialmente desarrolladas por Niépce, Daguerre y Talbot), le otorgaron al espectador una nueva forma de observar, conocer y aferrarse al mundo de lo visible, modificando notablemente el conocimiento y el comportamiento humano a partir del siglo XIX. Jonathan Crary en el ensayo “Modernización de la visión” sostiene que la *camera oscura* se convirtió en un sistema de poder complejo, un medio para legislar qué constituía para un observador “la verdad” perceptiva, marcando una serie de relaciones a las que el espectador tenía que someterse.<sup>11</sup> Pero la fotografía no sólo generó por primera vez el interés en el estudio de la visión en relación con el cuerpo humano, una relación fisiológica ojo/visión, sino que con su surgimiento se produjo “otra forma de instrumentación de la mirada”. Por vez primera

---

**9** Berman, *op. cit.*, p. 95.

**10** El fundamento “sólido” más antiguo de la fotografía es el principio de la cámara oscura, constatado desde Aristóteles. El principio establece que si dentro de una caja oscura o habitación en penumbras entra por un orificio luz proveniente del exterior, una imagen idéntica se proyecta invertida y circularmente sobre su superficie opuesta.

**11** Jonathan Crary, “Modernización de la visión” en Yates, Steve (ed), *Poéticas del espacio, Antología crítica sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 132.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

un aparato concentraba un elevado grado de referencialidad, un acontecimiento que marcó para siempre la visión del hombre. Quizá sólo un invento le es equiparable, en tanto que fue una creación que revolucionó la cultura: la imprenta de tipos móviles. Johannes Gutenberg en el siglo XV retoma y perfecciona la imprenta china del siglo XI, un suceso que permitió la impresión y reproducción industrial de textos, masificando la palabra escrita. La fotografía masificaría a las imágenes.

Reconocida oficialmente en 1839,<sup>12</sup> la técnica para “la escritura con luz” rompió así con la tradición del instrumento del “ocularcentrismo” occidental moderno (en donde existe la supremacía del ojo sobre los otros sentidos): la pintura, una práctica que durante siglos se enfocó en la representación imperfecta del mundo. La centralidad de la pintura excluía cualquier otro sistema de representación, aseguraba el dominio ejercido por el ojo sobre el de los órganos sensoriales y colocaba al ojo en el lugar de la divinidad.<sup>13</sup> Pero, con el desarrollo de la técnica fotográfica, tanto la pintura, como el dibujo y el grabado encontraron su libertad. Una libertad que les permitiría explorar otras formas de representación, incluso aquellas inaccesibles a la propia fotografía.<sup>14</sup> Desafortunadamente, por muchos años el interés por el registro de las cosas “tal como son” fue

---

**12** La fotografía es “un descubrimiento participa de lo prodigioso. Altera todas las teorías científicas sobre la luz y la óptica, y llegará a revolucionar el arte del dibujo. Daguerre ha encontrado la manera de fijar las imágenes que aparecen por sí solas en la cámara obscura, con lo que ya no son reflejos efímeros de los objetos, sino su impresión fija y duradera, la cual, como una pintura o un grabado, puede ser apartada de la presencia de esos objetos,” publicado el 6 de enero de 1839 en la Gazette de France. Véase en Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 18-19.

**13** Citado por Martin Jay, “La cámara como memento mori: Barthes, Metz y los Cahiers du Cinéma” en *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p.356.

**14** Para Jean François Lyotard, además de la representación (fotografía) y la presentación (pintura) existe lo impresentable, que “es lo que es objeto de Idea, y de lo cual no se puede mostrar (presentar) ejemplo, caso, y ni siquiera símbolo como el universo, la humanidad, el fin de la historia, el instante, el espacio, el bien, etc.”. Véase Lyotard, *Lo inhumano*, Manantial, Buenos Aires, 1997, p. 129.

heredado -cual maldición- a esa técnica, quedando fuertemente arraigada en su vertiente más sólida: la directa o documental.<sup>15</sup>

## 1.1 Lo sólido y lo real

Cuando se discute sobre la importancia de la fotografía invariablemente se utilizan términos modernos como “lo real”, una acepción que se debe a que la fotografía es una forma de representación generada a partir de un dispositivo técnico, capaz de capturar índices, huellas y rastros del mundo (Phillipe Duboise). Pero esta cualidad “indicial” le ha significado a la imagen una serie de supuestos súper valores, “prácticamente por el hecho de haber sido fotografiado”, como advirtió el crítico francés André Bazin. ¿Quién se atreve a cuestionar el contenido testimonial de una fotografía? Parte de esta atribución se deriva, en parte, de las obsesiones heredadas de la práctica pictórica, y al contexto del positivismo científico con el que surge y comparte un afán por recoger y registrar “lo real”, con el propósito de ordenarlo y así llegar a la verdad absoluta. El procedimiento científico como el procedimiento fotográfico parecían “aportar una forma garantizada de superar la subjetividad y llegar a la verdad real.<sup>16</sup>

¿En qué consiste actualmente esta práctica?

---

**15** Usualmente se categoriza a la fotografía de acuerdo con las distinciones funcionales (documental, artística, científica y publicitaria), distinciones referenciales (paisaje, arquitectura, retrato, desnudo, naturaleza muerta) o que combinan ambas distinciones (fotografía familiar, instantánea, fotografía de reportaje, pornografía, etc.). Véase en Jean-Marie Schaeffer, “La fotografía entre visión e imagen” en *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.17.

**16** Mitchell, *op. cit.*, p. 28

Por principio, lo documental hoy debe verse desde dos fases, como advierte la académica Laura González.<sup>17</sup> La primera definida justamente como dicha cualidad derivada de esa comprensión realista y ontológica del medio, una acepción de la era moderna que entendía lo documental como una cualidad inherente al medio fotográfico; pero la segunda, tiene relación con las muchas posibilidades lingüísticas y sociales de la fotografía. Se trata de una acepción posmoderna que lo comprende como un uso o función social del lenguaje fotográfico.<sup>18</sup> Ese compromiso enunciativo se puede ver, por ejemplo, en el fotoperiodismo. El fotoperiodismo se diferencia del documental, principalmente, por la difusión pronta e inmediata de imágenes, aunque comparten interés en los temas sociales de actualidad, en su problemática.

En nuestro país, sin embargo, existen aún generaciones de fotógrafos con una visión ortodoxa sobre lo que “debería” ser esta práctica. Así lo evidenció, por citar un ejemplo, la polémica generada durante la VI Bienal de Fotoperiodismo (México, 2005), en torno a la serie titulada *Mexicaltzingo, territorio rebelde* de Giorgio Viera (Cuba, 1972). El trabajo que obtuvo el primer lugar daba muestra de un barrio conflictivo de Jalisco en el que “se da cobijo a diversas comunidades alternas, aparentemente ajenas a los compromisos sociales e inmersas en la frontera entre lo correcto y lo delictuoso.”<sup>19</sup> Una de las diez imágenes: “Alma” (fig. 4), sin embargo, fue el punto del conflicto. En aquella toma se muestra a una supuesta prostituta fumando narcóticos en una humilde azotea de aquel barrio. Una escena que mantiene semejanza compositiva con otra foto del taiwanés de la agencia Magnum, Chang Chien-Chi (fig. 5). Ante el “descubrimiento” su trabajo fue calificado como un “plagio” -el acto más reprochable en del periodismo- generando posiciones polarizadas. Mientras que para

---

**17** Véase en Laura González, *Vanitas y documentación: reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo*. [http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/textos\\_sexta/LAURAGNZ.HTM](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/textos_sexta/LAURAGNZ.HTM), enlace consultado el 12 de junio del 2009.

**18** Idem

**19** Jorge López Viera, “Mexicaltzingo, territorio rebelde” en *Sexta Bienal de Fotoperiodismo*, México, Foro Iberoamericano de Fotografía, 2005, p. 13.

algunos la imagen no cumplía con los principios básicos del fotoperiodismo y “ofende por ello nuestra profesión”, para otros, como el pionero en México en abrazar la tecnología digital, Pedro Meyer (México, 1935) “la imagen es ficción y realidad al mismo tiempo, y la polémica tiene que ver más con el resultado de las banalidades moralistas de algunos fotógrafos.”<sup>20</sup>

En virtud de una postura contemporánea, Giorgio Viera tenía ante sí la oportunidad de argumentar su trabajo como una obra “re-interpretativa” de la realidad -sentando un gran precedente- en donde su valor, como explica Laura González en “Vanitas y documentación: reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo”, no radica en que las imágenes sean posadas -como el gremio sentenció-, sino en que “todas funcionan como poderosas señales de situaciones humanas reales pues el énfasis de su eficiencia comunicacional recae en que son imágenes poderosas y significativas, y no en su mera equivalencia con un hecho real y no construido.”<sup>21</sup> Desafortunadamente, esta “crisis” derivó, no sólo en la renuncia del fotógrafo a su reconocimiento e incentivo económico, sino en la cancelación definitiva del único certamen serio de fotoperiodismo mexicano organizado por el entregado fotógrafo, periodista y arquitecto Enrique Villaseñor (México, 1948), confirmando el retraso y la cerrazón, propios de otra época, que aún domina (esperemos por poco tiempo) en el campo de la fotografía en este país.

---

**20** Véase [http://www.fotoperiodismo.org/source/html/bienal\\_sexta/debate.htm](http://www.fotoperiodismo.org/source/html/bienal_sexta/debate.htm), enlace consultado el 15 de agosto del 2009.

**21** Idem.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



4. Giorgio Viera, "Alma" de la serie *Mexicaltzingo. Territorio rebelde*, 2003.
5. Chang Chien-Chi, *Sin nombre*, 1999.

¿Por qué condenar y repudiar tan severamente a la fotografía “construida”, si la posibilidad de que la fotografía registre acontecimientos “teatralizados” sobre escenarios armados siempre ha existido? La teatralización, de acuerdo con Joan Fontcuberta siempre ha existido:

[...] el mundo deviene un gran teatro, ya no hay divorcio entre realidad y representación. Las conferencias de prensa, las convenciones políticas, los acontecimientos deportivos, las grandes conmemoraciones, incluso algunas guerras, se han convertido en elaboradísimas dramaturgias con actores y figurantes, a los que se ha asignado un punto de vista fijo ante la cámara. Estamos ante imágenes de acontecimientos y escenarios prefabricados.<sup>22</sup>

Si la fotografía en México ha sido tan ortodoxa, en parte aún se debe a la mala interpretación generacional sobre el papel que debe cumplir el fotógrafo/autor en relación con los acontecimientos. Una vieja tradición dentro de las políticas editoriales. Cabe recordar que en México existe una historia de imposiciones editoriales dictadas por un gobierno presidencialista que, por décadas, marcó el rumbo de los contenidos editoriales. Aún hoy basta con abrir el periódico para ver las repetitivas y vacías imágenes de los actos gubernamentales, los festejos cívicos, las obras públicas, las recepciones, las obras de caridad.

¿Cómo podría entonces el fotógrafo documentalista realizar y compartir libremente su importante trabajo antropológico, sus investigaciones, sus puntos de vista?

Para el historiador Georges Didi-Hubermann, los fotógrafos no sólo deben “utilizar” los documentos de actualidad, documentos que los mantienen frente a la historia, sino que también deben “producirlos” enteramente, aún en versiones cínicas o irónicas del simulacro generalizado. Para el ensayista, ya sea que se utilice el documento o lo produzca, se puede aspirar a hacer de él un instrumento crítico y político:

---

22 Ibídem, p. 178.

[...] comprendemos entonces que el desplazamiento de los reporteros gráficos hacia el dominio del arte, y el de los artistas hacia el campo documental, obedece a razones políticas perfectamente equivalentes. Se trata, para los primeros, de recuperar cierta libertad en el tenor de la exposición de sus imágenes, una libertad que se les niega desde el momento en que son los aparatos mediáticos quienes escogen por ellos lo que van a mostrar de sus tiras de pruebas, y asimismo, el formato, el contexto y leyendas; es decir, el horizonte de sentido. Los reporteros gráficos han comprendido que el espacio del arte es hoy uno de los últimos en que se respetan los criterios formales del productor de imágenes, y que el museo constituye quizás el último lugar en que se garantiza la integridad de representación de la información que entregan. Recíprocamente, muchos artistas tratan, más allá de un mercado cultural en que se los admira o se los compra sin escucharlos, de llegar a una verdad en el contenido concreto de las imágenes que son libres de exponer. Tanto el artista como el fotógrafo pretenden asumir, entonces, una verdadera *contra-información*. ¿Cómo extrañarse, entonces, de que el llamado dominio de la fotografía contemporánea cuyo territorio autónomo, por las razones que se acaban de exponer, sería muy difícil de delimitar- se encuentre atravesando sin cesar por la cuestión ética de la relación entre acontecimiento y la forma? <sup>23</sup>

El contexto actual, en el que se gestan otras formas de producir, difundir y leer las imágenes se ha transformado, ¿por qué no la forma de entender a la fotografía? ¿cuáles son sus géneros? ¿cuál es su función?

Valérie Picaudé intuye que los géneros actuales aplicados a la fotografía forman parte de una geometría variable cuya ventaja es la de restituir al objeto sus dimensiones múltiples, incluso multiplicándolas. “El género pierde pertinencia ganando permisividad o movilidad. La caja etiquetada no es la

---

**23** Georges Didi-Hubermann, “La emoción no dice <<yo>>. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008, p. 62-64.

adecuada para las fotografías sino la red de lazos hipertextuales que permite navegar entre una masa de imágenes al hilo de las múltiples indexaciones.<sup>24</sup>

En ese fluir, la fotografía -particularmente la mexicana- tendría que movilizarse de una manera francamente más abierta y flexible. Así como el estado de agregación sólido tiene múltiples expresiones -la de absorber (capilaridad), transferir (conductividad), fraccionar (divisibilidad), deformar (elasticidad) o alterar irreversiblemente (plasticidad) las cosas- la fotografía también podría tomar nuevas posturas y herramientas de otros campos del conocimiento. Finalmente, como plantea el fotógrafo Francisco Mata (México, 1958): documentar es "interpretar y comunicar, documentar es ser capaz de percibir y transmitir, documentar es reflexionar y compartir, aclarar preguntándose, cuestionar afirmando, negar mostrando, apoyar escondiendo, combatir desplegando, entender confrontando; la fotografía documental está caminando por nuevos senderos de la misma manera que lo esta haciendo la comunicación en su conjunto.<sup>25</sup>

Tendríamos que ser capaces de dar un "comentario visual"<sup>26</sup> que trascienda lo literal, el mero "registro" de las cosas tal como son (como se nos ha acostumbrado desde tiempos moderno) y caminar, ahora sí, hacia una construcción de la imagen sociológica que cuestione, que sea memorable, que sea histórica, pero que conmueva, que humanice, que ayude, que contrarreste, que ironice, que reaccione, que reflexione.

Que evolucione.

---

**24** Valérie Picaudé, "Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros..." en *La Confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 28.

**25** Véase en Francisco Mata, "Fotografía documental, paradoja de la realidad" consultado en <http://zonezero.com/magazine/articles/mata/matatextsp.html>, enlace consultado el 20 de junio del 2009.

**26** Véase Lara Jo Regan, *World Press Photo 2000*, p. 7.

## **1.2 Lo sólido en la experiencia creativa de la serie: *Fotografía en liquidación***

La presente reflexión visual aborda, como hemos apuntado, la problemática del desplazamiento de los procesos fotográficos analógicos ante los procesos digitales actuales. El proceso creativo de esta fotoconstrucción, no obstante, fue inédito y complejo para mi. Por principio, traté de dar una definición personal sobre la fotografía a partir de diversos aspectos, fueran estos técnicos, teóricos o conceptuales. Lo técnico lo asocié con lo sólido, lo que implicó el conocimiento previo sobre el manejo de los principios fundamentales de la Física en los que se fundamenta el proceso fotográfico. Después planteé su asociación con la fotografía en su vertiente documental, específicamente con la práctica fotoperiodística. Analogías que ubico en la etapa que Juan Acha denomina como la ejecución precreadora,<sup>27</sup> para llevarlos a la creación de imágenes.

Como antecedente, he trabajado como fotógrafa en diversos medios impresos, realizando lo que se denominaría como imágenes periodísticas, ubicadas o catalogadas de acuerdo con los principales géneros informativos: la noticia, la entrevista, la crónica y el reportaje; o los géneros de opinión: el ensayo. De la escuela del “diarismo” aprendí a trabajar bajo presión y básicamente “con lo que se tiene” en momentos previstos en una agenda -la mayoría de ellos-, pero también en situaciones totalmente sorprendidas (accidentes o incidentes provocados, tragedias de la naturaleza), “eventualidades” que ponen a prueba el carácter y ciertas habilidades. Un fotógrafo de prensa se enfrenta a problemáticas sociales de toda índole, desde violaciones a los derechos humanos hasta -la más reciente- “guerra” entre gobierno y narcotráfico. Afronta todo tipo de precariedades, así como condiciones ambientales, geográficas y laborales de riesgo sin contar con seguros o garantías. Emprende, pues, un viaje constante hacia lo desconocido, con cámara y adrenalina consigo. Quien se forja así, aprende a sintetizar la información, a tomar decisiones y a arriesgarse, dejando en segundo plano la preocupación por la calidad, o el “concepto” de una imagen.

---

27 Acha, *op. cit.*, pp.197-240.



6. Luz Montero, *El rey Soriano*, 2004.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



7. Luz Montero, *El rey Cuevas*, 2004.



8. Luz Montero, *La reina del barrio*, 2004.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



9  
Luz Montero  
*El rey Misterio*  
2008



10. Luz Montero, *El rey Zabludovsky*, 2004.

La calidad estética es más del interés de las revistas especializadas. Trabajar para en publicaciones mensuales permite el ejercicio de la fotografía al que se le otorgan -la mayoría de las veces- mayores recursos económicos, más tiempo para la planeación y, por supuesto, mejores espacios y calidad de impresión.

En las revistas produce principalmente foto entrevistas y el foto reportaje. Para mi, el retrato posee un importante significado porque, como define Michel Frizot, “da fe del profundo arraigo antropológico de la fotografía: gracias a este medio cualquiera puede conocer su imagen, poseerla de manera concreta, tomarla en su mano, difundirla, guardarla en la cartera, dejar que otros ojos la vean, etc.”<sup>28</sup> El retrato da la oportunidad de un acercamiento y conocimiento de los más diversos personajes, sean de la clase política, cultural, deportiva o social de esta generación, como muestro en esta selección personal (figs. 6 a la 10).

Privilegio el género del retrato por tratarse de aquel en el que he encontrado mayor libertad creativa y que he aprendido y admirado de fotógrafos -sean editoriales, publicitarios y conceptuales- como Annie Leibovitz. (EU, 1949), David LaChapelle (EU, 1963), Gerardo y Fernando Montiel Klint (México, 1968 y 1978), Cindy Sherman (EU, 1975), Jeff Wall (Canadá, 1975), Patricia Aridjis (México, 1960) y Daniela Edburg (Houston, 1975).

La importancia del trabajo editorial radica, desde mi punto de vista, en la previsión, la planeación, la organización, la dirección y la edición de cada imagen fotográfica. Esa experiencia me fue útil en la serie *Fotografía en liquidación* en donde durante la previsión se planteó el objetivo temático, así como la forma en que cada imagen sería abordada. En esta primera etapa se tuvo previsto la producción de nueve imágenes que se realizarían a lo largo de dos semestres y en donde se desarrollaría en cada caso un tema específico referente a la fotografía con un presupuesto de 500 pesos por cada sesión.

Como parte de la planeación se realizaron bocetos y fotografías de los lugares con el afán de tener un diseño aproximado. Se hizo un “scouting” de las posibles locaciones, los ángulos más destacados, las propuestas de iluminación y de construcción de cada escenario. Se planeó quién representaría cada escenificación.

---

28 Frizot, *op.cit.*, p. 35.

Durante la organización se vieron aspectos operativos, como la estipulación de la agenda de los involucrados en cada sesión fotográfica (modelos, asistentes, proveedores, encargados, etc.), la solicitud y firma de permisos en el caso de espacios privados; la recolección o la adquisición de herramientas, vestuarios, materiales según el presupuesto. Se hizo acopio de diversos objetos fotográficos (como tanques de revelado, carretes, rollos, ampliadoras, charolas, pinzas, papeles fotográficos, químicos, relojes de laboratorio, etc.) y se compraron desde cámaras, tarjetas de memoria e, incluso, una planta de luz debido a que en ciertos lugares (al aire libre o la lavandería) carecían de luz eléctrica, o no tenían el voltaje adecuado para las luces de estudio. Estas lámparas (Dynalite, 1000 watts) me permiten tener un control exacto de la luz principal (en su dirección e intensidad), además de que unifican el estilo en cada una de las imágenes de la serie.

La dirección tuvo que ver con la serie de decisiones que realicé durante las sesiones. Decisiones inmediatas sobre la disposición del lugar, la iluminación, la ubicación de los objetos y la modelo dentro de la escenificación; así como la decisión en términos técnicos de la imagen: tipo de cámara a utilizar, tipo de lente, encuadre, composición, ubicación, etc. Mientras que durante la edición se realiza la selección y edición final de la toma. Podría decirse que en esta suerte de “post producción” final intervienen diversos procesos - digitales o materiales- que derivan en las imágenes aquí mostradas.

A continuación presento la serie junto a un breve comentario que toma aspectos establecidos en el método que estudia el contenido de las imágenes: el iconográfico de Erwin Panofsky.<sup>29</sup>

---

29 Panofsky, *op. cit.*

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## **1.2.1            “Analogización”**

**11**

Luz Montero

“Analogización”

de la serie *Fotografía en liquidación*

66 x 100 cm

2009



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

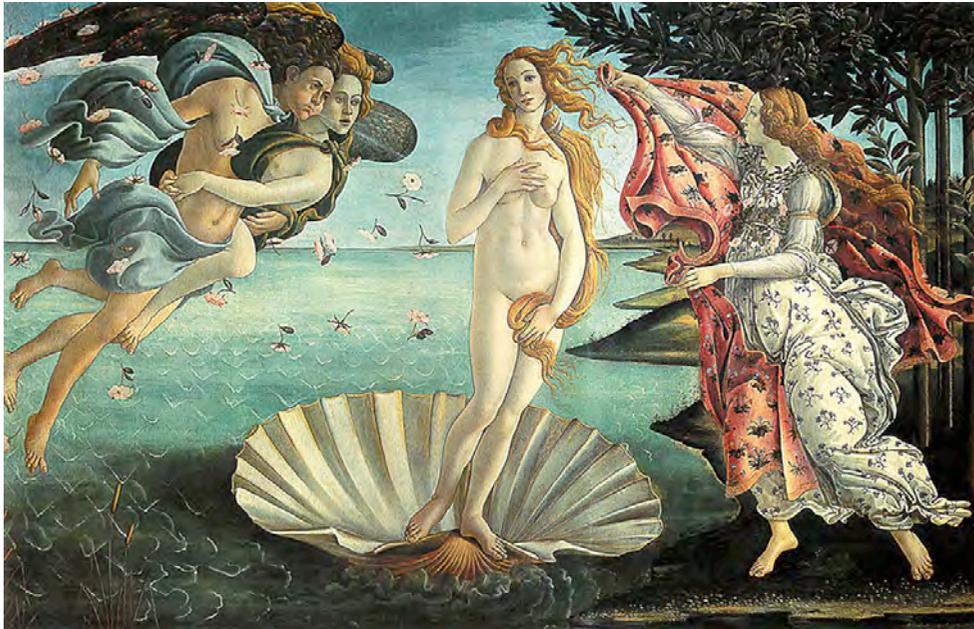
En “Analogización” (fig. 11) se observa figura femenina de cabello largo, semidesnuda de no ser por un plástico que la envuelve. Calza zapatos azules con hebilla y tobilleras rosadas. Su postura es encorvada y sus piernas están entrecruzadas. Con la mano derecha se dispone a recoger una sombrilla abierta que se encuentra en el suelo de concreto. En segundo plano se observa una estructura metálica con la inscripción “*autowash*” (autolavado) en letras blancas. Entre dicha estructura y la mujer hay un tripié amarillo que sostiene dos lámparas de luz artificial que alcanzan a iluminar su espalda. Frente a la mujer se observan varios artefactos de plástico sobre un suelo parcialmente mojado: un recipiente cilíndrico negro, su tapa roja, un espiral blanco, un pedazo largo de papel, un pato de hule rosado y una cubeta azul de la que salpica agua. El cielo está despejado, brillante y muy azul. Del lado izquierdo de esta fotografía horizontal se da una yuxtaposición de elementos activos, mientras que en el derecho encontramos sólo la acción de una salpicadura de agua.

En cuanto a los valores simbólicos, y de acuerdo con el nivel iconográfico de Panofsky, otorgaremos la identificación de imágenes, historias y alegorías.<sup>30</sup> “Analogización” hace alusión de *El nacimiento de Venus* del pintor Sandro Boticelli (fig. 12). Ella representa a la tierra, el mar y el aire (lo sólido, lo líquido y lo gaseoso). En ella se habla del pasaje en el que Venus, la diosa del amor, arriba a la playa de la isla de Citera gracias al soplo de los dioses alados, sobre una concha y entre una lluvia de flores. La fotografía que construimos, en cambio, buscó ser una metáfora del surgimiento de la imagen fotográfica analógica tras el registro de la imagen sobre materiales fotosensibles (positivos o negativos, color o blanco y negro) y tras su respectivo revelado químico. Se trata de una escenificación, a partir de mi imaginario, sobre el surgimiento de la imagen fotográfica, específicamente el momento en el que la imagen en la película es extraída del tanque de revelado (objeto cilindro plástico simbolizado por la estructura del autolavado, aunque también se muestra tal cual era en la parte inferior derecha). Tanto en la obra de Boticelli como en la fotoconstrucción, la mujer “emerge” en primer plano del cuadro. Detrás de ellas se encuentra presente el elemento líquido del cual provienen.

---

30 Ibídem, p. 18.

Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital



12. Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, Temple sobre lino, c..1485.

En la obra de Boticelli, un par de ángeles dirigen su aliento hacia la Venus, mientras que en la fotografía ese viento es sustituido por agua que brota abruptamente de la cubeta en busca de la imagen. Cabe aclarar que la fotografía que seleccionamos no es idéntica a la postura de la "Venus" de Boticelli, aunque sí fue la intención en más de cien disparos, como se puede apreciar en la hoja de contacto (fig. 13). Fueron descartadas por considerar a la definitiva como la más espontánea. De alguna forma me remite al momento en el que históricamente la fotografía se libera. Aquí la modelo (Mayanín Ángeles) se libera igualmente de la postura impuesta y trabajada a lo largo de la sesión. Esta edición o selección final del trabajo es resultado -¿o mal hábito?- de mi experiencia dentro del fotoperiodismo, una búsqueda incesante del "instante decisivo", el momento que lo dice todo, como creía el fotógrafo Henri Cartier-Bresson (Francia, 1908). Privilegio esta forma de selección a partir de su "espontaneidad" o impacto, una inquietud en la mayor parte de mi trabajo fotográfico. Esta serie no fue la excepción.

La "analogización" significa la creación de analogías o la relación entre cosas de cierto parecido, aunque sea superficial. Esta es, pues, la primera de las analogías realizadas a la fotografía -valga la redundancia- analógica. En ella el "proceso fotográfico" es representado a través de la joven que, envuelta en un *film* o plástico de cocina haciendo alusión a aquella celulosa (fuera ésta negativa o positiva, color o monocromática) en la que se "atrapaban" todas las imágenes, toma vida. Próximo a sus pies observamos el resto de una envoltura de papel, un trozo de largo de algodón, que nos hace recordar los residuos materiales de aquella conversión, como la película de 120 mm para cámaras de medio formato cuya misión era proteger a la película, pero más aún, a la imagen latente de cualquier filtración de luz. Los residuos líquidos, en cambio, fluyen a través de las tuberías, aquí simbolizadas con una gran alcantarilla redonda. Los reveladores, baños de paro, fijadores, aclaradores de hiposulfito o los jabones que hacían la "magia" siguiendo cada uno su turno consecutiva y ordenadamente. En el "autowash" también se da la analogía al ser un proceso por pasos (agua, jabón, agua). El agua corría y tocaba a la película e, inmediatamente, era arrojada por las cañerías. Un acto, sin duda, contaminante. En ese sentido quizá la tecnología digital "colabora" de mejor forma con la ecología.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

**13.** Luz Montero, Hoja de contacto digital de "Analogización", 2009.



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## **1.2.2           “Fotosensibilización”**

**14**

Luz Montero

“Fotosensibilización”

de la serie *Fotografía en liquidación*

100 x 66 cm

2009



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

“Fotosensibilización” (fig. 14) nos muestra a una mujer con un traje de gala de satín rojo corto y zapatos abiertos negros. La joven alza su brazo izquierdo para alcanzar un foco instalado en el techo de una estrecha habitación tapizada de mosaicos amarillos. Su mirada se dirige hacia la otra mano la cual sostiene un pequeño foco rojo. La bombilla conectada a la corriente eléctrica lanza una intensa luz blanca que baña al lugar cerrado. En ese reducido espacio se observan una multiplicidad de utensilios domésticos así como de alimentos perecederos. Sobre una mesa ubicada en el primer plano del cuadro, se alcanzan a ver algunos blanquillos blancos, focos blancos y pequeños, así como una botella de plástico verde sostenida por un aparato con tres pies. Detrás de la mujer se observa un lavabo de cuya llave brota agua, un reloj oxidado, cacerolas, una licuadora, un enorme calentador de agua y una diversidad objetos domésticos. Del lado derecho se observa una enorme estructura cubierta con una colorida cubierta de plástico amarilla con dibujos de frutas artificiales. En el suelo blanco se observa un huevo roto junto a objetos de plástico, como el tapete de color rosa sobre el que se encuentra la joven y una bolsa con estampado de flores de colores.

En términos generales, la imagen refiere a la relación histórica entre los fluidos lumínicos y a la sensibilidad de los materiales fotográficos. Esta relación se regulaba mecánicamente con instrumentos dispuestos dentro de la cámara oscura (exposímetro) que, posteriormente, eran llevados a lugares “controlados” donde se “cocinaban” las imágenes, el laboratorio fotográfico. La imagen ofrece un imaginario sobre ese espacio final en el que se cuidaba no lastimar la sensibilidad de las películas y papeles fotográficos (ISO). La metáfora de la cocina como laboratorio fue marcada por la Fotografía “Untitled 84” de la serie *Untitled Film Stills* (fig. 15) de Cindy Sherman (EU, 1954). Pero a diferencia de la escena vintage y ordenada de Sherman, la nuestra nos acerca a un lugar repleto de utensilios análogos a ampliadoras, tanques de revelado, tarjas para el lavado, y galones químicos. El reloj rectangular y el foco rojo, quizá sean los únicos objetos “reales” de aquel alquímico lugar. El foco rojo representa a la luz de “seguridad”, una tenue luz inactínica que permitía cierta visibilidad sin “herir fotosensibilidades”.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



15. Cindy Sherman, Untitled No. 84 de la serie *Untitled Film Stills*, 1980.  
16. Liberty Enlightening the World, Nueva York, 1886.

La postura de la modelo (Maya Harris), por su parte, es una apropiación de *Liberty Enlightening the World* (fig. 16), un icono norteamericano neoclásico -de factura francesa- que simboliza “al siglo de las luces”. Se pensó en ella para representar al “fluido lumínico”,<sup>31</sup> pues como se sabe, la fotografía es producto de la luz. Una luz que tenía que ser minuciosamente controlada en cuanto a su intensidad, coloración e, incluso, a su ausencia. La intensidad era leída gracias al “exposímetro” (el cual indica cómo debe darse la combinación exacta entre la apertura del diafragma y la velocidad de obturación) para que la imagen pareciera “real”, ni sobre o subexpuesta; la coloración de la luz o temperatura del color era corregida con filtros de color especiales (azules, amarillos, rojos, etc.) para lograr la apariencia “real” propia de luz blanca (5400°K); la escasa luz era “alcanzada” o registrada gracias a procesos como el “forzado de la película”, elevando el ISO de la película y luego compensándolo con tiempos equivalentes durante el revelado. A partir de la tecnología digital, el exposímetro, los filtros y el forzado son cosa del pasado. En las cámaras digitales se confía más en lo que muestra la pantalla externa que en el exposímetro, la corrección del color queda en manos del balance de blancos (WB) y no más en los filtros y, por último, el forzado es imposible de volver a realizar.

Pero nuestra imagen también quiere hacer referencia a la penumbra propia del laboratorio, guardiana de la sensibilidad de algunos materiales. La “luz de seguridad”, una luz roja y tenue incapaz de velar los papeles fotográficos pero capaz de “velar” las imágenes en las películas expuestas previamente en la cámara, que nos permitía ver “emerger” las imágenes en las charolas que contenían los líquidos. Un momento único dentro del proceso fotográfico que, además representaba, la culminación de una larga espera...

“Fotosensibilización” gira en torno al principio de todo, la luz. Mientras que un mano toca literalmente la luz, en la otra mano se representa un foco en la oscuridad, el final del uso lumínico en los procesos de laboratorio, un final reforzado por el huevo roto en el primer plano de la imagen.

---

**31** Las teorías científicas también hacen alusión al fluido calórico, el fluido magnético y el fluido eléctrico en fotografía.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## **1.2.3            “Reproducción”**

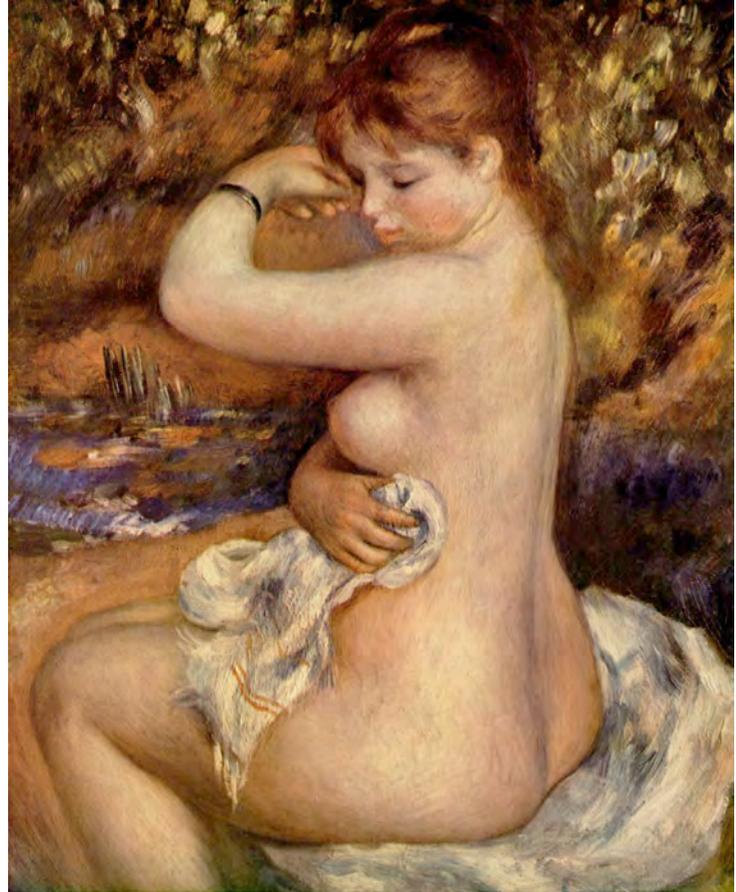
**17**  
Luz Montero  
“Reproducción”  
de la serie *Fotografía en liquidación*  
66 x 100 cm  
2009



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

En "Reproducción" (fig. 17) observamos un contenedor plástico circular en la que reposa sentada una bañista. Circundan a esta alberca naranja múltiples objetos: cajas, papeles, cubetas, botellas, pinzas y un par de objetos oxidados por el tiempo, como un reloj negro cuadrado y una regadera para plantas de la que brota agua. Debajo del objeto inflable, y sobre el pasto podado, se alcanza a observar un trozo de papel blanco del que sobresale de tan sólo una de sus esquinas. Papeles como ese se encuentran colgados de algunos árboles en los planos posteriores a la bañista o tirados sobre el césped. La escena se ubica en un espacio abierto, un lugar ligeramente urbanizado pues se alcanzan a ver tan sólo algunos cables de luz eléctrica y una casa blanca de dos pisos. De la bañista se alcanza a ver parte de su cuerpo, principalmente la espalda, el brazo y el muslo izquierdo. Su hombro izquierdo le cubre parcialmente el rostro, pero se alcanza a leer una ligera sonrisa. Con la mano derecha sujeta unos lentes oscuros. Muy cerca de la esquina inferior derecha se alcanzan a ver un par de patos de hule amarillos.

La imagen es una apropiación no de una, sino de varias de bañistas del pintor Pierre-Auguste Renoir (Francia, 1941). El impresionista creaba obras en donde los personajes de gran sensualidad eran rodeados de una notable naturaleza (fig. 18). Retomo esas imágenes para representar este imaginario sobre la reproducción, esa capacidad de dos elementos distintos de generar una entidad única. El proceso de reproducción se daba mediante la unión de la imagen y el papel emulsionado químicamente. Su conjugación daba a partir de la proyección de la imagen sobre una superficie fotosensible gracias a la luz; aunque también podía reproducirse "por contacto", transfiriendo la información del "original" a algún papel al ser colocados uno contra el otro y ser expuestos a la luz. Esta última técnica era utilizada principalmente para "positivar", un proceso de inversión, en donde lo negro se convertía en blanco y viceversa. A diferencia de la ampliación, el tamaño de la imagen por contacto era idéntico al original. Las de contacto que permitían la selección o edición de las mejores tomas están siendo sustituidas por *softwares* que permiten, no sólo la visualización de la toma, sino también su puntuación ("rating") o edición rápida de cualquier carpeta de imágenes. Dentro de pocos años también términos como "positivo" y "negativo" -propios de la electricidad- no entrarán en el



**18**

Pierre-Auguste Renoir

a. *After the bath*, 1888.

b. *Bather With Blonde Hair*, 1904-06.

c.. *Bather*, 1905.

d. *Bather 2*, 1889.

e. *Bather 3*, 1892.

f. *A Bather*, 1895-00.



argot de las nuevas generaciones de fotógrafos. Las imágenes digitales son explicadas a partir de las cualidades y capacidades de las extensiones de los formatos.

Los papeles que cuelgan de los árboles, así como la que sale por un extremo de la “charola reveladora”, nos remite al papel fotográfico. La alberca, por su parte, hace alusión al objeto frente al cual nos deteníamos - con ilusión e inquietud ver lentamente emerger la fotografía (representada por la modelo Ana Prado), sobre el objeto donde se “revelaba” la imagen: la memorable charola plástica. “Revelar” significaba, de acuerdo con Michel Frizot, la epifanía de la imagen, cuya entrada en el mundo visible sólo podría ser plenamente comprobada tras el proceso de “fijado” que cancela cualquier posibilidad de acción posterior de la luz.<sup>32</sup> La “epifanía” era posible gracias a la solución reveladora compuesta -para el blanco y negro- por el disolvente, el agente revelador, el conservante, el acelerador y el retardador (una combinación de ácido sulfhídrico, metol, hidroquinona, agua, bisulfito sódico, carbonato sódico, amoníaco, bórax, bromuro potásico, etc.). Con la tecnología digital no existe este ritual, no existe la espera, tampoco existe tal aparición. La imagen digital es una reproducción inmediata. Negativos y papeles que, juntos, creaban la imagen impresa son sustituidos por tarjetas de memoria y por impresiones express de inyección de tinta.

El proceso digital termina con la dependencia de los fotógrafos hacia las pruebas de impresión que permitían examinar la calidad -densidad y contraste- del negativo, dependencia que subordinaba hasta entonces la selección del papel en función de la naturaleza del negativo, sostiene Frizot. Nuevamente, el pro es que se ahorran recursos, el contra, que cada vez son menos las imágenes que “encarnan” o se materializan físicamente. Finalmente, con lo digital desaparece la facultad de una imagen original de distinguirse de sus copias. Quizá, y no tengo la certeza, sólo comparando la información o “metadata” de la fecha en que cada fotografía digital fue realizada se podría determinarse cuál se generó primero.

---

32 Frizot *op.cit.*, p. 42

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## Sobre lo sólido

Hoy nos replanteamos las consecuencias de la tecnología digital en la producción, tratamiento y distribución de imágenes. Queda sobre la mesa una de tantas reflexiones posibles sobre la solidez o “fiscalización” de la fotografía en relación con la tecnología digital. En esta considero, por un lado, que persistirán fundamentos físicos inmutables, particularmente: el principio de la cámara oscura, la acción de luz sobre las superficies sensibles así como la posibilidad de la multiplicarse técnicamente. El que estos fundamentos vivan nos permiten pensar en que existe una “fotografía sólida”, capaz de resistir a la posible erosión ocasionada por la evolución de la fotografía que ha derivado en los sistemas y soportes de generación de imágenes digitales. Pero más aún, que estos tres elementos, juntos, imposibilitan una muerte de “la” fotografía.

Lo sólido tiene diferentes densidades.

Hoy, además, nos enfrentamos cada vez más a una fotografía “débil” en relación con el objeto “sólido” que representaba la foto moderna, como señala José Antonio Molina. Una debilitación que es síntoma y consecuencia de un cambio en la relación de los sujetos con la realidad.

Se trata de una transformación que comenzó a ser posible mediante la fotografía con “efecto estético”: Junto con una fotografía que se proponía como una entidad sólida, y que proveía de un enclave de solidez en la relación con la realidad, también se desarrolló una práctica que tendía en sentido contrario, puesto que la prioridad era probablemente la conmoción, la subversión y la reconstrucción de la experiencia de realidad. Esta práctica funciona sobre la base de perturbar la experiencia de lo real (de trastornar la conciencia que tiene el sujeto de la realidad, del objeto que observa y de sí mismo), se trata de una práctica que prioriza el efecto estético. Desde ese punto de

vista lo estético puede entenderse como un elemento de interferencia, que altera la supuesta claridad y fluidez de la relación sujeto-realidad.<sup>33</sup>

Al cambiar los procesos, se modifica la forma en que es pensada la imagen. Y si a ello sumamos el hecho de que a partir de las imágenes construimos nuestro conocimiento sobre el mundo, y las imágenes han vivido una alteración (sea a partir de lo digital o con la construcción de imágenes con efecto estético), nuestro conocimiento sobre la realidad se habrá trastocado.

Martin Lister en el ensayo *La imagen fotográfica en la cultura digital* sentencia que:

El drama de los cambios que se están operando se puede equiparar a los grandes cambios de la cultura visual occidental; desde los esquemas y símbolos de las imágenes medievales a la perspectiva realista del Renacimiento y desde lo autográfico a lo fotográfico al principio del siglo XIX. Al igual que ocurrió en esos cambios históricos, lo que se cree que está en juego es mucho más que un cambio tecnológico en el modo de crear las imágenes. Dentro de este discurso es donde se propone nada más que un cambio de era. Los cambios de naturaleza en el modo de plasmar el mundo en imágenes se consideran (aunque sin problemas) cambios en el modo de ver el mundo. Y, a su vez, se cree que estos cambios ideológicos están relacionados con los cambios en el modo de conocer el mundo (en algunas versiones, ya no se puede conocer) y con las identidades de los que lo ven y lo conocen.<sup>34</sup>

---

**33** Juan Antonio Molina, "La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina" en *Situaciones artísticas Latinoamericanas*, The Getty Foundation, San José de Costa Rica, 2005, p. 80.

**34** Martin Lister, "Ensayo introductorio" en *La imagen fotográfica en la cultura digital*, p. 17.

Si existe alguna transformación radical de la fotografía, un debilitamiento de su esencia sólida, está podría estarse dando principalmente en la concepción del pensamiento moderno como consecuencia del abandono de las prácticas del pasado y el avance hacia otra era. Una transformación que se espera transforme tanto prácticas directas como dirigidas, periodísticas como conceptuales. Como se advierte, en un futuro no lejano, el momento noticioso no será registrado exclusivamente por el fotógrafo de prensa, sino que será atrapado y difundido por aquél que tenga en las manos un teléfono celular. Esto inevitablemente motivará -espero- a los fotógrafos interesados en su realidad hacia otra búsqueda de imágenes quizá más orientadas hacia la profundización, la investigación o, por qué no, a la “producción” de otro orden de documentos.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## II. Lo líquido

Si la era moderna, ese período en la historia en el que surge la fotografía y su concepción como nuevo medio de representación visual, fue un momento de “realidad sólida”; la era que le sucedió, la “posmodernidad”,<sup>35</sup> podría ser vista como el momento en el que finalmente se permite a la realidad “fluir”, “derramarse”, “desbordarse”, “salpicarse”, “vertirse”, “filtrarse”, “gotearse”, “inundarse”, “rociarse”, “chorrarse”, “emanarse” y “exudar” libremente. Parfraseando a Zygmunt Bauman:<sup>36</sup> para que la realidad se “liberara” de su propia historia, era necesario “derretir los sólidos”, disolviendo todo aquello que persiste en el tiempo, “profanando de lo sagrado” a través de un proceso de fusión, desautorización y negación del pasado. Con la fotografía sucedió algo semejante: pasó por un proceso en el que, tras siglos de búsqueda, logró “liberarse” de la realidad al crear su propio lenguaje y cuestionar su propia condición artística.

Para romper con la concepción que prevaleció en el pensamiento moderno de la fotografía como la “sirvienta de las artes” (ocurrencia de Baudelaire), o para que el objeto fotográfico se entendiera como objeto artístico, era necesario que los artistas produjeran radical un cambio. Hasta entonces el arte, principalmente con la pintura, se regía por la “autonomía” según su propia especificidad técnica, por la “pureza” o “autenticidad” respecto al material, por la “unicidad” de la obra, por la idea de “originalidad” y “singularidad” del

---

**35** El término posmoderno es polémico pues no hay una definición clara sobre si es un rechazo de la modernidad o su continuación. En el arte se entiende como la corriente artística de la segunda mitad del siglo XX que se caracteriza por el empleo de materiales, formas y técnicas combinadas según las formas compositivas y simbólicas de los estilos clásicos.

**36** Zygmunt Bauman, “Acerca de lo leve y lo líquido” en *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 2.

autor, así como por la concepción del museo<sup>37</sup> como el lugar exclusivo para el “arte elevado”, un arte “separado de la vida”. La fotografía estaba “ligada a la vida” y para separarse, para pertenecer a la codiciada trama galería-museo-mercado de arte, se debían suscitar nuevas reflexiones entorno a la imagen (y ya no en cuanto a su función social), mediante cambios en sus estrategias de producción.

La fotografía pone en duda la “singularidad”, “originalidad”, “pureza” e “irrepetibilidad” de la obra de arte de la mitología modernista. Es decir, la fotografía, dada su capacidad para ser copiada o multiplicada indeterminadamente, era desposeída de esa “aura”, así como de la experiencia moderna del “aquí y ahora”. ¿Qué significó? En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*,<sup>38</sup> publicada en 1936, Walter Benjamin sostenía que esa reproductibilidad técnica “marchita el aura” y:

[...] pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido. Estos dos procesos conducen a un enorme trastorno del contenido de la tradición –un trastorno de la tradición que es la otra cara de la crisis, la renovación contemporánea de la humanidad. Son procesos que están en conexión estrecha con los movimientos de masas de nuestros días.<sup>39</sup>

Los cambios llegaron paulatinamente a partir de una década que se convirtió en un período de gran relevancia en el campo creativo: la década de los años sesenta en la que, en medio de la Guerra Fría y el anticomunismo, se comenzaron a impulsar nuevos lenguajes artísticos, como el *Pop Art* (1958), el *Minimalismo* (1965) o el *Conceptualismo* (1970).

---

**37** El museo surgió como la institución paradigmática que colecciona, salva, preserva, lo que ha sucumbido a las devastaciones de la modernización. Para Andreas Huyssen, el museo es dialéctico al servir como una cámara sepulcral del pasado y como lugar de posibles resurrecciones. Es el lugar para reflexiones sobre la temporalidad, la identidad y la subjetividad. Véase Andreas Huyssen, “El museo como medio masivo. De la acumulación a la mise en scène”, en *Artes plásticas. Museografía contemporánea II*, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, No. 18, pp. 45 y 46.

**38** Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003, p. 44

**39** *Ibidem*, pp. 44-45.

## 2.1 Lo líquido y lo estratégico

Para romper con patrones modernos, los artistas innovaron estrategias de producción, como la transformación de la obra impresa en formatos pequeños observados horizontalmente sobre la superficie de una mesa. Para “liberar” a la fotografía, ésta literalmente debía engrandecerse y “verticalizarse” sobre la superficie del muro, en calidad de cuadro fotográfico. Esa “artistificación” de la fotografía le daría el pase de entrada al museo.<sup>40</sup> El éxito se debió a una multiplicidad de factores: la reestructuración cultural generada con el capitalismo, la necesidad de otros estilos artísticos, el debilitamiento del dominio de los críticos modernos, la crisis de la *Straight Photography* la cual se encontraba empantanada en la lógica de la credibilidad y autorreferencialidad del medio fotográfico.

El historiador Douglas Crimp señala que, si esta entrada de la fotografía en los museos y las secciones de arte de las bibliotecas es una herramienta de perversión negativa de la modernidad, había otra forma de perversión que puede considerarse positiva, en la medida que establece esta práctica artística radicalizada y completamente nueva que merece realmente denominarse “posmoderna”:

Porque en un momento dado, la fotografía penetra en la práctica artística de tal manera que contamina la pureza de las categorías separadas de la modernidad, las categorías de pintura y escultura. Como consecuencia, estas categorías se ven privadas de su autonomía ficticia, de su idealismo, y por tanto, de su poder. Los primeros ejemplos positivos de esa contaminación se produjeron a principios de los años sesenta, cuando Rauschenberg y Warhol empezaron a serigrafiar imágenes fotográficas sobre sus telas. A partir de ese momento, la circunspecta autonomía del arte moderno se ha visto constantemente amenazada por las incursiones del mundo real que la fotografía readmite en la esfera de acción del arte.<sup>41</sup>

---

40 Douglas Crimp, “Del museo a la biblioteca” en *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili, p. 46.

41 *Ibidem*, p. 47.

El surgimiento del movimiento *Pop Art* en la década de los años sesenta fue clave en el proceso de “liberación líquida” de la imagen, por tratarse del primer movimiento que reaccionó en contra de los principios del expresionismo abstracto y sus ideales promovidos por el crítico Clement Greenberg. Artistas como Andy Warhol (EU, 1928) hicieron su equivalente a la “sociedad de consumo”, es decir, un arte efímero, popular, barato, producido en serie, joven e ingenioso. Esta corriente se convirtió en una verdadera manifestación de la cultura popular *kitsch* en donde los objetos y las fotografías dejaron de ser únicas para ser pensadas como productos en serie, rompiendo con la idea de unicidad. Uno de sus objetivos era eliminar la separación histórica entre lo estético y lo no estético dando un nuevo uso a las imágenes fotográficas mediáticas o publicitarias.

Al satisfacer las necesidades estéticas más superficiales de un amplio público, y al burlar la creencia en los criterios de calidad artística, el *Pop Art* derritió la sólida distinción de Greenberg entre “lo culto” y “lo popular”, borrando la diferencia entre el consumo y la experiencia estética desinteresada, considera Martin Jay. El arte se hizo profano y adecuado para la recepción masiva, como afirma Andreas Huyssen:

[...] el *Pop Art* parecía poseer el potencial para convertirse en un arte auténticamente popular y resolver la crisis del arte burgués, evidente desde el comienzo del siglo XX”.<sup>42</sup> Warhol es el primero en introducir en ese fetichismo <sup>44</sup> moderno una imagen sin cualidad, sin presencia, sin deseo, considera Jean Baudrillard.<sup>43</sup>

Con Warhol se da el uso “apropiacionista” de la imagen fotográfica: tomas de segundo grado, copias de la copia. Fue el primero en llevar estas re-interpretaciones fotográficas serigrafadas, a los imponentes muros de las galerías y museos, desvinculándola de su referente sólido. Apropiaciones que se pueden convertir

---

**42** Andreas Huyssen, “La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología, cultura de masas” en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002, p. 248.

**43** Jean Baudrillard,, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 26

incluso en iconografías, más famosas incluso que sus originales. Una estrategia de producción que heredaría a las siguientes generaciones de artistas.

Jeff Wall es, desde mi punto de vista, igualmente relevante pues su trabajo nos comprueba que la imagen fotográfica no sólo debe ser pensada en términos técnicos, sino que debe ser el resultado de algo más profundo: del conocimiento sobre el medio y sobre el arte. En el ensayo “Marcos de referencia”, Wall narra cómo él extrae dos aspectos de la tradición pictórica occidental que llegan hasta el siglo XIX para la construcción de su obra: un amor por las imágenes, que es al mismo tiempo un amor por la naturaleza y por la misma existencia, y una idea del tamaño y la escala apropiada al arte pictórico, y apropiada al sentimiento ético por el mundo que expresa el arte pictórico.<sup>44</sup>

Esta obra además aborda la crítica social a través de imágenes de escenas de la vida cotidiana elaboradas minuciosamente a través de escenificaciones inspiradas en pinturas modernas y que, posteriormente, son exhibidas en enormes cajas *cibachrome* (transparencias fotográficas retroiluminadas análogas a las vitrinas comerciales), con el objetivo de mostrar sus imágenes a una escala igual a la de su observador.

Estos son tan sólo unos ejemplos del proceso de “liberación” de la imagen fotográfica moderna. Una transformación en la que, debajo de cada imagen, hay siempre una intención, una construcción y una estrategia de producción que, sin duda, la aleja más y más de la intención moderna de sólo “tomar” a las cosas tal como son.

---

44 Wall, *op. cit.*, p. 36.

## 2.2 Lo líquido en la experiencia creativa de la serie: *Fotografía en liquidación*

El proceso creativo de esta serie lo vinculo con las ejecuciones que, de acuerdo con Juan Acha, materializan y consolidan “la solución mayor” encontrada por el artista como fin de su proceso creativo: las ejecuciones creadoras.

En el caso de *Fotografía en liquidación* tiene un carácter reflexivo artístico. ¿En qué consisten estas estrategias artísticas? Por principio, se entiende que el papel de los artistas contemporáneos ya no es el de cuestionar los aspectos formales de la fotografía, sino el de determinarle nuevas medidas, como define Joan Fontcuberta: la cancelación de normas sólidamente establecidas por el romanticismo y la vanguardia, introduciendo de una serie de nuevos comportamientos identificables como:

La revisión irónica de los lenguajes artísticos (en algunos casos, la justificación de la cita, la reproducción y el plagio); la hibridación de los diferentes medios; la deconstrucción de modelos históricos y de clichés culturales, y la equiparación de la alta cultura con la cultura popular y del arte con el *kitsch*.<sup>45</sup>

Las estrategias artísticas que utilizo se centran en el uso de la apropiación, el método dirigido y la citación; además de la reunión indiscriminada y arbitraria de estilos, la formulación de ficciones y simulacros a través de puestas en escena y el manejo de ciertas alusiones irónicas, *kitsch* o simbólicas al pasado.

El apropiacionismo en las artes visuales es entendido como “el efecto de superposición, de sobreimpresión; la reorientación de la lectura de la obra en dirección al sistema de encuadramiento y la depreciación de la obra inicialmente tomada prestada”, define el historiador Benjamin Buchloch.<sup>46</sup> La

---

45 Joan Fontcuberta, “Estética embrionaria y naivete”, en *Estética fotográfica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 10.

46 Citado por Jorge Ribalta, “Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo” en *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p.45.

intención de los apropiacionistas es la de “adoptar” imágenes, objetos o estilos inscritos en la cultura visual para la elaboración de una nueva obra. Marcel Duchamp (Francia, 1887), Andy Warhol (EU, 1928), Robert Rauschenberg (EU, 1925), André Bretón (Francia, 1896), Sherrie Levine (EU, 1947), Cindy Sherman (EU, 1954), Jeff Koons (EU, 1955) o Vik Muniz (Brasil, 1961) son apropiacionistas reconocidos. Ellos recontextualizan a la obra sin pretender confundirla como un original (como lo haría una falsificación), creando nuevas obras, incluso más reconocidas y famosas que las imágenes originales.

Sobre la apropiación de una imagen fotográfica, un ejemplo icónico lo encontramos con la fotografía anónima de Marilyn Monroe (fig. 19) que ha sido retomada por múltiples artistas, desde el propio Andy Warhol (fig. 20), Vik Muniz (fig. 21) hasta el fotógrafo David LaChapelle (fig. 22).

La estrategia del método “dirigido”, a diferencia del método “directo” de la foto documental, es la ficción. Es hacer ocurrir algo que de otro modo no hubiera sucedido en la realidad, aportando y construyendo elementos personales, además de nuevos significados a los acontecimientos del mundo tomando ventaja justamente de la supuesta veracidad de la fotografía para hacer “creer” al espectador que lo que muestran en su foto, es real. Para Douglas Crimp, el método dirigido utiliza “la aparente veracidad de la fotografía en su propia contra, creando así las ficciones a través de la apariencia de una realidad sin costuras en la que se ha tejido una dimensión narrativa”.<sup>47</sup>

Conceptualizar una imagen incluso puede otorgar diferentes significados al mundo, como considera Pavel Buchler al afirmar que “el vínculo esencial de la imagen fotográfica con el mundo externo ha cambiado por completo el carácter de la representación (igualando todos los fenómenos registrables pero también creando nuevas jerarquías de sucesos registrados).”<sup>48</sup>

---

**47** Douglas Crimp, “La actividad fotográfica de la posmodernidad” en *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 157-158.

**48** Pavel Buchler, “El observador de trenes ciego: una duda delirante” en *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 93.

La citación, en cambio, es la evocación o cita de un autor en otro. Podría considerarse como el “tomar prestado lo ya dado”, diría Nicolas Bourriaud, reprogramando las obras existentes, habitando los estilos y formas historizadas de obras de arte previas, haciendo uso de las imágenes, utilizando a la sociedad como un repertorio de formas.<sup>49</sup> Ya no se trata necesariamente de “crear” un objeto, sino más bien de “seleccionar” algo del universo iconográfico para utilizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica. La intención suele radicar en “darle una idea nueva” a una imagen. Como las que de “La última cena” de Leonardo Da Vinci (fig. 23) se han dado, sea con finalidad publicitaria, como en el caso de la promoción de la serie Los Sopranos creada por Annie Leivobitz (fig. 24), editoriales o artísticas, como en el caso de David LaChapelle y su *Jesus Is My Homeboy* (fig. 25).

Pero existe otra estrategia: la ironía. Una mirada que se atreve a hacer un guiño al espectador a partir del humor y la doble intencionalidad para que se cuestione o reflexione ¿qué hay detrás de ellas? ¿cuál es su impacto y el de las posibles intervenciones que poseen y cómo se transforman? ¿son reales o ficticias? Como menciona Joan Fontcuberta, detrás del juego y la provocación se esconde una sátira sobre el rol que la fotografía debe asumir hoy.<sup>50</sup>

19. Anónimo, Retrato de Marilyn Monroe.

20. Andy Warhol, *Shot Light Blue Marilyn*, Serigrafía, 1964.

21. Vik Muniz, Marilyn Monroe de la serie *Diamonds*, 2005.

22. David LaChapelle, “Amanda”, *Andy’s Warhol Marilyn*,

---

49 Nicolas, Bourriaud, “Introducción” en *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004, p. 17.

50 Fontcuberta, *op. cit.*, p. 175.



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*





23. Leonardo Da Vinci, *La última cena*, Temple y óleo sobre yeso, 1495-98  
24. Annie Leibovitz, *Los Soprano*, 1999.  
25. David LaChapelle, *Jesus Is My Hombeboy; Last Supper*, 2003.



**26**  
James Whistler  
*The artist's Mother*  
1871



**27**  
Daniela Edburg  
*Muerte por Óreos*  
de la serie *Drop Dead Gorgeous*  
2005

Podemos ironizar sobre lo que sucede, aunque es un tema serio, no recorro a la angustia posible a partir de una imagen sino a su disfrute. Existe en esta propuesta una especie de burla constante. La ironía me ayuda a tomar cierta distancia y romper con estereotipos para, por fin, gozar frente a las imágenes, sin dejar de plantear una perspectiva personal. Podemos entonces, replantear los hechos, reinterpretarlos, revisarlos. El humor, es ante todo, una herramienta que utilizo para poner en duda constante lo que se ve (o lee) en una imagen y en muchos casos, desenmascarar falsas ideas o dialogar con planteamientos contrarios al nuestro. Siempre: toma de conciencia frente a lo que estamos produciendo o leyendo.

Daniela Edburg con la obra *Drop Dead Gorgeous* y las múltiples muertes por objetos del deseo y del consumo, hace gala de este particular sentido del humor. Se apropia de obras pictóricas como *La madre de Whistler* (fig. 26) para recrear escenas en donde ocurre el suicidio cometido con objetos totalmente absurdos, como unas galletas Oreo (fig. 27). Este humor, al igual que las estrategias de producción que hemos mencionado, forman parte importante en la serie *Fotografía en liquidación*, en donde la “liquidación” nada que ver con la muerte, sino con un mero juego de palabras.

El manejo de algunas de estas estrategias es inédito para mí. No obstante, he gozado produciendo estas imágenes que “liquidan” a la fotografía, y no la “aniquilan”, algo muy diferente. Quizá cuando este desplazamiento sea un proceso concluido, entonces pueda desarrollar el tema de “la muerte” -como disfrutaban fotógrafos como Edburg- del proceso analógico... aún tiene “temperatura” el proceso.

A continuación presento la segunda parte de la serie:

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## **2.2.1           “Sensibilización”**

**28**

Luz Montero

“Sensibilización”

de la serie *Fotografía en liquidación*

66 x 100 cm

2009



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

En “Sensibilización” (fig. 28) estamos frente a una mujer vestida ceñidamente con falda gris, blusa cerrada azul y alto calzado negro, sosteniendo en su mano izquierda una gabardina oscura. Su cuerpo está dando un ligero paso al frente. La mujer da un paso en dirección a la cámara, alejándose de una serie de máquinas utilizadas para el lavado y secado de ropa. De ellas aún brota algo de espuma. Lleva el cabello de lado, es largo, castaño y ondulado. La mirada se dirige a la derecha al tiempo que abre ligeramente la boca. En el segundo plano observan cinco lavadoras, un par de edredones de colores, una cubeta azul y jabones. Del lado derecho hay tres lavadoras que desprenden burbujas en el aire y derraman espuma por sus paredes. Sobre los aparatos se alcanza a leer un reloj negro y cuadrado que marca las doce horas, un par de botellas plásticas transparente y ambar, un plástico burbuja que la cubre y un pato de hule amarillo. En la parte superior derecha se observa parte de imagen fotográfica a color, mientras que el resto de las paredes están recubiertas por una pintura color verde turquesa. El suelo de mármol tiene algunas manchas de espuma blanca, rollos fotográfico, y espirales metálicos circulares. Junto a la mujer se ve una botella con la marca *Photo-Flo* en letras negras sobre una etiqueta amarilla.

Esta escena simboliza al material fotosensible donde quedaba registrada la imagen, la celulosa, como el nitrato de celulosa o el acetato de celulosa, un soporte plástico que proviene del algodón y la madera; o el papel de resina o fibra.

La imagen escenificada en un cuarto de lavandería presenta a una mujer de fisonomía análoga (Paulina Villasana) a la de la modelo de “La mujer bella” del foto ensayo *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero* (fig. 29) de Ignacio López Bocanegra (México, 1923). Con vestimenta ajustada y en colores sobrios contrasta con detalles en color llamativo de algunos objetos colocados estratégicamente, como el cobertor, la cubeta o los pequeños patos de plástico y representan el elemento que remite al al elemento líquido, indispensable como hemos destacado, en el proceso analógico de la fotografía producido en la zona húmeda del tradicional laboratorio.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



**29.** Nacho López, "La mujer bella", del fotoensayo *Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero*, 1953.



**30.** Ruth Orkin, *An American Girl in Italy*, 1951.

La imagen de López es tan famosa como polémica pues generalmente se piensa que se trata de un suceso real, dada la credibilidad otorgada al célebre fotógrafo que gustaba fotografiar escenas callejeras, cuando en realidad se trata de una escena dirigida en la que participa la actriz, Maty Huitrón -madre de la productora de telenovelas Carla Estrada- para “despertar pasiones” en la vía pública. Lo que sí es un hecho fue la respuesta espontánea y singular de la media docena de transeúntes. Esta foto se trata de una apropiación de la foto *An american girl in Italy* (fig. 30) realizada dos años antes por la norteamericana Ruth Orkin, una recreación con la ayuda de su amiga Jinx Allen como parte de un reportaje periodístico para la revista *Cosmopolitan* sobre la problemática de viajar sola en Italia. Es decir, la apropiación ya era una práctica desde la mitad del siglo pasado.

A diferencia de las fotografías de López y Orkin, en nuestra escena los “admiradores”, sensibles y conmovidos por lo que se presenta ante su mirada, son simbolizados mediante objetos, las lavadoras, que metafóricamente también “burbujean” por la mujer de ceñida cintura.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## **2.2.2           “Latensificación”**

**31**

Luz Montero

“Latensificación”

de la serie *Fotografía en liquidación*

100 x 66 cm

2009

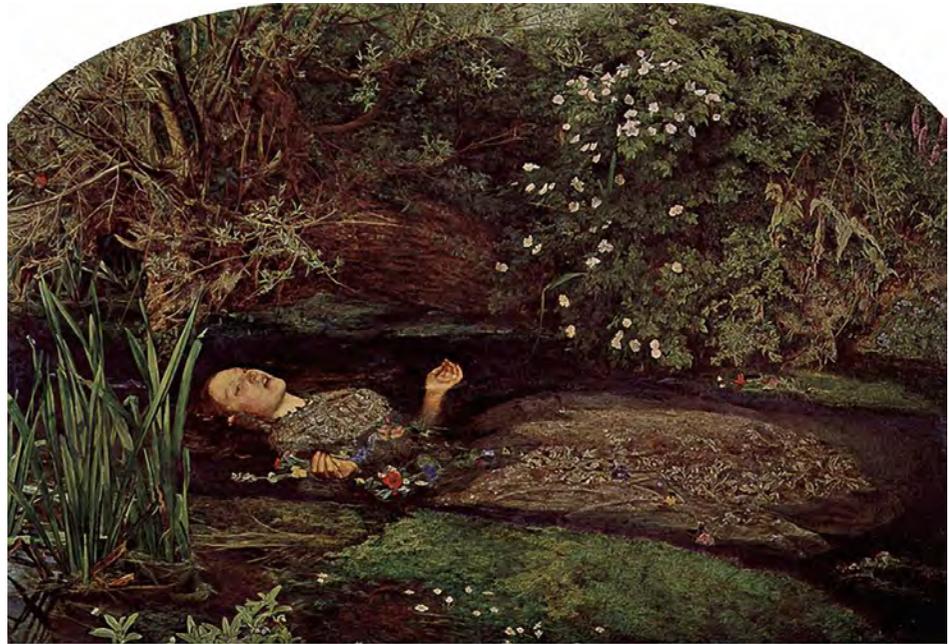


*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

En “Latensificación” (fig. 31) se observa a una mujer portando un traje de baño de color naranja muy brillante. Con las manos se cubre parcialmente el rostro que denota sorpresa o susto. A la mujer la moja una gran regadera colocada en la rama de un frondoso pino. Sobre sus piernas escurre agua que, poco a poco, se tiñe ya de plateado. Atrás, sobre más ramas del pino se observan tres toallas de colores azul, naranja y violeta brillantes. Al fondo se ubica una cerca metálica, una palangana y un cielo azul mientras que al frente, se ve la tierra mojada sobre la que yacen dos botellas, la más clara tiene inscrito “*Indicator stop bath*” mientras que la segunda, totalmente acostada sobre el pasto, dice “Barrilito”. En el primer plano de esta imagen vertical se alcanza a ver una cinta amarilla plástica con letras negras y, detrás de ella, se asoman las cabezas de tres patos de hule.

La joven recibe la caída de agua que proviene de la regadera, a su vez, presentada como una extensión de las ramas de un pino, aludiendo al momento en el que la imagen latente se convierte en manifiesta. Se hace visible. La “latensificación” es el tratamiento utilizado para desarrollar la capacidad de desarrollo de la imagen latente después de la exposición a la luz. El agente “revelador” le dio vida y se encuentra a la espera del agente que le ha de mantener viva: el fijador. La imagen latente es la que existe, pero oculta hasta el momento en que sea “revelada” químicamente.

Lo líquido aparece ahora representado como el elemento vital en la naturaleza. Sin su acción no se podía ni revelar ni limpiar o “purificar” la imagen antes de ser vista completa frente a nuestra mirada. Como parte del proceso, en contexto de piso, en torno a la mujer (Carolina Rivera) también se ve un frasco de ácido acético o “baño de paro”, como se le conoce en el argot fotográfico, en un vinagre que interrumpe la acción del revelador y, recibiendo, por primera, vez a la imagen latente transformada finalmente en manifiesta. Un acto extraordinario que es literalmente omitido en el proceso actual.



**32**  
John Everett Millais  
*Ophelia*  
1852

**33**  
Gerardo Montiel Klint  
*"Ofelio"*  
de la serie *Desierto*  
2007



El pino simboliza el origen, las raíces y la historia de la fotografía en todos sus géneros y periodos, hasta llegar al actual donde la tecnología trabajada por la mano del hombre la ha llevado a su estado camaleónico simbolizado también por la regadera como una extensión del mismo, donde se alude o busca cuestionar al espectador sobre qué es real y qué es ficción.

En relación con los elementos simbólicos, la imagen está inspirada en la obra pre-rafaelista *Ophelia* (fig. 32), personaje en Hamlet de William Shakespeare, representada por John Everett Millais (Reino Unido, 1829). Esta obra ha sido apropiada en varias ocasiones, la que más disfruto es la del fotógrafo Gerardo Montiel Klint (México, 1968), *Ofelio* (fig. 33), su jocoso autorretrato. Obviamente nuestro modelo no “flota” horizontalmente sobre alguna superficie, como *Ophelia* y *Ofelio*, en su lugar lo líquido está presente y en contacto con ella gracias a una cotidiana regadera de baño en circunstancias totalmente inusuales. Tampoco se rodea de flores, nuestra Ofelia, se rodea de la naturaleza del laboratorio, de aquellos objetos del laboratorio, desde las charolas plásticas, los envases químicos, los materiales secantes, iluminación roja, las mangueras, los desagües, totalmente necesarios en la entonces llamada “zona húmeda” del cuarto oscuro.

Nuestra escenificación se realizó en un espacio natural para tocar, además, un tema sensible en torno a la producción y difusión de imágenes fotográficas: su relación con la ecología. Por una parte habría que preguntarse si, como parte de este proceso casi romántico y alquimista, el analógico, era tan apropiado lanzar por las cañerías tanto líquido, tanto químico, con la consecuente -y constante- contaminación que implicaba para el tratamiento de cada rollo, de cada prueba o de cada copia. Y por otra parte, en la actualidad, ¿qué tanto sabemos de los efectos que produce el gasto de energía que va, desde las largas horas frente a la computadora para el tratamiento o revelado de las imágenes digitales hasta el desperdicio de tintas o la contaminación producida por los cartuchos de tintas para inyección o de las baterías?

Sin duda la contaminación es de otro orden.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## **2.2.3            “Reindustrialización”**

**34**

Luz Montero

“Reindustrialización”

de la serie *Fotografía en liquidación*

100 x 66 cm

2009



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

En "Reindustrialización" (fig. 34) se observa a una joven mujer de pie sobre un pequeño banco metálico. Viste de satín rosado. Su vestido, ceñido en la cintura, permite ver sus largas piernas flexionadas ligeramente hacia su izquierda. Sus manos se encuentran sobre sus muslos tratando de detener el vestido que se eleva hacia su derecha. Tiene cabello largo, lacio y oscuro. Porta lentes oscuros que cubren gran parte de su rostro, del que apenas se observa una ligera sonrisa sobre los labios. También porta una serie de pulseras verde esmeralda en la mano derecha. De sus zapatos destacan una gran hebilla, su plataforma y un color morado de charol. Junto a sus pies se observa un aspersor que lanza agua sobre sus piernas y parte posterior del vestido. El agua proviene de una delgada y manguera ligeramente azul que se desplaza y enreda en el suelo de concreto. Del lado derecho, más hacia el segundo plano, se observa una caja amarilla con la inscripción "Kodak" sobre la que se observan un par de patos amarillos de hule. Ese amarillo coincide en color con algunas de las tuberías que recorren el lugar y rodean a las dos grandes maquinarias metálicas. De cada caldera metálica de forma cilíndrica se elevan chimeneas plateadas con pequeñas ventanas al frente. Destaca en este lugar cerrado y un oscuro, unos pequeños andamios rojos con ruedas y las tuberías por las que pasan el agua (azul) y el aire caliente (amarillo).

Esta escenificación está obviamente inspirada en las célebres fotografías realizadas a la actriz norteamericana Marilyn Monroe con el vestido blanco al vuelo sobre una rejilla de ventilación. Estas iconografías fueron realizadas al mismo tiempo por diversos fotógrafos de la época, Elliot Erwitt (fig. 35), Mathew Zimmermann (fig. 36) y Gary Winogrand. Una imagen que ha inspirado a su vez piezas como *A Near Miss* de Gil Elvgren (fig. 37) y como la nuestra. En ella, la modelo (Yoatzin Balbuena) en esta escenificación se ubica en una locación que nos evoca, de alguna forma, al pasado y a ese espacio industrial (aunque en realidad se trate de las calderas de un baño público ciudadano) dedicado a la elaboración de diversos productos fotográficos.

Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital



35. Elliott Erwitt, Marilyn Monroe, *The Seven Year Itch*, 1954.

36. Mathew Zimmermann, *Marilyn Monroe*, 1954.

37. Gil Elvgren, *A Near Miss*, 1960.

Las grandes compañías fotográficas que manufacturaban películas, químicos del laboratorio, papeles o cámaras y ampliadoras de laboratorio. Grandes nombres que han sufrido los desplazamientos del mercado hacia el consumo digital, y que les ha significado problemas económicos, fusiones con otras compañías o su salida de la competencia. Kodak (EU) y Fujifilm (Japón), por ejemplo, continúan en del mercado pero no únicamente por la venta de películas fotográficas, sino también por haber adecuado su tecnología a lo digital; en cambio Konica (Japón, †2003), Agfa (Alemania, †2004) e Ilford (Reino Unido, †2005) no han tenido las mismas oportunidades ante el cambio digital. Lo mismo sucede con los fabricantes de cámaras, algunos siguen siendo populares en el mercado digital de los 35 mm, como Nikon (Japón), Canon (Japón), Olympus (Japón), Leica (Alemania) y Pentax (Japón, 2008 se asocia con Hoya); o del formato de 120 mm, como Hasselblad (Suecia) o Mamiya (Japón, en 2009 se une a PhaseOne) ofreciendo los sistemas SLR de medio formato de mayor calidad e, inéditamente, más costosas del mercado (la H4D-60 de 60 megapíxeles hoy tiene un valor de 42 mil dólares). Desafortunadamente, compañías como Contax (Alemania, †2005), Minolta (Japón, †2006), Yashica (Japón, †2008), Vivitar (EU, †2008) o Rollei (Alemania, †2009) no tuvieron la misma suerte. No debemos olvidar el caso de otras corporaciones que se han unido a esta industria con cámaras digitales “económicas”, como Sony (Japón, n. 2006) y Panasonic (asociada a Leica para la creación de Lumix).

Polaroid (EU) sigue luchando. La compañía fundada en 1937, creadora de las originales fotografías instantáneas, pese a la competencia y conquista de lo digital, y tras anunciar en diversas ocasiones sus dificultades económicas, sigue buscando estrategias para permanecer en el mercado. En este año, la compañía perteneciente a PLR IP Holdings, se asoció con -digamos que la Monroe del momento pero de la industria musical-, Lady Gaga a quien nombró como Directora Creativa de proyectos especiales. En los últimos años también ha expandido su mercado hacia la producción de televisores, reproductores de DVD, portarretratos digitales, videograbadoras de alta definición y cámaras acuáticas; así como, al igual que empresas como Kodak, ofrecen servicios de impresión de *photo books*, impresión de “regalos”, álbumes, etc.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## Sobre lo líquido

La lista de hallazgos que perfeccionarían los procesos químicos es extensa, una historia que se ha construido con el continuo desdoblamiento en nuevos y cada vez más sofisticados usos que ha llevado hoy a la construcción de imágenes inmateriales. La cadena de descubrimientos líquidos es fascinante. En un breve recuento de esta evolución líquido/química, en relación con los materiales fotosensibles, la fotografía transitó desde la “heliografía” del francés Nicéphore-Niépce (1822); al “daguerrotipo” del francés Jacques Louis Mandé Daguerre (1839); al “calotipo” del inglés Fox Talbot (1841), un soporte indirecto, una contraimagen negativa que abre la era a la multiplicación de la imagen; al “colodión húmedo” (1850) de Gustave Le Gray que fomentó la democratización de las imágenes para todas las clases con la carte-de-visite (carta de visita), veneradas en cuidados álbumes encuadernados, el segundo objeto fotográfico de veneración; al “ambrotipo” (1854) una imagen positiva sobre una placa de cristal mediante el proceso de colodión húmedo del americano James Ambrose; la película con servicio de revelado e impresión integrado de George Eastman (1925); las películas positivas y negativas de diversos formatos; a las imágenes instantáneas “Polaroid” de Edwin H. Land (1937), fundamental para el trabajo de los fotógrafos profesionales. Pero, por supuesto, estos descubrimientos del orden químico está siendo, poco a poco, sustituidas por la tecnología digital. “Lo líquido” está dejando de involucrarse en el proceso material de la imagen fotográfica. Una liquidez que quizá haya sido tan protagónica como la luz, el factor tiempo, el espacio, la óptica, la sensibilidad o el principio de la cámara oscura misma en la historia de la fotografía. Su fluir permitía mejorar y acelerar los procesos de revelado, concretar la fijación de la imagen y asegurar la mayor calidad y durabilidad de los soportes fotográficos; pero también lo líquido “liberaba” literalmente a la imagen de los residuos de los agentes químicos y de la acidez que, con el tiempo, podrían corroer los papeles fotográficos.

Lo digital genera otra forma en la que son pensadas, construidas, procesadas, distribuidas y recibidas las imágenes. El cuestionamiento es ¿cómo tomarlo? ¿qué hacer con esto?

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

# III. Y lo evanescente

Considerando en el escenario actual las constantes renovaciones en las tecnologías de la fotografía, se ha dado una ruptura de la dicotomía entre “lo sólido” y “lo líquido” y la incursión de un tercer estado: “el evanescente”.

Las diferencia más notoria entre la imagen analógica y la digital<sup>51</sup> radica en que no queda “confinada” a materiales fotosensibles, sino que queda bajo un resguardo temporal en la unidad mínima del píxel, una unidad matemática que nos permite cuantificar todos los valores que integran la imagen (valores como el color, la tonalidad, la intensidad o el contraste), y no con la unidad mínima del grano de plata tradicional. William J. Mitchell en *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-photographic Era*,<sup>52</sup> describe esto como el en el que las imágenes son codificadas subdividiendo uniformemente el plano de la imagen en una rejilla finita de células (conocidas como pixeles), especificando la intensidad del color de cada célula por medio de un número extraído de un rango limitado. La matriz bidimensional resultante de los números enteros se puede almacenar en la memoria de la computadora, transmitir electrónicamente e interpretar por varios dispositivos para producir imágenes impresas.

En tales imágenes, a diferencia de las fotografías, los detalles finos y las curvas lisas se aproximan a la rejilla, y los gradientes tonales continuos son quebrados hacia arriba en pasos discretos.

¿Pero cuál podría ser la importancia de esto?

---

**51** La imagen digital se genera bajo el mismo principio de la cámara oscura, pero que se crea por una señal eléctrica codificada de forma binaria a través de *bits* o impulsos electrónicos con valores de ceros y unos, que, juntos, forma mosaicos de pixeles (acrónimo de *picture elements*) o unidades mínimas de información.

**52** Citado por William Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press, 1992.

Para Régis Debray, radicalmente, el paso de lo analógico a lo numérico instauro:

[...] una ruptura equivalente en su principio al arma atómica en la historia de los armamentos o a la manipulación genética en la biología. De vía de acceso a lo inmaterial, la imagen informatizada se hace también inmaterial, información cuantificada, algoritmo, matriz de número modificable a voluntad y al infinito por una operación de cálculo. Lo que capta la vista ya no es nada más que un modelo lógico-matemático provisionalmente estabilizado. Ese paso por la numeración binaria que afecta a la vez a la imagen, al sonido y al texto hace que se agrupen bajo un común ordenador el ingeniero, el investigador, el escritor, el técnico y el artista.<sup>53</sup>

Debray supone que el mundo de la imagen queda a la vez trivializado y descompartmentado. La victoria es del lenguaje sobre las cosas y del cerebro sobre el ojo.

## 3.1 Lo evanescente y lo digital

En comparación, las viejas tecnologías eran restrictivas y limitadas, mientras que las nuevas tecnologías prometen una era de flexibilidad y libertad para la creación de nuevas imágenes,<sup>54</sup> particularmente porque con el acceso a lo digital, la imagen se hace “inmaterial” y lo que ello conlleva. Las imágenes ahora fluyen y se fusionan con la imaginaria de la propia cultura, mezclándose y combinándose en formas nunca antes vistas. Para Norman Bryson, si la imagen fue una vez un bloque sólido, único, contenido en un lugar, ahora se convierte en un fluir, al que conectarse como al agua o a la electricidad, un fluir constante e inagotable.<sup>55</sup>

El flujo digital permite imágenes “evanescentes” por poseer características “ligeras”, “volátiles”, “inestables”, “contingentes”. Autores como José Luis Brea les llaman “*e-image*”, un fantasma cuyo paso por lo real es necesariamente efímero, falta de duración. La imagen:

[...] comparece, pero para inmediatamente desvanecerse, ceder su lugar a algo otro. Su modo de ser es al mismo tiempo un sustraerse, un estar pero permanentemente dejando de hacerlo. Ella no se enuncia bajo los predicados del ente, sino exclusivamente con la forma de lo que deviene, de lo que aparece como pura intensidad transitiva, como un fogonazo efímero y fantasmal, como una aparición incorpórea que no invoca duración, permanencia, sino que se expresa la volátil gramática de una sombra breve, de la fulminación, del relámpago sordo y puntual, sin eco.<sup>56</sup>

---

**54** Kevin Robins, “Nos seguirá conmoviendo una fotografía” en Lister, Martin (comp) *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós, p. 49.

**55** Véase Norman Bryson, *La cultura visual y la escasez de las imágenes*, consultado en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/respuestas.pdf>, junio del 2009.

**56** José Luis Brea, *Cambio de régimen escópico del inconsciente óptico a la e-image*, enlace consultado en versión PDF, p. 153.

La tecnología digital se convierten en una herramienta, en un medio, que potencia la construcción de “simulacros”. La simulación para Jean Baudrillard se abría con la liquidación de todos los referentes, más aún:

[...] con su resurrección artificial en los sistemas de signos, material más dúctil que el sentido, en tanto que se ofrece a todos los sistemas de equivalencias, a todas las oposiciones binarias, a toda el álgebra combinatoria. No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias.<sup>57</sup>

Con la fotografía digital nos movemos de una era de “conocimiento a través de la grabación de imágenes” hacia una era de “conocimiento a través de la simulación”, señala Jean Louis Weissberg.<sup>58</sup> En el caso de la simulación, explica, la imagen ya no sirve para representar al objeto sino, más bien, para señalarlo, revelarlo, hacerlo existir. El propósito es crear un “doble” de esa realidad que sólo se aproxima al referente en términos de “apariencia” y de otras propiedades y cualidades “intangibles” que posee. El problema es que, a través de la progresión desde la simulación del objeto por medio de imágenes digitales hasta el más alto estadio de “simular su presencia”, llega a ser posible “tomar” a la imagen por el objeto.

Al no haber una distinción entre lo real y lo imaginario, el objeto o su imagen, se cuestionan finalmente nociones tradicionales sobre la “verdad”, “originalidad” y “autenticidad”. En *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*,<sup>59</sup> William Mitchell considera a este momento como el nacimiento la

---

**57** Jean Baudrillard, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Kairós, 1977, pp. 7- 8.

**58** J. L. Weissberg, “Des reality shows aux réalités virtuelles”, *Terminal*, 61, otoño, p. 77.

**59** Mitchell, *op cit*, p. 52.

era “posfotográfica”. Un concepto que pone a consideración el fin de la función testimonial de la fotografía y el inicio sin límites de la imagen digitalizada. Para él, la imagen digital puede considerarse como el medio de:

[...] exponer la aporía en la construcción fotográfica del mundo visual, para destruir las propias ideas de objetividad y proximidad fotográfica, y para resistir ante lo que se ha convertido en una tradición esclerótica creciente.<sup>60</sup>

El poder de las tecnologías digitales aplicado a la producción y consumo de imágenes virtuales es tal, que se considera que estamos asistiendo al choque cultural más grande que se ha producido desde el Renacimiento. En esa “posfotografía”<sup>61</sup> se inscriben todos los fenómenos recientes de producción cibernética y masmediática de la imagen con lo que se produce una serie indeterminada de contaminaciones e hibridaciones de géneros. Estamos, pues, frente a un proceso de desmaterialización de la realidad que se refleja, no sólo en la anulación de “la referencialidad” de las imágenes, sino, en los modos en que éstas son creadas, documentadas, experimentadas y consumidas..

Finalmente, como asume Joan Fontcuberta, lo verdaderamente importante es cómo la usa el fotógrafo, qué dirección le da y a qué intenciones éticas sirve.<sup>62</sup>

---

**60** Idem., p. 8.

**61** La fotografía digital ha venido a señalar el nacimiento de la era de la “posfotografía”, un concepto que enmascara “la consideración de que ha finalizado la función testimonial de la fotografía, lo que bien podría formar parte del discurso domesticador”, Véase en Pepe Baeza, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 20.

**62** Joan Fontcuberta, “La escritura de las apariencias” en *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997, p. 15.

## 3.2 Lo evanescente en la experiencia creativa de la serie: *Fotografía en liquidación*

El proceso creativo de *Fotografía en liquidación* también se involucra con la ejecución poscreadora,<sup>63</sup> el tercer tipo de ejecución de Juan Acha, la cual busca el perfeccionamiento evolutivo de la creación ya consolidada. ¿Qué mejor forma de hablar del perfeccionamiento evolutivo que con la propia experiencia creativa digital?

Con el afán de tener una experimentación concreta con las nuevas tecnologías dispuestas hasta el momento por el mercado, he pretendido seguir -compleja y costosa situación- algunas de sus propuestas para escudriñar el fenómeno que hemos señalado como evanescente. Jamás en la historia de la fotografía se habían generado tantos cambios en tan corto tiempo, ni tanta información sobre las posibilidades digitales. Responder, sin embargo, a esa oferta me llevó a grandes complicaciones: a la conversión e inversión de instrumentos digitales diversos (aparatos con sensores digitales); me obligó a la adquisición de programas especializados, así como a mantenerme al tanto de las actualizaciones de sus *firmwares* y *plug-ins*<sup>64</sup>.

También me motivó a la indagación a través de tutoriales -principalmente obtenidos en el iTunes Store- que me capacitaron sobre las más recientes técnicas digitales para “el revelado” de la imagen. Revelados simples o complejos como el HDR (*High Dynamic Range*), una nueva tendencia que rompe totalmente con lo que podríamos llamar la “estética” o estilo de la fotográfica analógica (fig. 38) pues permite, por primera vez, imágenes que imitan la percepción del ojo humano. Estas imágenes muestran “la exposición correcta” tanto de zonas iluminadas como en oscuras, ofreciendo nitidez y detalle, imágenes que tienen *look* totalmente irreal o caricaturizado (fig. 39). Como se puede observar en las fotografías de Annie Leibovitz (analógica) y los

---

63 Acha, *op.cit.*, p.197-240.

64 El *firmware* reúne las instrucciones que formulan la lógica que controla los circuitos electrónicos del dispositivo fotográfico, mientras que el *plug-in* o *interfase* es un módulo de software que añade un sistema o característica específica a un programa como el Camera Raw o el Topaz adjust al Photoshop.

hermanos Montiel Klint (digital) la definición, color y estética de la imagen son muy diferentes. En el primer caso se muestra incluso la reconstrucción que la fotógrafa norteamericana hace de la escena dispuesta para la serie de televisión *Los Sopranos* con la que busca una imagen de gran calidad. Para hacer esta imagen, como en gran parte de su portafolio, segmenta en cinco partes la mesa para, posteriormente, unirla en una gran foto panorámica. Esto significa que la calidad de la imagen es inigualable. La segunda imagen, en cambio, notoriamente tiene otro aspecto, los colores son más intensos, los cuerpos tienen mayor volumen o redondez probablemente trabajada como HDR.

En menos de dos años adquirí diversas de cámaras digitales: la V-Lux 1 de Leica de 10 megapíxeles, la Canon 5D de 12 megapíxeles y el iPhone 3GS de 3 megapíxeles. La Leica, a pesar de ser a una marca reconocida por la calidad de sus objetivos, tiene ciertas deficiencias en la calidad de sus sensores, amén de que no permite tomar fotografías simultáneas -ráfaga- o en el momento exacto del disparo, como lo hacían las cámaras réflex. Con una inversión dos tercios mayor opté por la Canon 5D, lo que me abrió la puerta a un sin fin de oportunidades: a tomar imágenes en formato RAW, a tener imágenes de gran tamaño, a tomar en tiempo real las fotos, a realizar disparos a través de la computadora -sistema *tethered*- o, mejor aún, a sincronizarlo con el iPhone (a través de la aplicación SLR Remote creado por la compañía OnOne) utilizándolo como control remoto. No obstante, este modelo de cámara rápidamente se ha vuelto "obsoleta", y a ello me refiero que en corto tiempo nació la nueva versión 5D Mark II de 21 megapíxeles y video en HD (alta definición), lo que motiva a inquietantes cuestionamientos sobre como ¿cuándo comprar? ¿cuándo actualizar? ¿cuando cambiar? o ¿cuándo quedarse satisfecho?

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



**38.** Annie Leibovitz, *Los Sopranos*, 1999.



39. Gerardo y Fernando Montiel Klint, Actores. 2010.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



**40..** Luz Montero, *Llanto*, Basurero del Bordo de Xochiaca, Estado de México, 2010.

Por su parte, el iPhone, teléfono celular de Apple, quizá sea el dispositivo aunado a un sistema de telefonía móvil realmente versátil del mercado: permite, a través de las aplicaciones adquiridas en el iTunes Store, tomar fotografías de baja resolución pero con innovadores formatos, como los ofrecen *Hipstamatic* (fig. 40), *CameraBag*, *QuadCamera*, *RetroCamera*, *Molo* o *Superama*. Aplicaciones capaces de, una vez tomada la foto, inmediatamente “propagarla” sea a correos virtuales, páginas como *Flickr* o a redes sociales como *Facebook* o *Twitter*, las más populares en estos momento. Esto tiene sus pros y contras. Por un lado se está haciendo resguardo de la fotografía y, si se perdiera el dispositivo móvil, se tendría una copia de la imagen. Lo negativo es que pertenecerán a más de uno.

Por último, confirmo que *Fotografía en liquidación* fue realizada con una cámara Canon 5D de 12 megapíxeles, bajo funciones de calidad en formato RAW (crudo).<sup>65</sup> Fueron respaldadas y trabajadas digitalmente con Adobe Photoshop en su versión CS4 (ya existe la versión CS5). El plug-in *Camera Raw* fue, en este caso, la herramienta utilizada para la saturación del color, misma que desde mi punto de vista, ofrece una “estética” tan nítida que, de alguna forma, “limpia” la imagen. Se utilizó con la intención de marcar un estilo, acentuando los colores y las saturaciones de los amarillos, los rosados o los azules y hacer los negros más profundos, colores que en mi obra son influencia directa de las serigrafías del arte *Pop*, que se distinguen por una apariencia irreal más cercana a la pintura que a la fotografía. La manipulación en *Photoshop* es casi nula, pues las escenificaciones fueron planteadas desde la toma. Prácticamente no hubo una recomposición de elementos.

A continuación se presenta la última parte de la serie:

---

**65** Al cierre de esta indagación, la versión de esa cámara fue sustituida por la 5D Mark II que, además de tener ya 21 megapíxeles, es capaz de realizar video de alta definición. La última versión del software *Adobe Suite* ya había transitado a la versión CS5.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

### **3.2.1 “Conservación”**

**41**

Luz Montero

“Conservación”

de la serie *Fotografía en liquidación*

66 x 100 cm

2009



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

“Conservación” (fig. 41) se sitúa al interior de un restaurante al estilo americano o *dinner* de la década de los años cincuenta. Al centro de esta imagen de formato horizontal se observa a una mujer, seductora, simpática y enfundada en vestimenta azul. Lleva zapatos dorados. Su cabello es rubio, un poco largo y rizado. Se sostiene con un sólo pie al tiempo que toca con su cuerpo un antiguo refrigerador, mediano y color blanco, que al tener la puerta abierta deja entrever algunos objetos, principalmente cajas de colores, y no alimentos en su interior. También se observa un ligero vapor emanando de este frío contenedor. Sobre el piso de pequeños azulejos blancos se encuentran varios objetos: ese enorme ventilador negro a la derecha, un costal lleno de limones a la izquierda, un par de patos de hule, unas cajas largas y amarillas y varias sillas tapizadas en plástico rojo orientadas en dirección al refrigerador. A la izquierda encontramos una pared negra de la que cuelgan una serie de fotografías. Sobre una de las sillas reposa una cafetera roja de la que sale humo. El suelo de pequeños mosaicos blancos en su mayoría.

Todos los objetos *vintage* reunidos en esta toma, me sirven para construir una analogía entre la fotografía, la conservación y el tiempo. La foto analógica también era regida por el tiempo, los materiales tenían fecha de caducidad pero los fotógrafos la desafiábamos refrigerando los rollos. También se luchaba en contra de la acidez de los materiales que resguardaban a los negativos, así como de las condiciones ambientales (como humedad, calor y polvo). El gran costal de limones simboliza esa temida acidez que atentaba contra las imágenes, originales o reproducidas. Las fotografías están presentes en la escenificación sobre una pared negra con múltiples cuadros –fotos o carteles– que aluden al pasado y simbolizan ese proceso fotográfico analógico. En contraste, las sillas rojas y la cafetera sobre una de ellas de la que parece salir humo de alguna bebida caliente, referencia cálida que se contrapone con lo frío del refrigerador. Es así que en la imagen en cuestión algo se evapora, es inasible, mientras que algo más se congela, se detiene, se conserva.

Por la posición y estética de la modelo (Catherine Dunn), la imagen nos remonta a una escena parecida a las pinturas *pin-ups* de Gil Elvgren (EU, 1914), aunque que también es una citación de la fotografía

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



42. Daniela Edburg, "Muerte por *tupperware*", de la serie *Drop Dead Gorgeous*, 2005.

“Muerte por *tupperware*” (fig. 42) de la serie *Drop Dead Gorgeous* de Daniela Edburg. En ella una chica es “atacada” por un monstruo que brota de un singular refrigerador al mayor estilo manga. Ese lugar tan peculiar, más tarde lo conocería en vivo cuando, por cuestiones de trabajo, visité al subdirector de difusión cultural de Radio UNAM, Carlos Narro, en su domicilio. Esa era su cocina, pero no había ningún monstruo en ella. Sin duda aquella era una locación apropiada pues su dueño conserva una diversidad increíble de objetos y alimentos. Esa experiencia me llevó a citar la imagen de Edburg (tutela de Narro en la ENAP), cuya experiencia me inspiró para crear la analogía a la problemática de la pérdida de “los objetos” de la fotografía impresa, de las cosas, de los relojes, las charolas, los empaques refrigerados, los termómetros.

Si bien es cierto que durante años se han registrado pérdidas de imágenes, acervos o archivos por falta de su adecuada conservación, también es cierto que hoy día la imagen digital no escapa del mal cuidado en su preservación: ¿qué tan durable puede ser un CD ROM o qué tan seguro o por cuánto tiempo podrá conservar las imágenes? ¿las memorias USB son una buena opción? ¿cuál es la forma ideal para preservar en este momento de su historia, una imagen digital?

Desde la aparición de esta tecnología, he respaldado mis fotografías digitales y digitalizadas en *diskettes* de doble densidad (en los noventa principalmente), en *SyQuests* (1982), en *Zip* (90), en *SuperDisk* de 120 MB (1990), en CD Rom, en DVD y, recientemente y en sistemas USB (*Universal Serial Bus*) con capacidades variables de megabytes (MB), gigabytes (GB) o terabytes (TB). ¿Cuántas imágenes hemos podido recuperar sin perder, sea calidad o información, desde entonces? Con excepción de los archivos digitales de última generación, los RAW (crudo), un tipo de formato que contiene mayor información sobre la imagen, el original se hace pasar visualmente por su copia. Esta nueva relación entre original la copia nos lleva a reflexionar sobre la imposibilidad de tener control sobre la re-producción de las imágenes digitales.

¿Cuántas veces un archivo es reproducido? ¿Cuántas imágenes contenemos virtualmente? ¿Cómo evitar su propagación y pérdida?

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## **3.2.2            “Proyección”**

**43**

Luz Montero

“Proyección”

de la serie *Fotografía en liquidación*

66 x 100 cm

2009



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

Proyección (fig. 43) nos muestra una escena en algún parque o alguna feria. En el primer plano caminan tomadas de la mano una mujer y una pequeña niña. Ambas van con ropa blanca. La madre viste una falda amplia y blanca hasta la rodilla y una camisa de manga larga que el sol muestra con gran intensidad. Sus zapatos son verdes y muy altos. La suela es de fibras naturales y las cintas verdes se sujetan al tobillo. La niña, en cambio, lleva un vestido en una sola pieza de tela de tul que encierran hacia su interior pequeños pétalos color naranja. Ambas llevan el cabello recogido, pero a pesar de ello, sólo podemos apreciar el rostro de la menor. Alrededor de ellas, y al nivel del piso, se encuentran varios objetos: a la izquierda una rosca de plástico negro y un libro con las hojas abiertas y, a su derecha, un aparato gris con otra rosca negra en la parte superior. Aparentemente está conectado. Más atrás se alcanzan a ver plásticos blancos, una caja abierta y un letrero amarillo de señalización que dice “Precaución. Piso resbaloso”. En el último plano encontramos un enorme carrusel de feria que se destaca por su multiplicidad de colores: rosa mexicano, amarillo intenso y azules. En la parte baja de este artefacto se ubican diferentes animales de plástico, como elefantes, caballos y jirafas. En el suelo reposan otros alrededor de tres patos de hule. Ese suelo está compuesto por bloques de arcilla y en algunos puntos se alcanza a ver más oscuro con formas de agua.

Se trata de una analogía de “carruseles”. El carrusel de la feria me permite simbolizar al carrusel fotográfico o proyector de transparencias (diapositivas), también referido en la parte inferior derecha de la escena. Quise representar no sólo a una figura humana, sino a su sucesora: la fotografía digital. Esta es hasta el momento la única escenificación en la que se dispusieron dos personas. Una escena que fue inspirada en la fotografía *This Is My House*, también del fotógrafo David LaChapelle (fig. 44). En esta escenificación se muestra a dos mujeres, quizá madre e hija: ambas visten el mismo color rosa intenso y posan ante la cámara como grandes modelos. Detrás de ellas hay varias casas singulares de colores, pero la de rosa intenso es quizá la que es “su casa”, como indica el nombre de la obra. A diferencia de esta fotografía, nuestra madre e hija (María Luisa López y María Fernanda Ceballos) no posan deliberadamente frente a la cámara, por el contrario, toman una dirección simbolizando que la fotografía camina, tiene futuro, como el de la niña.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



44. David LaChapelle, *This Is My House*, 1997.

En mi infancia el carrusel era el aparato con el que se mostraban las fotografías de las vacaciones o de los festejos familiares. Y en cada casa había un proyector y, a la manera de cine en casa, se hacían “funciones” palomeras para mostrar las imágenes proyectadas sobre la pared, una operación inversa a la cámara oscura (sin la inversión de arriba a abajo ni lateralmente como con la cámara oscura). Con ello se permitía agrandar a la imagen tanto como la distancia le fuera posible. El ver una imagen al tamaño del observador se equipara a una vista cinematográfica, pero también con una experiencia en donde el observador está ante grandes obras colocadas en sus muros.

Esas fotografías eran positivos directos en formatos de 35 milímetros que se cambiaban con un botón o control remoto. Pero pocas de ellas eran incluidas o llevadas al papel o a los álbumes de fotografías. Podría decirse que eran verdaderos “originales” que no tendrían réplica alguna, hasta que llegó lo digital. Es cierto que en los últimos años aún hay profesores que lo utilizan en clase. Sin embargo, son pocas las personas que se interesan en la “recuperación” de esas imágenes diapositivas y las transfieren, a través de escáners especializados de doble foco para captar su transparencia, a imágenes digitales.

Por años trabajé con materiales positivos, los preferidos de las revistas. Este soporte positivo permitía la calibración del color lo más perfecta posible. Existía una apreciación singular por el positivo. Los fotógrafos revelábamos con los químicos para el proceso E6 o con los químicos para los rollos negativos, creando un efecto llamado “proceso cruzado”. El proceso cruzado puede ser ya simulado digitalmente, incluso, gracias a aplicaciones como *CameraBag*, para iPhone, puede hacer sus efectos.

Ahora las proyecciones son de otro orden. Ahora la emanación de luz proviene de las pantallas de las cámaras, de los celulares, de las computadoras. Éstas, conectadas a cañones o proyectores digitales, nos siguen permitiendo, de alguna forma, volver a ver grandes imágenes impregnadas sobre la superficie vertical de alguna pared.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

### **3.2.3            “Evaporación”**

**45**

Luz Montero

“Evaporación”

de la serie *Fotografía en liquidación*

100 x 66 cm

2009



*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

“Evaporación” (fig. 45), la última pieza de la serie, se ubica en un espacio abierto, probablemente de alguna azotea. Al centro de la imagen se observa el cuerpo de pie de una mujer a la que le cubre el rostro y parte de los brazos una tela vaporosa color rosado pálido. Ella viste ropa interior de un rosado más intenso. A su alrededor se encuentran diversos objetos colocados. A la izquierda se observa parte de una reja metálica en la que se suspenden unos guantes rosados, un mandil de cocina amarillo con dibujos de verduras, un plumero, pinzas, unos carretes metálicos y charolas de varios tamaños. Cerca de esta mujer se encuentran un par de patos de hule. A la derecha encontramos sobre un pequeño muro de concreto un par de garrafones de agua color naranja aparentemente vacíos. Sobre el piso pintado de rojo se observa un trozo de pasto artificial sobre el que reposan un pequeño ventilador blanco, una orquídea de plástico, algunos rollos fotográficos y una botella ambar de la que brota un líquido. El cielo está prácticamente despejado de no ser por una pequeña nube que rompe con lo azul del cielo. En el último plano se destaca una gran antena metálica rodeada por múltiples cables. Los colores son intensos y dominan los azules, verdes y amarillos.

Encontramos que los objetos dispuestos en la rejilla del tendedero de ropa: cual papeles secándose, establecen también un diálogo a partir de elementos caseros y tecnológicos: un mandil, guantes, un plumero, entre otros. Los garrafones de agua, vacíos, junto con ropa vaporosa saliendo del cuerpo de esta fotografía refuerzan con humor la idea de una evaporación, en esta azotea urbana que bien podría ser una “playa urbana”, cuya escenificación implicó su planeación de la siguiente manera: la ubicación de un escenario abierto en el que lo artificial, como el pasto, la antena que representa a la electricidad, incluso el “aire”, predominan.

Naturalmente se hace alusión a objetos caseros, de cocina o limpieza que usan comúnmente las mujeres y lo que las relaciona con un rol tradicional, que podría, irónicamente, ser equivalente al uso tradicional de la fotografía analógica. Existe un gesto espontáneo captado luego de varias tomas para una posible imagen definitiva, y se dio cuando la mujer (Dulce Colín) se disponía a “despojarse” de esa liquidez. La toma simboliza el proceso de secado, la evaporación final, en el proceso fotográfico analógico, en términos

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



16. Gil Elvgren, *What a view*, 1957.

iconográficos, mientras que, en lo que se refiere a su iconología se retoman los aspectos de tradición, con su toque de humor y representación *kitsch*<sup>66</sup>, de la baratija, del artificio, de un pospaisaje seco y artificial.

En un diálogo destacado entre pintura y fotografía, esta obra mantiene relación con *pin-ups* como la de "What a View" (fig. 46) de Gil Elvgren (EU, 1914) en el que observa a una hermosa mujer en alguna azotea "admirando" la vista con un artefacto óptico.

Las vaporosas telas representa la fluidez y el desbordamiento de imágenes en movimiento, lo que a su vez, simboliza la volatilidad de la fotografía, con sus respectivos enfoques, en el proceso analógico y en el digital. Lo líquido se evapora por la tecnología (antena simulada). La sustitución de lo matérico por lo inmaterial, un cambio que ha generado cuestionamientos sobre las posibilidades de la representación efímera, ubicua, deslocalizada y temporal de las imágenes.

Aquí planteamos la problemática ocasionada por esa "volatilidad" de la imagen digital y como nos lleva a pensar en la simulación del referente. Y la importancia de la producción y el consumo de la imagen fotográfica radica en que, de acuerdo con Susan Sontag, es una actividad que determina nuestras demandas sobre la realidad.<sup>67</sup> Si nuestra realidad es interpretada a través de las relaciones que ofrecían las imágenes técnicas, con las nuevas prácticas de producción e intercambio de imágenes, tenemos nuevas demandas, nuevas maneras de conocer, ordenar y darle sentido al mundo, a la comunidad, a la familia, a uno mismo.

---

**66** El lado opuesto a la dicotomía del "arte elevado" está representado por lo *kitsch*, esa cultura de masas que satisface las necesidades estéticas más superficiales de un amplio público, la masificación de imágenes artísticas y su consumo.

**67** Sontag, *op. cit.*, p. 216.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

## Sobre lo evanescente

Nos encontramos, pues, frente al desvanecimiento de los límites. Frente de la conversión de la realidad en simulacros. Ese desvanecimiento llevado al extremo, conlleva a que las tecnologías sean capaces de re-crear todo aquello que pueda concebirse. Esas recreaciones quizá estén generando una suerte de expansión en la visión del ojo humano y de re-presentación del tiempo y del espacio.

Nos encontramos frente a imágenes “hiperfotográficas”, como la llama Fred Ritchin, ilusiones capaces de mostrar cómo ha sido o será una situación o lugar en especial, tratado desde una perspectiva y punto de vista en particular.<sup>68</sup> Pero con las imágenes hiperfotográficas surgen otras incertidumbres. Se teme principalmente que con estas herramientas, se busque negativamente provocar o desorientar. Se teme algo fundamental: que nos hagan olvidar lo que queremos hacer con las imágenes. En “¿Nos seguirá conmoviendo una fotografía?”, Kevin Robins cuestiona, y coincidimos en ello, por qué queremos miraras, cómo nos sentimos ante ellas, cómo reaccionamos y respondemos.<sup>69</sup> Para él, una forma de proceder constructivamente contra lo digital se daría con nuestra capacidad de ser “conmovidos” por lo que vemos en las imágenes, pues, al final, las imágenes son significativas en términos de lo que podemos hacer con ellas y de cómo nos aportan significados.

Por otra parte, ¿cómo proceder, con precaución, ante el desvanecimiento de la imagen digital?

Una forma simple de combatir “la pérdida” de la imagen sea, precisamente, materializándola. “Fisicalizándola”. La impresión histórica, sea en papel fotográfico o sobre cualquier sólido -es una manera de dejar una huella física capaz, si las condiciones se lo permiten, de sobrevivir inclusive al archivo digital original.

---

**68** Fred Ritchin, *In Our Own Image: The Comino Revolution in Photography*, retomado de Lister, *op. cit.*, p. 57.

**69** Robins, *op. cit.*, p. 61.

Podemos acudir a impresiones “caseras”, que auguran una pronta degradación, o a impresiones de calidad de museo y galería -impresión digital, llamada también “*giclée*”, “*fine art digital*” o “*digigrafía*”- que utilizan un sistema de inyección de pigmentos. Lo ideal es que estos pigmentos naturales se impriman sobre papeles de algodón, como el Hahnemühle (Alemania, 1584) o el Epson (Japón, 1942). Hahnemühle -una de las compañías de papel más antiguas del mundo- ofrece una línea de papeles finos, como el texturizado papel mate William Turner (190-310 gramos), pero, desafortunadamente, en México sólo lo utilizan lugares muy especializados (laboratorios digitales como Carbon4, Antecámara o el Laboratorio Mexicano de Imágenes, LMI). Epson quizá sea más popular en nuestro país. Y, no sólo porque sus papeles para arte fino sean más comerciales, o porque uno mismo puede realizar sus impresiones en casa; sino porque su tecnología es accesible y ofrece diversas posibilidades. Las impresoras y *plotters* de esta compañía japonesa utilizan una depurada tecnología piezoeléctrica, esto es, pulsaciones de cuarzo que impulsan gotas controladas de tinta sea a color o monocromáticas. En blanco y negro existe la tecnología “Piezográfica” ([piezography.com](http://piezography.com)), la cual utiliza pigmentos permanentes de carbón (al 100 por ciento) que se pueden adaptar a las cartucheras de impresoras Epson, HP y Canon. Una inyección revolucionaria creada por el artista e impresor Jon Cone (EU, 1957), la cual augura una larga vida a la imagen y ofrece, dentro del blanco y negro, tonos sepia y selenium. Esta forma de inyección la interpreto como otro “retorno” de “lo líquido” a la imagen fotográfica (una forma más para “liquidar” y materializar indefinidamente a lo digital).

No obstante, existen en el mercado procesos para transferir una imagen sin necesidad de esos “líquidos”. El proceso se llama “sublimación”. Las impresoras de sublimación utilizan una cinta con 4 colores, CMYK (cian, magenta, amarillo y negro), que es transferida mediante calor (400°F) sobre la superficie a sublimar. El calor convierte la cinta en gas. Una vez que se enfría éste gas se convierte en sólido. Algunos laboratorios en México, como CustomColor, ofrecen la impresión de una imagen digital prácticamente sobre cualquier “sólido”. Esto confirma que los procesos actuales están fracturando aquella histórica dicotomía “sólido/líquida” en la fotografía, y creando, para uso futuro, una inimaginable forma de transferir una imagen “gaseosa” a sólida.

# Conclusión

Ésta no es en definitiva una interpretación absoluta de lo que hoy es la fotografía ni de cómo se produce. Como se planteó al inicio de esta tesis, el objetivo es explorar los posibles desplazamientos provocados por la tecnología digital y, a partir de ahí, construir una reflexión visual utilizando a la fotografía como herramienta para hablar sobre su propio medio.

Comencé por establecer analogías internas entre fenómenos aparentemente distantes entre la fotografía y los estados de agregación de la materia. Pero la búsqueda de concordancias me llevó a establecer la hipótesis de que la tecnología digital rompe con la dicotomías tradicionales y genera formas inmateriales que nos lleva a replantear cuáles han de ser los límites en fotografía. Las fronteras entre la realidad y la simulación, entre lo documental y el arte, entre pasado y presente, entre “lo sólido” y “lo líquido” son vulnerables. Incluso, convivimos con dicotomías aún adscritas a corrientes del pensamiento moderno, pero que, para bien o para mal, están sufriendo una suerte de “disolución” e hibridación que nos lleva a reflexionar sobre la imagen fotográfica desde el punto de vista de su ontología y destino.

Existe una sentencia que, desde mi punto de vista, es un desplazamiento a considerar: la idea de que el movimiento de una era de “conocimiento a través de imágenes” nos conduce a una era de “conocimiento a través de la simulación” en donde la imagen ya no sirve para “representar” al objeto, sino para “señalarlo, revelarlo, hacerlo existir” (Jean Louis Weissberg).<sup>70</sup> Probablemente el conocimiento a través de imágenes técnicas (a las que se les designó características “objetivas”, “literales” o “realistas”) no se vuelvan a expresar con tanta fuerza pero, de ser así, se podría fechar que tuvo vigencia entre 1839 y finales del siglo XX, al ser sustituida por la tecnología digital.

---

70 J.L., Weissberg, “Des <<reality shows>> aux réalités virtuelles”, Terminal, 61, otoño, 75-83 retomado en Lister, *op. cit.*, p. 58.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

Sea fotografía “evanescente”, “posfotografía” (Mitchell), la era de la “hiperfotografía” (Ritchin) o “e-image” (Brea), el desarrollo de las tecnologías digitales marca una nueva forma de representación –¿o creación?– de la realidad. Anterior al surgimiento de la foto analógica se daban “interpretaciones pictóricas” de la realidad; las imágenes digitales, combinación entre arte y tecnología, comienzan a ser “interpretaciones simuladas” pero de cualquier realidad. La foto digital se libera del referente y su temida inmaterialidad, generará la expansión de un imaginario en el cual las imágenes serán reformuladas en formas infinitas (combinación de tiempo, espacio y forma), en fotocomposiciones o *collages* (Brea) y *bricollages* (Mitchell) generados desde la computadora.

La computadora –considerada por algunos como un segundo obturador fotográfico– es el actual dispositivo para la “postproducción” de una imagen, y su programación desplazará los modos de representación técnicos conocidos, lo que provocará, desde mi punto de vista, imágenes en ocasiones excepcionales, pero también más ambiguas y dudosas que nunca.

Naturalmente, los desplazamientos expuestos tienen ventajas e inconvenientes. En esta investigación traté de expresar qué podría haber a favor y qué en contra. Lo relacioné con conceptos comunes, cuestioné sus características, lo contextualicé con dos enfoques en fotografía (documental y artístico) y, finalmente, lo representé con una obra llena de imaginarios que, dicho sea, se espera sea más amplia (figs. 48 y 49), pues sé que con el tiempo y una reflexión más exhaustiva, se me permita abordar aspectos sobre su problemática que, hasta ahora, han quedado fuera de mi observación.

No obstante, esta investigación me confirmó que, si ya en el terreno de “lo real, documental o sólido” que me refirió durante años el fotoperiodismo ya había la duda, en el terreno digital, los cuestionamientos seguirán surgiendo. Quizá conceptos como credibilidad o autor deban redefinirse.

Queda un debate pendiente sobre la efectividad de la fotografía en el terreno de "lo real" y en el terreno de la simulación, ¿hasta dónde hemos aprovechado las posibilidades digitales para ello? ¿cómo combatir la evanescencia fatídica de la imagen?

Tema también a desarrollar en otro momento.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*



48. Luz Montero, de la serie *Fotografía en liquidación*, 2009.



49. Luz Montero, de la serie *Fotografía en liquidación*, 2009.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

# Fuentes de consulta

## Bibliográficas

ACHA, Juan, *Introducción a la creatividad artística*, México, Trillas, 1992.

BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1977.

\_\_\_\_\_, *La seducción*, Cátedra, Madrid, 1981.

\_\_\_\_\_, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1987.

BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.

BAZIN, André por Jos de Mul, "The virtualization of the world view: The end of photography and the return of the aura" en *The Photographic Paradigm*, Amsterdam/Atlanta, Lier, 1997.

BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, México, 2003.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad, Siglo XXI*, México, 2001.

BOURRIDAUD, Nicolas, *Postproducción*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2004.

BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

BREA, José Luis Brea, *Cambio de régimen escópico del inconsciente óptico a la e-image*, versión PDF.

BUCHLER, Pavel, *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

CRARY, Jonathan, en Steve Yates (ed), *Poéticas del espacio. Antología crítica sobre la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

CRIMP, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005.

\_\_\_\_\_, *Indiferencia y singularidad*, Barcelona, Gustavo Gili.

\_\_\_\_\_, *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

CROW, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Akal, Madrid, 2002.

*Todo lo líquido se desvanece en la fotografía digital*

DIDI-HUBERMANN, Georges *La política de las imágenes*, Santiago de Chile, Metales pesados, 2008,

FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

\_\_\_\_\_, *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

FRIZOT, Michel, *El Imaginario fotográfico*, Serieve, México, 2009.

GREEN, David, *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

GREENBERG, Clement, *Arte y Cultura, ensayos críticos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2002.

JAY, Martin, *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007.

LISTER, Martin (comp.), *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Paidós, España, 1997.

LYOTARD, Jean-Francois, *Lo inhumano*, Manantial, Buenos Aires, 1997.

LÓPEZ VIERA, Jorge "Mexicaltzingo, territorio rebelde" en *Sexta Bienal de Fotoperiodismo*, México, Foro Iberoamericano de Fotografía, 2005.

MARCHAN, Simon (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006.

MARZAL FELICI, Javier, *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Cátedra, Madrid, 2007.

MITCHELL, William, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, MIT Press, 1992.

MOLINA, Juan Antonio, *Situaciones artísticas Latinoamericanas*, The Getty Foundation, San José de Costa Rica, 2005.

\_\_\_\_\_, *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, Siglo XXI Editores, México, 2008.

NEWHALL, Beaumont, *Historia de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972

PICAUDÉ, Valérie en *La Confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

RIBALTA, Jorge, *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

ROBINS, Kevin, "Nos seguirá conmoviendo una fotografía" en Lister, Martin (comp) *La imagen fotográfica en la cultura digital*, Barcelona, Paidós.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, México, 2006.

\_\_\_\_\_, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, México, 2004.

SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Cátedra, México, 1999.

WALL, Jeff, *Fotografía e inteligencia líquida*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

## **Hemerográficas**

JAY, Martin, "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo" en *Revista de Estudios Visuales*, Murcia, noviembre del 2003.

FOSTER, Hall, "Postmodernism in Parallax", *October*, núm. 63, 1993.

HUYSEN, Andreas, "El museo como medio masivo. De la acumulación a la mise en scène", en *Artes plásticas. Museografía contemporánea II*, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, No. 18.

ROBINS, Kevin, "El inconsciente virtual en la post-fotografía". *Papel Alpha*, cuadernos de fotografía N°3, Universidad de Salamanca, 1996.

Weissberg, J.L. "Des reality shows aux réalités virtuelles", *Terminal*, 61, otoño, p. 77.

## **Web**

BRYSON, Norman, *La cultura visual y la escasez de las imágenes*, consultado en:

<http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num2/respuestas.pdf>,

enlace consultado en junio del 2009.

GONZÁLEZ, Laura, *Vanitas y documentación: reflexiones en torno a la estética del fotoperiodismo*.

[http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal\\_sexta/textos\\_sexta/LAURAGNZ.HTM](http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/bienal_sexta/textos_sexta/LAURAGNZ.HTM),

enlace consultado el 12 de junio del 2009.

MATA, Francisco, "Fotografía documental, paradoja de la realidad" consultado en

<http://zonezero.com/magazine/articles/mata/matatextsp.html>,

enlace consultado el 20 de junio del 2009.

VILLASEÑOR, Enrique en "Fotografía periodística y documental frente a la ética y la credibilidad"

en [http://www.fotoperiodismo.org/source/html/bienal\\_sexta/debate.htm](http://www.fotoperiodismo.org/source/html/bienal_sexta/debate.htm),

enlace consultado el 15 de agosto del 2009.