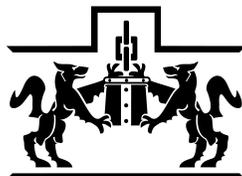


“LAS ESTRUCTURAS DE LA IMAGEN PREFOTOGRAFICA”

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA
CIUDAD DE MÉXICO ®

“LAS ESTRUCTURAS DE LA IMAGEN PREFOTOGRAFICA”.

TESIS

Para obtener el grado de
MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

JORGE ALBERTO ARREOLA BARRAZA

Directora de tesis: Mtra. Karen Cordero Reiman

Lector: Mtro. Ilán Semo Groman

Lector: Dr. Ignacio Prado Felio

Introducción	3
--------------------	---

Capítulo I

De la imagen a la Nada

I.1 - Por la imagen	8
I.2 - Cuatro características de la imagen en Sartre	13

Capítulo II

De la Nada al *para-sí* y de lo prefotográfico

II.1 - De la Nada al <i>para-sí</i>	22
II.2 - Hacia un concepto prefotográfico	23
II.3 - Desde la posfotografía	32

Capítulo III

De las estructuras del *para-sí* en la prefotografía

III.1 - Estructuras del <i>para-sí</i>	41
III.2 - De la presencia	41
III.3 - De la facticidad	45
III.4 - El ser del valor	48
III.5 - El ser de los posibles	53

Capítulo IV

Experiencia y latencia prefotográfica

IV.1 - De la posibilidad de la imagen inteligible	56
IV.2 - De la experiencia y formulación	59
Conclusiones.....	68
Bibliografía	72

Introducción

En la actualidad, los territorios por los que transita la fotografía, han entrado en una etapa difusa, confusa y al mismo tiempo superficial. A través de los más de 180 años desde su invención, las concepciones y las formas de representación han creado múltiples caminos de abordaje, tanto en el análisis como en su creación. A la par de los discursos históricos del medio y los cambios tecnológicos que han modificado sustancialmente el sentido de “la fotografía”, ha existido también una esencialidad en la génesis que formula la imagen y de la que se desprende la posibilidad de la fotografía. Es por ello, que a la relativa inmediatez de la generación de fotografías, a través de los múltiples dispositivos disponibles hoy en día, debemos percatarnos nuevamente de la esencia de ella, partiendo no de supuestos entendimientos conceptuales, históricos o tecnológicos, sino de un análisis transdisciplinario que pueda proveernos de cierto sentido a la hora de generar, percibir y convivir con estas fotografías.

La intención del presente estudio, es generar una reflexión acerca de lo insustancial que se ha vuelto para la sociedad al momento de fotografiar, el acto fotográfico, o al menos el proceso previo a la toma fotográfica, ya que, la tecnología dispone con enorme facilidad la realización de fotografías, con lo cual, se ha masificado exponencialmente este tipo de imágenes. Por un lado, la facilidad para hacer, por otro, la diversidad temática que puede abordar la fotografía contemporánea, nos han sumido en una práctica o en una supuesta práctica en primera instancia superficial. La inmediatez de la fotografía, como se concebía a principios del siglo XX, es ahora en verdad, inmediata. Y no sólo su realización, sino también su visualización y exposición por diversos medios electrónicos. La inmediatez «es» al hacer, ver y exponer.

Por ello, es que se intenta abordar la fotografía desde diversas perspectivas: histórica, antropológica y filosófica, intentando elucidar una genealogía de la fotografía, que nos permita advenir al entendimiento actual de las muy variadas formas de hacer y percibir la fotografía. ¿Cómo tratar de entender esta fisura de sustancia en la

fotografía? Existen obvias divergencias en la actualidad. Por un lado, los fotógrafos enuncian su práctica como una experiencia fundamental al momento de realizar fotografías, y sólo a través de ello se puede llegar a una formulación visual. Los teóricos o académicos, por otro lado, basan su análisis en la evidencia de nuevas posturas temáticas o en conceptos que tienen relación con la fotografía. Es decir, o pura experiencia, o pura elucubración.

¿Cómo mediar entonces una genealogía de la fotografía? En un primer análisis, se intentó abordar este cuestionamiento desde la fotografía, pero, con el paso del tiempo se dio cuenta de que este no era el camino por el cual resolver el asunto. El planteamiento debía ser desplazado entonces a «la imagen»; por un lado, la imagen y por otro, la fotografía, no como entidades distintas, sino como desplazadas temporalmente, secuenciales, lógicas en orden y cada una en esencia. Una fotografía es una imagen, pero, no toda imagen es una fotografía, se descubrió entonces, que las imágenes tenían la capacidad o cualidad de ser fotografías, y que las fotografías en su esencia eran imágenes.

El primer capítulo aborda el problema de la imagen, precedente de un estudio anterior el cual intenta discurrir en el problema de la Nada, retomado este concepto del filósofo francés Jean-Paul Sartre y de su libro, *El ser y la Nada*. La formulación de este texto será, de manera puntual, a partir de la fenomenología que Sartre aborda en su filosofía, al mismo tiempo que se toma en cuenta los estudios anteriores a su más famoso libro, que acontecen también en el estudio de la imagen. Tanto *La imaginación* como *Lo imaginario*, formulan la tesis acerca de lo inasible de la imagen y su relación con el mundo. Podemos encontrar en *Lo imaginario*, un apartado en el que Sartre aborda la fotografía, éste se encuentra justo después del capítulo sobre la imagen, sin embargo, esta referencia es a la fotografía como forma de representación y no como medio a ello, por lo que, la diferencia fundamental entre esa parte que desarrolla Sartre y este texto, es que aquí la fotografía refiere a la imagen como posibilidad y no como representación aún.

Al mismo tiempo, es importante abordar esta problemática en una primera instancia, ya que los múltiples textos e investigaciones que se conocen actualmente sobre la imagen, proponen esquemas y categorizaciones que son de gran utilidad para situar la perspectiva de este estudio. Del mismo modo, en este primer capítulo, son fundamentales las cuatro características de la imagen que propone Sartre. Es en ese sentido que existe una verdadera relación entre el concepto de la Nada y el de la imagen, pero, este acercamiento es de manera teórica al fenómeno, por lo cual, no es «de» la imagen, sino, «por» la imagen. La Nada es un concepto primordial en la imagen, principio o parte esencial de la imagen.

El capítulo dos, intenta superar la Nada y dirigirse hacia el otro concepto fundamental en esta investigación, el *para-sí*. La Nada y el *para-sí* intentan, precisamente, problematizar el concepto de imagen. Es en este capítulo donde se produce un desplazamiento hacia el concepto de lo *prefotográfico* en el sentido de la imagen; por un lado, se refiere al momento anterior a la génesis fotográfica, que no al inicio histórico de la fotografía, y por otro lado, a la consigna de la imagen en lo prefotográfico, como sello indecible de lo imaginario y su producción consciente de algo en la mente humana. La propuesta de lo prefotográfico pretende desplazar el debate de la concepción de la fotografía, como algo previo, preconcebido, en el sentido inteligible, pero no sólo como pura especulación imaginaria, o pura imagen, sino como propuesta de producción visual, o forma de representación, en este caso, por el medio fotográfico.

El mundo contemporáneo exige un borramiento o un desplazamiento de los límites de la fotografía, por lo tanto, se comienza por la pregunta de «lo fotográfico», y de esta articulación, se intenta definir o determinar los distintos momentos propuestos en este lugar histórico, desde lo fotográfico, lo posfotográfico y lo prefotográfico. Discurriendo en los tránsitos históricos y también sobre las reflexiones teóricas y prácticas, se puede vislumbrar una inclusión del concepto del *para-sí*, justamente en la etapa prefotográfica. Es de este modo que las estructuras del *para-sí*, son retomadas en el tercer capítulo, para problematizarlas en la imagen prefotográfica. Esta imagen prefotográfica enuncia una formulación sobre el fenómeno de la concepción de la

fotografía, o una reflexión sobre la génesis en su esencia, es decir, una inclusión previa en el proceso de la fotografía, basada en su esencia de representación.

Estas categorías del *para-sí*, no sólo pretenden ubicar este momento del proceso fotográfico, sino también generar una introspección sobre la conciencia de la fotografía, mejor dicho, sobre el acto previo de realización fotográfica, esa mezcla de intuición, intención, experiencia y abordaje visual que les permite a los fotógrafos presionar el obturador. Se dirá que ninguna fotografía es inconsciente, o no lo es, al menos en el momento de creación, y si así fuese, competiría a lo que se ha denominado como *el error fotográfico*¹, y que puede no estar ligado a una intencionalidad en ese momento de creación. Aquí por lo tanto, nos enfocamos en la generación consciente de la fotografía, precedida por el momento prefotográfico.

Una imagen como una latencia de representación: esto aborda el capítulo cuarto, sobre el cómo se relaciona la experiencia y cómo eso formula una latencia en imagen, para constituir a través de las estructuras del *para-sí*, una imagen prefotográfica. En este capítulo, discurre la reflexión sobre lo planteado en los capítulos anteriores, y se propone mediante un diálogo directo con fotógrafos y teóricos de la fotografía. Se abordan perspectivas y opiniones sobre el concepto de lo prefotográfico, como una formulación teórica en el quehacer fotográfico, pero también se realiza un recorrido por los conceptos que permean este momento. De este modo, es que se plantea la inmersión de lo prefotográfico como una latencia en la imagen, es decir, una propuesta al proceso de la fotografía.

Admitiendo las limitaciones conceptuales y tecnológicas que la fotografía plantea en la actualidad, se vislumbra una incidencia teórica desde estas perspectivas, y es así que se puede aportar una reflexión a la práctica fotográfica, a un proceso que está redefiniéndose en un desplazamiento histórico, y que, a modo de reinención, vale la pena repensarse desde su génesis, formulación, e inicio inteligible.

¹ De la cuál nos habla Clement Cheroux en su libro *Breve historia del error fotográfico*.

Capítulo I
De la imagen a la Nada

El hombre es una pasión inútil.

Jean-Paul Sartre

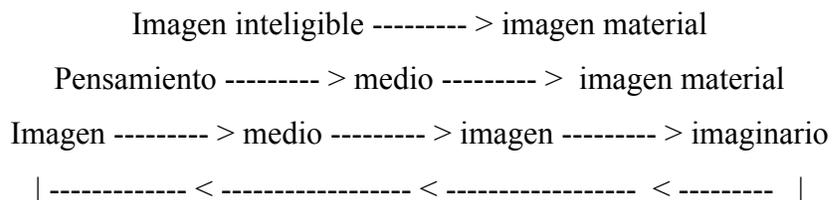
*Un hombre sin amor,
vale menos que tres cervezas
y una bolsa de cacahuates japoneses.*

Alejandro Páez Varela

I . 1 – Por la imagen

Partiendo sobre la pregunta por el surgimiento de la imagen, he encontrado múltiples conceptos y referencias sobre el mismo cuestionamiento, tan variadas y diversas que me es difícil encontrar una que aplique al estudio que quiero realizar. Es por ello que hago aquí una breve recapitulación sobre lo que más me importa y los aspectos más relevantes sobre el discurso que se ha realizado sobre la imagen. Su búsqueda en relación a su aplicación directa a la fotografía, lo cual no es un asunto precisamente simple, así, se abordará a la imagen desde distintas acepciones, y lo más importante, en su intencionalidad como práctica del hacedor, ya que esa intencionalidad es la que marca la diferencia y nos situará en una postura frente al acto fotográfico, que conllevará a su realización en fotografía.

Se tiene que tomar a la imagen no como sinónimo de representación, sino entenderla como una sustancia en primer lugar, y después como representación, es decir, la imagen en dos categorías temporales diferentes. No se puede presuponer de ella un concepto cerrado, al mismo tiempo que “no se puede reducir a una imagen a la forma en que la recibe un medio cuando porta una imagen: la distinción entre idea y desarrollo es igualmente poco válida para la relación entre imagen y medio.”² No contemplando una sola significación, sino una multiplicidad de significaciones en referencia a la imagen. Así, se plantea el siguiente esquema de modo general para comenzar a visualizar los distintos componentes y momentos de la imagen.



² Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007, p. 16.

Este esquema refleja en forma general los distintos momentos de la imagen, y como cíclicamente se le puede conferir en tiempos posteriores nuevas significaciones. Se ha determinado a las imágenes en dos grandes grupos; por un lado las *inteligibles* y por otro, las *materiales*³. Ambas pueden referirse de distintas formas, tales como *no sensibles* y *sensibles* o también como *imaginarias* y *perceptibles*. Su diferencia básica consistiría, en que: las materiales son existentes en el mundo, o sea que tienen cualidades físicas (espacio, volumen, color, textura, etc.), y que las inteligibles son también existentes, pero se encuentran en el plano de la conciencia del sujeto.

De aquí se deriva la idea de formular la imagen en un sentido inteligible, partiendo de la conciencia del sujeto y de la intencionalidad, configurándose así la conciencia imaginante que precede de este modo a la imagen fotográfica. Sin embargo, hay que entender que por imagen, se ha referido ya sea inteligible o material, de aquí la confusión que podría generar el hablar de la imagen fotográfica, y aún más, de la imagen prefotográfica, por ello Belting refiere que: “La duplicidad del significado de las imágenes internas y externas no puede separarse del concepto de imagen, y justamente por ello trastorna su fundamentación antropológica. Una *imagen* es más que un producto de la percepción.”⁴ En este caso, nos interesa sólo el sentido o momento inteligible, por lo cual se vislumbra la complejidad que el concepto de imagen contiene, así como sus implicaciones temporales.

Para configurar de cierta manera la formulación de ella en la conciencia, se retoma un esquema de Denis sobre las tipologías de la imagen inteligible, y poder ver de que manera aparecen éstas. En general, Denis las divide en dos grandes campos: *a) imágenes alucinatorias* y *b) imágenes relacionadas con la percepción*, de este modo: “Las primeras se caracterizan porque «no están sometidas a la voluntad del individuo», y las segundas porque están «estrechamente relacionadas con una actividad

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.* p. 14.

perceptiva».⁵ Esta división intenta explicar a las imágenes en su consciencia, sean estas voluntarias o involuntarias.

a) *Imágenes alucinatorias*

- *Hipnagógicas*. «Aparecen en estados de semiconsciencia, entre la vigilia y el sueño». Se dividen en propiamente *hipnagógicas* (las que aparecen durante el adormecimiento) e *hipnapómpicas* (las que aparecen al despertar). Ambas «aparecen y se transforman sin control alguno».
- *Hípnicas*. «Aparecen en el sueño» y «constituyen la experiencia onírica»; son muy autónomas y variadas.
- *Alucinatorias*. «Aparecen sobre todo, en sujetos patológicos, que las toman por perceptos y les atribuyen una realidad objetiva». También pueden ser provocadas artificialmente.
- *De aislamiento perceptivo*. Son «sensaciones visuales» que «aparecen en condiciones de privación sensorial prolongada».
- *De estimulación rítmica*. «Aparecen durante una estimulación visual rítmica».

b) *Imágenes relacionadas con la percepción*

- *Imágenes consecutivas*. Consiste en la «persistencia momentánea de un estado sensorial inducido por un estímulo breve e intenso cuando éste ya ha desaparecido». (También se les conoce como “postimágenes”)
- *Imágenes consecutivas de memoria*. Cuando al sujeto se le presenta con mucha rapidez un estímulo visual (visión taquistoscópica), se almacena en su memoria un «ícono» «que tiene la apariencia de un fenómeno sensorial».
- *Imágenes eidéticas*. Tienen tal vivacidad que, sin confundirse con in percepto, tienen las mismas características que éste. «El sujeto describe la imagen del objeto ya desaparecido como provista de una nitidez y riqueza de detalles, incluso de colores, semejantes a las del objeto mismo». Además, aunque el sujeto realice movimiento oculares, la imagen no cambia su posición. Puede durar varios minutos. En las sociedades urbanizadas y occidentalizadas se ha ido extinguiendo la capacidad de tener este tipo de imágenes. En cambio, se ha encontrado una frecuencia alta de sujetos eidéticos en sociedades rurales no alfabetizadas, así como los niños con retraso mental. Eso implica la «hipótesis de que la imagen eidética constituye la supervivencia de una forma de cognición relativamente “primitiva”, fundada sobre todo en las modalidades no verbales, eminentemente concretas, de representación mental, que en el curso del desarrollo normal del individuo son “sustituidas” por modalidades cognitivas más abstractas».⁶

⁵ Denis, Michel. *Las imágenes mentales*. 1979, pp. 33-39. En Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 151.

⁶ *Ibid.* En Zamora Águila, Fernando. pp. 151-152.

Por su parte, Zamora realiza una propuesta con otro esquema, donde conglomerara las ideas de James, Read y Denis, para intentar abordar estas tipologías desde una perspectiva, según él, más incluyente:

- a) *Imágenes que surgen a partir de percepciones o sensaciones*
 - eidéticas
 - post-imágenes (son aquellas que aparecen posteriormente a una estimulación, Por ejemplo, después de que se ve un objeto rojo algún tiempo y se dirige la mirada hacia una superficie blanca, aparece la forma de ese objeto, pero en verde)
 - fosfénicas (aparecen cuando una presión sobre el bulbo ocular provoca sensaciones luminosas)
- b) *Imágenes que surgen a partir de las palabras*
 - imágenes literarias: metáforas, sinécdoques, metonimias, prosopopeyas, etc.
 - imágenes generadas por descripciones y narraciones verbales
- c) *Imágenes recreativas, que se orientan hacia el pasado*
 - recuerdos
- d) *Imágenes creativas, que se orientan hacia el futuro*
 - proyectos/modelos imaginarios (intelectuales: astronómicos, atómicos, físicos, filosóficos; prácticos: croquis, mapas, esquemas...)
- e) *Imágenes que se apoderan del sujeto*
 - fantasías-ensañaciones: alucinaciones
 - sueños: hipnagónicas, hípnicas
 - deseos, temores
 - visiones
 - premoniciones⁷

Se pueden observar las distintas y muy variadas tipologías en ambos esquemas, lo cual nos permite tener referencia de la imagen y sus múltiples condiciones, una de ellas, la más importante, es la existencia. Estas tipologías nos plantean una cartografía de posibilidades en la abstracción, y que ella, mediante una intención, formula una potencia de representación y que en este momento son sólo posibilidad de representación, es decir, abstracciones de la conciencia, formulaciones en referencia a la percepción, a los sueños, a la memoria, al lenguaje.

Las imágenes existen dentro o fuera del espacio abstracto de la conciencia⁸, pero existen en cuanto a su formulación, respecto de la condición de existencia de la

⁷ Zamora Águila, Fernando. *Op. Cit.* 2006, pp. 152-153.

imagen en referencia a su *cogito*, en el sentido Cartesiano, o sea, en cuanto que se piensa existe, tal como lo articula Sartre en el sentido prerreflexivo⁹. ¿Por qué prerreflexivo? El *cogito* en Descartes refiere a un acto primigenio y difiere del *sum* temporalmente, en cuanto que en Sartre, se determina al *cogito* y al *sum* en una unidad temporal equivalente. De este modo la imagen deviene en un segundo nivel. Al decir, «tengo una imagen de esto o aquello», la acción principal que me posibilita esa afirmación es la reflexión, como menciona Sartre: “Si estas conciencias se distinguen inmediatamente de todas las demás, es que se presentan a la reflexión con ciertas marcas, con ciertas características que inmediatamente determinan el juicio «tengo una imagen».”¹⁰

Pero, ¿a que nos llevaría esta tipología de la imagen inteligible? En este sentido, aparte de la condición de existencia, ella tiene también la capacidad de representación, o al menos la posibilidad de representación. Sobre la imagen en Descartes, Sartre dirá:

En este caso, no existen un mundo de la imagen y un mundo del pensamiento, sino un modo de aprehensión incompleto, trunco... La imagen es el dominio de la apariencia, pero de una apariencia a la cual nuestra condición humana presta una suerte de sustancialidad. Existe, pues, entre la imagen y la idea, al menos en el plano psicológico, un verdadero hiato.¹¹

La imagen por lo tanto «es pensamiento» en cuanto que es inteligible. “Se puede iniciar esta exploración entendiendo simplemente que la imaginación se realiza cuando son *pensadas* imágenes no sensibles... además de pensarlas, imaginar es pensar con ellas.”¹² Vemos entonces la relación directa entre pensamiento-imagen e imagen-pensamiento, pero al mismo tiempo, cartesianamente el *pensamiento-existencia* de la imagen, correlativamente «imagen-existencia». A partir de la idea de imagen en Leibniz, que Sartre retoma, encontramos esta relación pensamiento-imagen.

⁸ Se toma aquí la relación entre conciencia y la acción de pensar «racionalmente» las imágenes, y no en cuanto a las derivaciones o desvíos psicológicos-físicos de un sujeto, por ejemplo de un sujeto que alucina, como lo ha hecho notar en su caso Merleau-Ponty, entre otros.

⁹ Sartre, Jean-Paul. *El ser y la Nada*. Buenos Aires: Losada, 2005, pp. 17-24.

¹⁰ Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario*. Buenos Aires: Losada, 2005, pp. 11-12.

¹¹ Sartre, Jean-Paul. *La imaginación*. Barcelona: Edhasa, 2006, p. 27.

¹² Zamora Águila, Fernando. *Op. Cit.* 2006, p. 148.

I . 2 - Cuatro características de la imagen en Sartre

El «tener» una imagen, dice Sartre, llega a través del conferimiento de un juicio. Este juicio es dado por la reflexión. “El acto de reflexión tiene, pues, un contenido inmediatamente cierto que llamaremos *esencia* de la imagen.”¹³ Distingamos aquí, los momentos de la imagen en cuanto a ser y juicio, en tanto que ser como existencia y el juicio como esencia, es decir:

Ser ----- Juicio
Es ----- Valor
Existencia ----- Esencia

Aquí, la primera característica referida por Sartre, es que *la imagen es una conciencia*, en cuánto que se encuentra en ese sitio, conforme a lo que en este sentido se percibe, entendiendo cómo la imagen del objeto está siempre en la conciencia, y no en la imagen misma. Es decir, la imagen está en un nivel consciente, mientras que esa imagen es imagen del objeto, no imagen de su misma imagen.

Se asocia en un primer momento la imagen con la característica de la «percepción» y en un segundo momento no, veamos “con otras palabras, una imagen está implícitamente asimilada con el objeto material que representa.”¹⁴ Es decir, esta relación está asociada directamente con la existencia material del objeto. A continuación un ejemplo sobre la relación percepción-conciencia:

Cuando percibo una silla, sería absurdo decir que la silla está *en* mi percepción. Según la etimología que hemos adoptado, la percepción es una determinada conciencia, y la silla

¹³ Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario. Op. Cit.* p. 12.

¹⁴ *Ibid.* p. 14.

es el objeto *de* esta conciencia. Ahora cierro los ojos y produzco la imagen de la silla que acabo de percibir. Al darse ahora la silla como imagen tampoco entraría –lo mismo que antes- *en* la conciencia. Una imagen de silla no es, no puede ser una silla. En realidad, perciba yo esta silla de paja en la que estoy sentado, o la imagine, no deja de estar fuera de la conciencia. En ambos casos está ahí, en el espacio, en esta habitación, frente a la mesa. Ahora bien –es, ante todo, lo que nos enseña la reflexión-, perciba yo o imagine esta silla, el objeto de mi percepción y el de mi imagen son idénticos: es esta silla de paja en la que estoy sentado. Simplemente, la conciencia se *refiere* a esta misma silla de dos maneras diferentes. En ambos casos se trata de la silla en su individualidad concreta, en su corporeidad. Sólo que en uno de los casos la silla está “encontrada” por la conciencia; en el otro, no lo está.¹⁵



Joseph Kosuth. *Una y tres sillas*. 1965. Silla plegable de madera, fotografía montada de una silla, ampliación fotográfica de la definición de diccionario de "silla". Silla: 82 x 37.8 x 53 cm, Panel fotográfico: 91.5 x 61.1 cm, Panel textual: 61 x 61.3 cm. Cortesía del artista y de Sean Kelly Gallery, The Museum of Modern Art, New York.

Ésta es, justamente, la disyuntiva de la «imagen» en las categorías que hemos tratado de explicar. La silla existe, la imagen de la silla existe y la imaginación de la silla también. Las implicaciones de esto no son por ello menos exigentes, ya que permiten situarnos y plantear la imagen desde la temporalidad que a ella admite, es decir, la

¹⁵ *Ibid.* p. 15.

imagen como el objeto, la imagen como la percepción del objeto o la imagen como imaginación, pero en función de la conciencia que ella pueda admitir. El «ser» de la silla mediante un juicio, en tanto que la silla «es» por su valor y «existe» mediante su esencia.

Hay sin embargo, una clara división del concepto de imagen en Sartre y él determinará a la imagen como «conciencias imaginantes»¹⁶. Estas difieren por lo tanto de la realidad y de sus procesos, por un lado, la conciencia imaginante puede permutar, cambiar, combinar, recrear, y por el otro, el objeto es el que permanece.

Después, la segunda característica es el llamado *fenómeno de casi-observación*. Encontramos aquí una propuesta acerca de la percepción de los objetos y las formas en que éstos se relacionan en imagen. Ya que, la capacidad de “percibir, concebir, imaginar, son en efecto los tres tipos de conciencia por las cuales no puede ser dado un mismo objeto.”¹⁷ Se ha dicho que la imagen es conciencia, pero se debe comprender de qué manera es conciencia, y cómo mediante relaciones abstractas se construye la imagen de objetos perceptibles. Estas relaciones conforme al objeto serían de la siguiente forma:

No puedo saber qué es un cubo hasta que no he aprendido sus seis caras; en rigor, puedo ver tres caras a la vez, pero no más. Es pues necesario que aprehenda sucesivamente... La existencia del cubo se mantendrá, pues, dudosa. Tenemos que observar al mismo tiempo que cuando veo tres caras del cubo a la vez, estas tres caras nunca se me presentan como cuadrados: sus límites se achatan, sus ángulos se vuelven obtusos, y tengo que reconstruir su naturaleza de cuadrados a partir de las experiencias de mi percepción... Hay que *aprender* los objetos, es decir, multiplicar sobre ellos los puntos de vista posibles. El objeto mismo es la síntesis de todas estas apariciones... La necesidad de *dar la vuelta* alrededor de los objetos, de esperar, como dice Bergson, a que se “disuelva el azúcar”.¹⁸

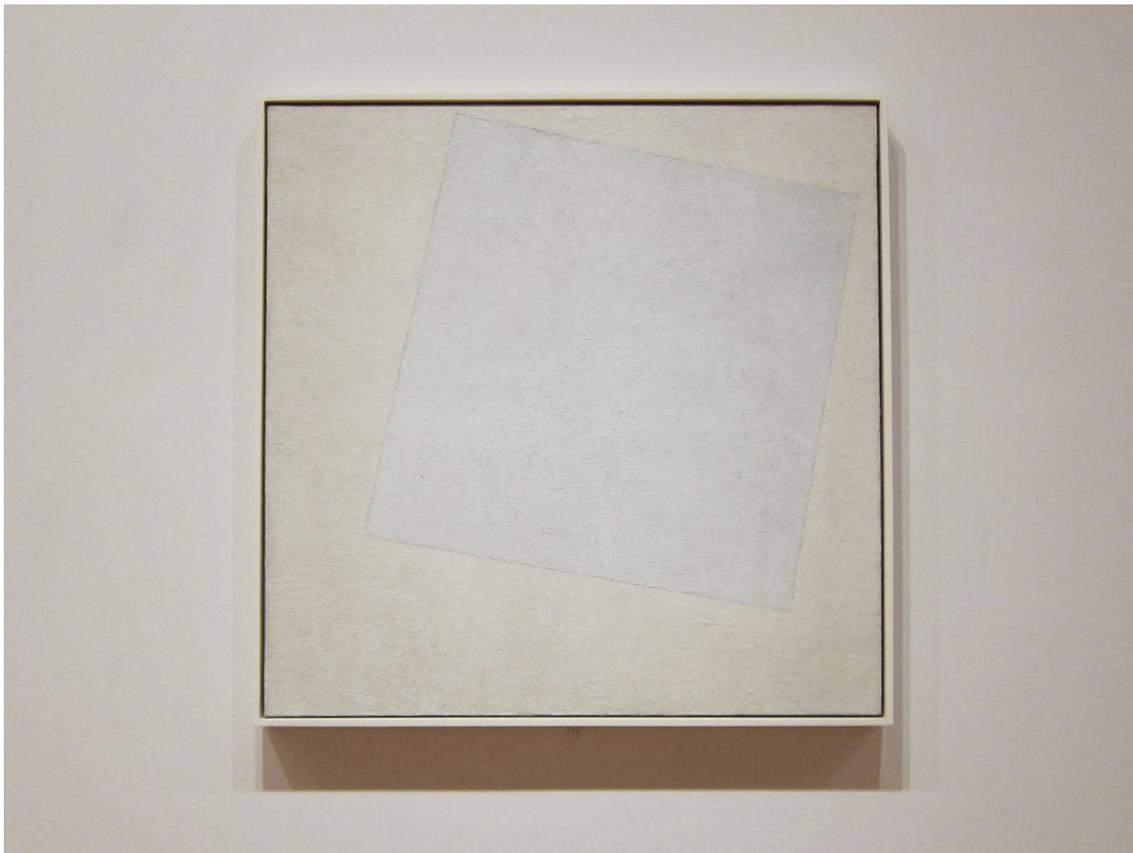
Un objeto como un cubo no puede ser percibido más que en imagen (inteligible), ya que su propia conformación no me permite apreciar el objeto en su totalidad; es

¹⁶ *Ibid.* p. 16.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.* p. 17.

necesario aprender parte por parte para poder formar esa conciencia de un cubo. Más, aún, cuando se ha aprendido, bastará apreciar una parte de la forma a medida de relación y se tendrá entonces la imagen del objeto completo. La capacidad de síntesis se puede generar en un solo acto, por lo que “puedo pensar esencias concretas en un solo acto de conciencia... Nuestra actitud en relación con el objeto de la imagen se podría llamar «*casi-observación*»”¹⁹. Esta síntesis formula la imagen del objeto, sólo mediante una aproximación a ese objeto.



Kazemir Malevich. *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*. 1917. Óleo sobre lienzo.
78.7 x 78.7 cm. Museo de Arte Moderno. Nueva York.

Pero hay aquí una diferencia entre percepción e imagen, y es que “en la percepción se forma lentamente un saber; en la imagen, el saber es inmediato.”²⁰ Por lo tanto el cubo se da en cuanto a tres de sus lados en imagen, y no por la percepción

¹⁹ *Ibid.* pp. 17-20.

²⁰ *Ibid.* p. 18.

de esos tres lados, los tres lados que dan al cubo en imagen son pues la formulación sintética de los lados restantes del cubo, aunque estos no sean percibidos, o lo sean difusamente.

El objeto es, pues, correlativo de un determinado acto sintético que, entre sus estructuras, comprende un determinado saber y una determinada “intención”... El objeto en imagen es, pues, contemporáneo de la conciencia que yo tomo de él y está determinado exactamente por esta conciencia... En el acto de conciencia, el elemento representativo y el elemento de saber, están unidos por un acto sintético.²¹

La temporalidad existente en el acto sintético es instantánea en cuanto a la imagen, pero no frente a su saber percibido.

Sigamos, pues, con la tercera característica que compone a la imagen: ésta es que *la conciencia imaginante propone su objeto como una nada*. Como hemos diferenciado entre los distintos tipos de conciencia y de imagen, “toda conciencia es conciencia *de algo*”²², la conciencia del *fenómeno de casi-observación* y la diferencia con la percepción proceden de un «saber», y la imagen en este sentido, siempre de la conciencia y esta es llamada a su vez «reflexiva». Aparece en este momento una nueva disyuntiva, digamos que “si la conciencia imaginante de árbol, por ejemplo, no fuese consciente sino como objeto de la reflexión, resultaría que en estado irreflexivo sería inconsciente de sí misma. Lo que es una contradicción.”²³ Aquí surge la interrogación en cuanto existencia en imagen que parte de la propia imagen, de la conciencia perceptiva a la conciencia imaginante.

Por lo tanto, “la conciencia trascendente del árbol en imagen propone el árbol. Pero lo propone *en imagen*, es decir, de una determinada manera que no es de la conciencia perceptiva.”²⁴ Partiendo entonces de esta cuestión, veremos que cada una propone distintas formas de abordar la imagen, al menos su conciencia de imagen, será entonces necesario partir de la conciencia imaginante para este caso. De este

²¹ *Ibid.* p. 21.

²² *Ibid.* p. 22.

²³ *Idem.*

²⁴ *Ibid.* p. 23.

modo: “La imagen encierra a su vez un acto de creencia o un acto posicional. Este acto puede tomar cuatro formas, y sólo cuatro: puede proponer al objeto como inexistente, o como ausente, o como inexistente en otro lugar; también se puede “neutralizar”, es decir, no proponer su objeto como existente.”²⁵ El acto posicional determina «el lugar» de conciencia de imagen, pero esta posición se encuentra sólo en el plano de la *casi-observación*.

esencia-imagen/percepción-objeto

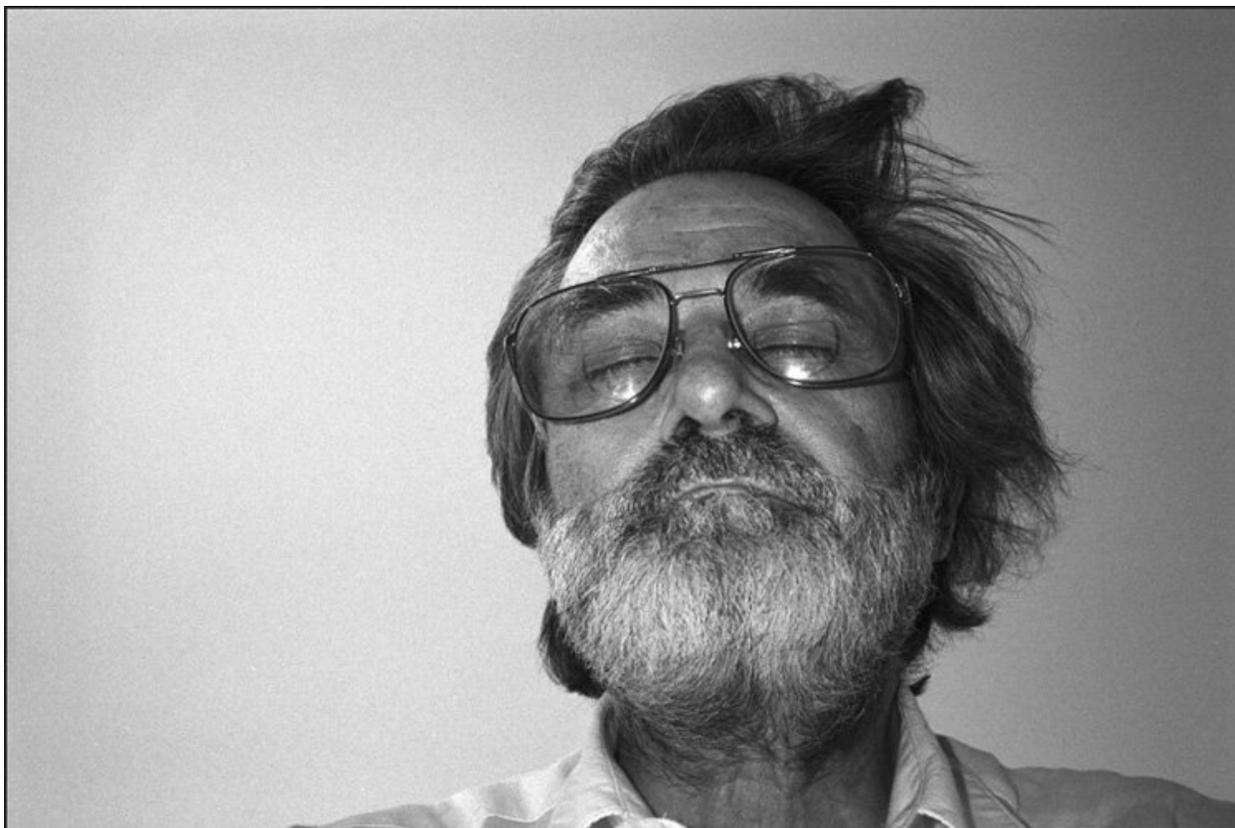
Esta relación presupone el acto reflexivo. La esencia de un objeto en imagen procederá de su relación en la conciencia imaginativa y del paso de esta a la negación al objeto percibido. Por lo cual “la verdadera definición de cada cosa no comprende y no expresa más que la naturaleza de la cosa definida, de donde se deduce la observación siguiente: que ninguna definición comprende y expresa a un número determinado de individuos...”²⁶. En este sentido, la característica disyuntiva temporal del objeto y la imagen son determinadas por las relaciones mismas de ellas en la conciencia. Así refiere Sartre sobre el sujeto, que en este caso es Pedro:

Pensar Pedro en un concepto concreto es también pensar en un conjunto de relaciones. Entre estas relaciones se pueden encontrar determinaciones de lugar (Pedro está de viaje, en Berlín... cuando veo a un hombre que viene hacia mí y digo “es posible que este hombre sea Pedro”... Este hombre, dudo que sea Pedro; no dudo pues que sea hombre... decir “tengo una imagen de Pedro” equivale a decir, no sólo “no veo a Pedro”, sino también “no veo nada”. El objeto intencional de la conciencia imaginante tiene de particular que no esté ahí y que se ha propuesto como tal, o también que no existe y que se ha propuesto como inexistente, o que no se ha propuesto en absoluto.²⁷

²⁵ *Idem*.

²⁶ Spinoza, *Ética*, I, prop. VIII, sc. II en Sartre, Jean-Paul. *Ibid.* p. 24.

²⁷ Sartre. *Lo imaginario*. Op. Cit. 2005. pp. 24-25.



Pedro Meyer. *Los primeros pelos grises*. 1984. Arles, Francia.

No veo nada se dirá, en cuanto a la percepción, ya que Pedro es en imagen. El binomio consecuente imagen-nada funda, pues, la relación creencia-ausencia, que al mismo tiempo formula la percepción-esencia. “La característica de Pedro no es ser no-intuitivo, como podríamos creer, sino ser “intuitivo-ausente”, dado que ausente a la intuición. Se puede decir en este sentido que la imagen encierra una determinada nada.”²⁸ Pero esa nada es en relación a la no materialidad del objeto, y no en cuanto a la esencia en imagen de él, habrá por lo tanto diferencia temporal entre el objeto y la percepción, pero no a la conciencia imaginante, del modo que: “la imagen es ella misma en la medida en que, negando su propio ser, remite a otra cosa. Ésta «no es nada en sentido puro, sino por ello llega a ser algo».”^{29»30}

²⁸ *Ibid.* p. 25.

²⁹ Vernant. J.P. *Nascita di immagini*. p. 146. En Vitta, Maurizio. *El sistema de las imágenes*. Barcelona: Paidós, 2003. p. 33.

³⁰ Vitta, Maurizio. *El sistema de las imágenes*. Barcelona: Paidós, 2003. p. 33.

La última característica será la de *la espontaneidad*. La diferencia entre la conciencia perceptiva y la conciencia imaginante será por lo tanto esta última característica. “Una conciencia perceptiva se aparece como pasividad. Por el contrario, una conciencia imaginante se da a sí misma como conciencia imaginante, es decir, como una espontaneidad que produce y conserva al objeto en imagen.”³¹ Por lo cual, la imagen será espontánea, y como referimos antes, al mismo tiempo que se *da* en conciencia se *da* en imagen, aunque una pueda ser fija y la otra se conforme mediante cualidades no perceptibles.

Estas características estructuran la base de la imagen y permiten desplazar estos conceptos hacia la imagen fotográfica. Por un lado, como propuestas inteligibles que proveen de sentido a lo abstracto, y por otro, un primer momento de acercamiento al camino que recorrerá la formulación en potencia para la representación mediante la fotografía. Las características se relacionan temporalmente con el concepto de la Nada, el cual se problematiza en el siguiente capítulo.

³¹ Sartre. *Ibid.* p. 26.

Capítulo II
De la Nada al *para-sí* y de lo prefotográfico

*En el tiempo anterior a su vida religiosa
Shiki Nagaoka comenzó a mostrar un
extraño entusiasmo por la fotografía.*

Mario Bellatin

*«El tiempo en el que vive hasta quien
no tiene una morada», es un palacio
para aquel viajero que no deja ninguna tras de sí.*

Walter Benjamin

II . 1 - De la Nada al *para-sí*

El acercamiento del concepto de la nada al proceso de creación de la fotografía³², es retomado de Sartre, y se intenta partir del argumento de cómo esa nada se introduce en el momento de la búsqueda de algo. ¿Cómo aparece? Primero surge la interrogación de las cosas, después la negación y a través de las negaciones aparece la *escisión* temporal entre la cosa y el momento de la búsqueda. Esa *escisión* es la nada. No es que la nada se presente o incida siempre dentro de los procesos de búsqueda; hay momentos en los que la nada no está, pero hay otros en los que sí. Y también en la fotografía, hay un momento del proceso fotográfico donde la nada «se da» dentro de ella, como ya hemos visto en el capítulo anterior, en cuanto que la imagen como una determinada nada.

En relación con la imagen-nada, este concepto, es pues fundamental, ya que explica que sólo por la nada se puede llegar al *para-sí*, ¿pero como podemos llegar a esta implicación? Comencemos diciendo de manera resumida la diferencia del *en-sí* del *para-sí*. El *en-sí*, como lo refiere Sartre, es la propia inmanencia del ser en su existencia: “El ser de la conciencia, escribíamos en la Introducción, es un ser para el cual en su ser es cuestión de su ser... el ser es lo que es... El en sí, está pleno de sí mismo.³³” Es decir, que es la conciencia de ser en cuanto a la creencia de ser.

Por lo menos ha de decirse que la conciencia (de) creencia es conciencia (de) creencia... Pero no es verdad: afirmar que la conciencia (de) creencia es conciencia (de) creencia es desolidarizar conciencia en creencia, suprimir el paréntesis y hacer de la creencia un objeto para la conciencia; dar un brusco salto al plano del a reflexividad. En efecto, una conciencia (de) creencia que no fuera sino conciencia (de) creencia debería tomar conciencia (de) sí misma como conciencia (de) creencia.³⁴

³² Arreola Barraza, Jorge Alberto, *Teoría de la imagen fotográfica*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

³³ Sartre, Jean-Paul. *El ser y la Nada*. Op. Cit. p. 130.

³⁴ *Ibid.* p. 131.

Entonces el *en-sí* toma la conciencia de creencia, pero, ¿que sucede con el paso de esa conciencia en el sentido reflexivo de sí mismo? Entre conciencia y creencia existe la distancia: “El *sí* representa, pues, una distancia ideal de la inmanencia del sujeto a él mismo; una manera de *no ser su propia conciencia...* Es lo que llamamos la *presencia a sí*. La ley de ser del *para-sí*, como fundamento ontológico de la conciencia, consiste en ser él mismo en la forma de presencia a sí.”³⁵ El *para-sí*, es pues, la *presencia a sí* que surge de la conciencia reflexiva del *en-sí*, pero esta implicación no va sola, no surge espontáneamente, sino al igual que la nada:

Eso negativo que es nada de ser y poder nihilizador conjuntamente es la *nada...* La creencia, por ejemplo, no es contigüidad de un ser con otro ser; es su *propia* presencia a sí, su propia descompresión de ser... De este modo el *para-sí* debe ser su propia nada... El ser *para-sí* es el ser que se determina a sí mismo a existir en tanto que no puede coincidir consigo mismo.³⁶

En este sentido, el mismo proceso nihilizador del ser en el *cogito*, aparece para trastocar la conciencia del *en-sí* y pasar al *para-sí*. Pero ¿qué significa todo esto?, pues que el *para-sí* es la presencia a sí de la conciencia reflexiva que se da por la nada en la nihilización del *en-sí*, siendo la nada la fundamentación para que partan las estructuras del *para-sí*, y de este modo vemos claramente porqué el estudio anterior sobre la nada y la aparición de ella en la imagen prefotográfica es fundamental para comenzar a dilucidar las estructuras que parten del sujeto.

II . 2 - Hacia un concepto prefotográfico

A partir de mi actividad como fotógrafo en relación con distintas disciplinas y contextos, cada vez que realizaba alguna acción en donde captaba imágenes, fueron surgiendo en mí las preguntas ¿de dónde vienen esas imágenes que yo tomo? ¿son acaso simples copias de la realidad que me rodea? ¿la imagen en el negativo (o digital), de qué forma parte? De este modo, las cuestiones que yo planteaba, surgían no del análisis de las fotografías, sino precisamente del instante anterior al que hacía

³⁵ *Ibid.* p. 133.

³⁶ *Ibid.* p. 135.

funcionar el obturador de la cámara, no de las imágenes que después se imprimirán sino de las que todavía provenían de mi mente.

Era una relación y combinación entre lo que veía, lo que imaginaba y lo que podía crear. Mi intención era comenzar el estudio a partir de estas preguntas desde un enfoque teórico, pero al tener un mayor acercamiento con la teoría fotográfica, me di cuenta que la mayoría de los escritos teóricos sobre la fotografía se fundamentan en prácticas o lecturas de imágenes ya impresas, imágenes materiales, y que las definiciones de la fotografía constituyen un aspecto casi autónomo de la creación de ellas, por ejemplo: “Arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes obtenidas en la cámara oscura.”³⁷

Al intentar definir el proceso de la fotografía, se hablaba de la acción por la cuál se obtenían imágenes, como podían reproducirse, en dónde y cuál era el medio para ello. Al mismo tiempo que encontraba estos conceptos, me preguntaba ¿quién fijaba la imagen, quién preparaba las superficies y quién manipulaba el aparato? Las definiciones vigentes de fotografía no hablaban acerca de quién era el que realizaba todo eso porque era una obviedad o por que se consideraba que estas preguntas se referían al fotógrafo, no a la fotografía.

*FOTOGRAFÍA = cámara + luz + materiales fotosensibles + procesado en el laboratorio.*³⁸

En este esquema se retoma la definición de la fotografía más común en manuales de fotografía y en libros técnicos que definen este proceso. Contrastando con las preguntas de quién manipula cada uno de estos pasos, nos damos cuenta de que hace falta considerar al fotógrafo. Este *sujeto* llamado fotógrafo es el encargado entonces, de hacer las cosas para que la fotografía llegue a su representación en alguna superficie apropiada para ello. Es el responsable de hacer existir esas imágenes, ya sea en su representación, interpretación o creación del mundo, de calcar

³⁷ Sougez, Marie-Loup. *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, 1991. p. 13.

³⁸ González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 100.

una realidad o una irrealidad, de copiar o de mejorar el instante, a través de las posibilidades técnicas de la fotografía.

Aunque se ha intentado introducir al fotógrafo en la teoría fotográfica, no se llega más que a un acercamiento meramente mecánico, ya que él forma parte del proceso como si su función fuese solamente la de manipular el programa del aparato, accionar el obturador para que la imagen llegue a la cámara. Sin embargo, la fotografía de un modo sigue pensando por sí misma, la fotografía como fábrica de imágenes, el mundo a través de la fotografía. El fotógrafo es un instrumento más del proceso. Me refiero no a una conciencia colectiva o histórica, sino a una conciencia particular del fotógrafo, una idea de persistir a través de las imágenes que lograba captar la cámara y es el sujeto el que tiene esta conciencia, no el aparato y no a raíz de él.

Por lo tanto ¿cómo abordar al sujeto, a la conciencia? ¿qué materia es la que se acerca a estas cuestiones? Flusser lo aborda y trata de ver a la fotografía a través del fotógrafo desde una perspectiva ontológica³⁹, al igual que Bazin, él intenta abordar este tema desde la filosofía, ya que, como dice Schopenhauer: “Todo lo que constituye parte del mundo tiene forzosamente por condición un sujeto y no existe más que por el sujeto. El mundo es representación.”⁴⁰ Entonces la fotografía es una parte del mundo y su condición es por el sujeto, que a su vez intenta representar al mundo.

Vemos que el quehacer fotográfico no es sólo cuestión del proceso técnico, sino que está conformado también, por un proceso de conceptualización. Esta parte difusa, inasible y abstracta, es en la se intenta enfocar este estudio. Y de este modo poder plantear una posibilidad distinta para el estudio del proceso de creación de la fotografía. La división de la imagen, en inteligible y material, nos da pie a visualizar esta misma propuesta en el proceso fotográfico.

³⁹ Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 2004.

⁴⁰ Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. México: Porrúa, 1987, p. 19.

concepción como en su desarrollo, donde se parte de la imagen pasando por la imagen prefotográfica. Después puede estar, o no, la nada, dependiendo de la búsqueda de esa imagen fotográfica.

El acto fotográfico posibilita la formación de la imagen latente para que la fotografía sea posible. El concepto prefotográfico ha sido tomado como lo anterior a la fotografía, pero no en su esencia, sino como condición previa y referente al uso de «aparatos» para realizar una imagen, lo cual refiere a un «pre» del medio, es decir, a otra cosa, no a un «pre» conceptual, es decir; “Lo que en el mundo de los cuerpos y de las cosas es su material, en el mundo de las imágenes es su medio.”⁴¹

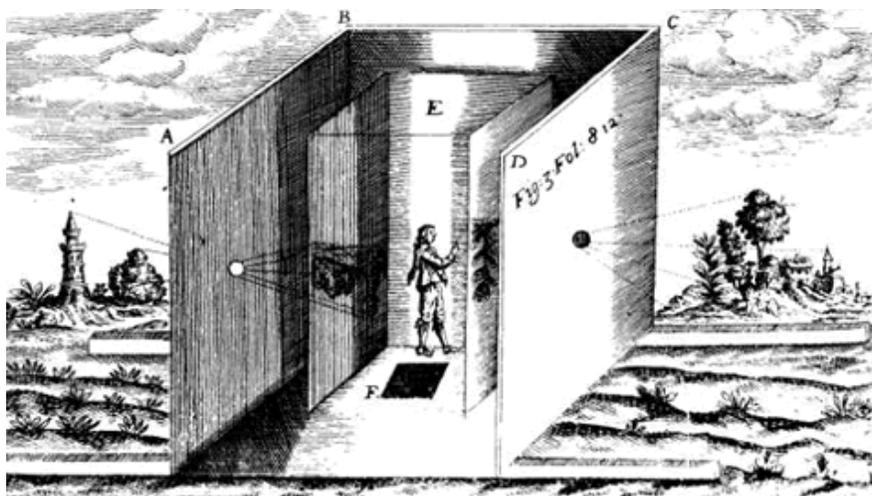


Autor desconocido. *Cámara lúcida en uso*. 1806. Grabado. George Eastman House.

Es muy bien sabido que la cámara lúcida servía como apoyo para diagramar una «imagen» (en el uso ambiguo de la palabra, nos referimos a un dibujo), sin embargo, el estricto uso de un material “sensible” a la luz, no se utiliza en esta forma aún. Por su parte, la cámara oscura es un antecedente más preciso de la cámara fotográfica, que “proyecta” la «imagen» dentro del aparato. En este sentido son bien conocidos los

⁴¹ Belting, Hans. *Op. Cit.* 2007. p. 22.

avances que se desarrollaron desde Alzahan, Bacon, Peckham, Saint-Claud, Da Vinci, Cardano, Zahn, Kircher, Nollet, entre otros muchos⁴², respecto de este aparato.



Autor desconocido. *Camera Obscura de Athanasius Kircher*. 1646. Grabado. Ars Magna. Roma.

La diferencia sustancial de la cámara lúcida y la cámara fotográfica, como se puede apreciar en la imagen de Wollaston y la de Kircher, es que la primera sólo proyecta y sirve de apoyo al hacedor para realizar la imagen con otro medio, y la segunda, ya cuenta con un material fotosensible que impresiona la imagen en la superficie preparada para ello, que genera a su vez una separación “entre *naturalia* y *artificialia*, (es decir, el ojo y el aparato), a la vez que una oposición entre *manufactura* y *tecnofactura* (la imagen dibujada y la fotografía).⁴³ La reacción química como parte del proceso y no la manufactura propia del hombre, se va un paso y la ciencia toma partido en este sentido.

A su vez, así relata Niépce en su texto sobre heliografía: “El invento que hice y al cual le di el nombre de “heliografía” consiste en la reproducción automática, por la acción de la luz, con sus gradaciones de tonos de negro a blanco, de las imágenes obtenidas en la cámara oscura... La luz en estado de combinación o descomposición

⁴² Sougez, Marie-Loup. *Op. Cit.* 1991. pp. 18-20.

⁴³ Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Universidad Nacional Autónoma de México; Fundación Televisa, 2009, p. 105.

reacciona químicamente en diversas sustancias.”⁴⁴ Del mismo modo, las descripciones de Fox Talbot y Daguerre implican tanto el aparato y el material fotosensible. Sin dar más vueltas sobre la historia de la fotografía, hagamos sobre ella una descripción general, acerquémonos por lo tanto a lo que Frizot define como lo siguiente:

De modo que en términos generales *una fotografía* es cualquier artefacto obtenido mediante el procedimiento fotográfico, en el entendido de que la fotografía como acción no se limita a una toma hecha mediante la cámara oscura o fotográfica, sino que la define un efecto perenne a la luz: el procedimiento de impresión (por contacto del negativo con material de impresión) o por ampliación es también un proceso plenamente “fotográfico”. Una fotografía necesita de un soporte (papel, vidrio, celuloide o “película”, aunque también puede imprimirse en madera o tela). Pero el material propio de la imagen fotográfica, constituido por una capa (anteriormente) fotosensible, es variable: una emulsión coloidal (compuesta por colodión, albúmina, gelatina) que contenga sales de plata (gelatina de bromuro de plata en la fotografía del siglo XX), o compuesto coloidal sensible (gelatina bicromatada, gomas bicromatadas) con pigmentos colorantes. La superficie sensible en la fotografía digital, a base de sensores CCD, no es ninguna excepción a esta regla.⁴⁵

En referencia a lo anterior, comprendamos entonces la capacidad de multiplicidad del término, *una fotografía* y *la fotografía*. “Una fotografía” es invariablemente un elemento representativo del sistema que constituye “la fotografía”; en cambio “la fotografía” se refiere a un sistema expansivo, en evolución constante, y que se presenta bajo formas icónicas muy diversas, pero todas son fotografías.”⁴⁶ Por lo tanto, esta definición de la fotografía, como ya hemos dicho, se da intrínsecamente en el plano de lo material.

Vemos la diferencia con lo que el concepto prefotográfico refiere en este sentido, no al uso material de otros aparatos para realizar una imagen (material) con otro aparato, pero este «pre» refiere aquí, específicamente al momento previo de la utilización de la cámara fotográfica, lo cual ya es el medio fotográfico y no otro, es decir, lo prefotográfico en función del dispositivo fotográfico (cámara en sus múltiples

⁴⁴ *The invention which I made and to which I gave the name “heliography” consist in the automatic reproduction, by the action of light, with their gradations of tones from black to white, of the images obtained in the camera obscura... Light in state of combination or decomposition reacts chemically on various substances.* Niépce, Joseph Nicéphore. *Memoire on the Heliograph*. En Trachtenberg, Alan. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 5.

⁴⁵ Frizot, Michel. *Op. Cit.* 2009, pp. 25-26.

⁴⁶ *Ibid.* p. 26.

acepciones) pero sólo como intencionalidad, esa será la premisa fundamental en la que radica nuestro parámetro de lo prefotográfico.

Prefotográfico, no en la división histórica del medio, como se ha hecho notar en otros estudios, sino con su directa implicación con «la imagen» y no aún con la acción. La diferencia es entonces en el concepto de impresionar⁴⁷ sobre una superficie, la reacción que produce la luz. Por lo tanto, lo prefotográfico incide sobre el proceso fotográfico en el momento en que se da entonces la conformación de la idea de la imagen prefotográfica, y ésta a su vez se encuentra en la conciencia del hacedor. “El lugar del fotógrafo y el lugar de la elaboración de las imágenes concretas, tal como la cabeza es el lugar donde nacen las imágenes mentales y los pensamientos.”⁴⁸

No es que se quiera negar la forma significativa de la fotografía, pero precisamente es en este momento, en el sentido prefotográfico, que puede o no ser significativo. Tengamos claro, pues, que ahora intentamos entrar en el campo prefotográfico y que hablamos de los conceptos en referencia a esta temporalidad del proceso fotográfico. Hay que preguntarnos entonces, ¿en qué momento surge el sentido prefotográfico de la imagen? A manera dicotómica de esquematizar las formas que ya hemos hecho, lo prefotográfico surge inmediatamente después del logro de la primer fotografía que aún persiste físicamente (aún cuando Niépce ya había logrado fijar imágenes sobre papel en 1816, la *Vista desde la ventana de Gras* se considera la más antigua fotografía conservada⁴⁹).

⁴⁷ Este término difiere de “impresión”, ya que este referiría más al hecho de imprimir, e “impresionar” al de exponer. Definición de impresionar: *Exponer una superficie convenientemente preparada a la acción de las vibraciones acústicas o luminosas, de manera que queden fijadas en ella y puedan ser reproducidas*. Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. En línea, disponible en http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=impresionar (visitado el 28 de abril de 2012)

⁴⁸ Frizot. *Ibid.* p. 42.

⁴⁹ Sougez, Marie-Loup. *Op. Cit.* 1991. p. 34.



Nicéphore Niépce. *Vista desde la ventana de Gras*. c. 1826. Heliografía. 20 x 25 cm. Harry Ransom Humanities Research Center. The University of Texas at Austin.

Entonces se refutará, ¿cómo es posible que lo prefotográfico surja de lo fotográfico?, ¿no sería entonces una cuestión posfotográfica? Se podría caer en este error simplista. La *vista desde la ventana de Gras* de Niépce genera la forma de «lo fotográfico», pero no sólo eso, sino que crea la conciencia de «lo fotográfico» en el hacedor. Me refiero con ello, a que esta primer fotografía, funge como conciencia a partir de ese momento histórico del medio, ya que no se podía tener conciencia de ello, sino hasta concretar esa forma de representación a través de su materialidad. Este hallazgo funda por lo tanto, en primer lugar, la conciencia histórica del medio, en segundo lugar, la posibilidad de representación mediante su uso a través del hacedor, y en tercer lugar, un nuevo imaginario de imágenes dentro de la sociedad. Quizá, aún cuando lo prefotográfico pudo haber existido desde la misma formulación teórica y búsqueda

experimental de la fotografía, no existía esa conciencia de lo que se buscaba, el medio no se había materializado y por lo tanto, su figuración no encarnaba aún «nada».

Las experiencias de Niépce, Daguerre y Fox Talbot, comienzan a crear ese objeto fotográfico como medio que partirá para ser aplicado a la representación y también a la creación de esa idea de fotografía. A partir de la referencia a esa conciencia es que las estructuras de la imagen en la prefotografía se articularán para fundamentar a la fotografía. Pero, ¿cómo funciona esta conciencia prefotográfica?, se articula conforme a la percepción y a la experiencia. Como veíamos anteriormente, la percepción ligada a los distintos tipos de imágenes que se generan en lo inteligible, no solo de manera visual, sino también háptica, sonora, etc. Y que, en conjunto con la experiencia, es decir, con lo que refiere al *acto fotográfico* o *acto de fotografiar* determinaran la formulación de la fotografía.

II . 3 - Desde la posfotografía

¿Qué ocurre con los procesos de generación de imágenes sin un dispositivo sensible a la luz? Como los define Joan Fontcuberta⁵⁰ en su texto; *por un manifiesto posfotográfico*⁵¹, no es necesario un aparato para generar imágenes, ya que, con la combinación de las imágenes ya realizadas puede lograrse otra imagen y con otro sentido. Como presento en esta manipulación y apropiación sobre una fotografía de Cartier-Bresson, para problematizar desde una temporalidad en la posfotografía y transitar a la prefotografía. Del mismo modo, el trabajo de Pavel Maria Smejkal, *Fatescapes*⁵², en el cual se apropia de fotografías icónicas y los borra para resignificar ese ícono y momento, para decir que cualquier cosa puede ser manipulable o puede ser ficción.

⁵⁰ Conferencia ofrecida por Joan Fontcuberta en la Academia de San Carlos. Ciudad de México (13 de octubre de 2011)

⁵¹ Fontcuberta, Joan. *Por un manifiesto posfotográfico*. En *lavanguardia.com*. En línea, disponible en <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> (visitado el 1 de marzo de 2012)

⁵² Smejkal, Pavel Maria. *Fatescapes*. 2009. En línea, disponible en <http://www.pavelmaria.com/fatescapes01.html> (visitado el 24 de febrero de 2012)



Henri Cartier-Bresson. *Detrás de la estación de Saint-Lazare*. 1932. Plata sobre gelatina. París.
Manipulación digital realizada por Jorge Arreola Barraza a la obra de Henri Cartier-Bresson. *Detrás de la estación de Saint-Lazare*. 2012. Manipulación digital. México.

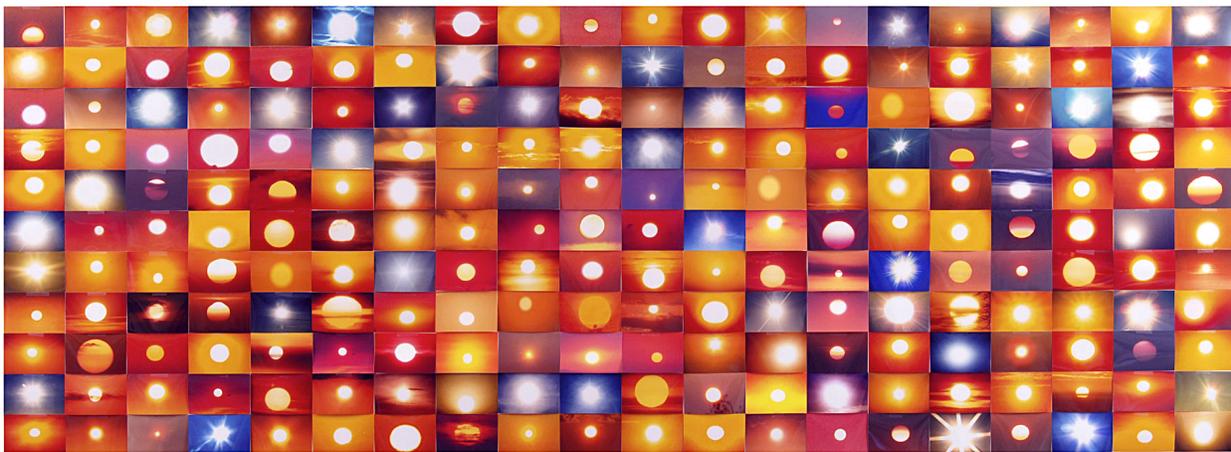


Pavel Maria Smejkal. 1968, Saigon. Fatescapes. 2009.

Aquí se observa con claridad la intención del concepto de lo posfotográfico, es decir, imágenes realizadas a partir de otras imágenes, la intervención, reapropiación, resignificación, etc., son parte de la realización de estos ejercicios, como lo señala Fontcuberta en su manifiesto. Lo posfotográfico sería entonces la re-creación de la fotografía, no sólo en el sentido de hacer, sino también de ver fotografías.

Es claro el posicionamiento de la posfotografía en las nuevas tecnologías o en la creación de nuevos sentidos a través de imágenes. Sin embargo, hay que considerar que, para que pueda *existir* la concepción de lo posfotográfico, tiene que haber en un sentido estricto, la noción de lo fotográfico. A manera de formulación temporal, lo fotográfico sería anterior a lo posfotográfico, tanto en generación como en forma lingüística. No que uno borre al otro, sino que lo soporta. Un claro ejemplo de esto es el trabajo de Penélope Umbrico, quien con fotografías de *flickr* realiza instalaciones con la

búsqueda de determinada palabra, como en *Suns*⁵³, en la cual a través de la palabra sunset, obtiene imágenes y luego las imprime logrando así una nueva imagen (posfotográfica) y que, a manera de concatenación temporal o *loop* visual, la gente se toma fotografías con la instalación de los atardeceres y la vuelven a subir a *flickr*, traslapando la intencionalidad de lo posfotográfico y lo fotográfico, dejándonos entrever la re-creación/creación o creación/re-creación, dependiendo del momento en que lo estemos visualizando.



Penélope Umbrico. *Suns (From Sunsets) from flickr*. 2006-ongoing.



Fotos de personas frente a las instalaciones de *Suns*.

Entendiendo la intencionalidad en ambos conceptos, quedaría sin embargo, supeditado a la temporalidad del surgimiento de ellos, como dijimos antes, lo fotográfico como superficie de lo posfotográfico.

¿? -----» lo fotográfico -----» lo posfotográfico

⁵³ Umbrico, Penélope. *Suns*. 2006-en curso. En línea, disponible en http://www.penelopeumbrico.net/Suns/Suns_Index.html (visitado 1 de marzo de 2012)

En este sentido, necesitaríamos también comprender el fenómeno en la creación de lo fotográfico. Siguiendo en la línea de tiempo de los términos que estamos incurriendo, faltaría encontrar el momento del surgimiento de esa primera imagen, tratando de determinar cuál es el soporte para los posteriores conceptos. La imagen fotográfica desde su génesis en lo mental, en lo inteligible. Para esclarecer a fondo lo que intento describir retomaré la imagen de Smejkal en contraposición con otras dos imágenes para situarnos, en la medida de lo posible, en los instantes que podrían intersectar los distintos momentos que nos referimos.



Pavel Maria Smejkal. 1968, *Saigon*. *Fatescapes*. 2009.



Eddie Adams. *Saigon Execution*. 1968. Plata sobre gelatina. Associated Press.



Eddie Adams. Momentos antes del disparo del general Nguyen Ngoc Loan a Nguyen Van Lem. 1968.

A manera de cronología inversa, las imágenes muestran aquí, los distintos instantes capturados por la fotografía. La primera imagen, en el sentido posfotográfico, deja ver el paisaje vacío de Saigón, borrando la escena de la ejecución de Nguyen Van Lem

(segunda fotografía), por la que ganaría el Pulitzer el hacedor visual Eddie Adams, la segunda fotografía es la que se volvió icónica, y vemos también en una tercera fotografía momentos antes de que ejecutaran al guerrillero.

A partir de lo cual desarticulamos, en cierta medida, la idea de la creación icónica de la fotografía como un hecho único y aislado, y que a manera de realización casi divina, la fotografía se presenta en un solo momento al hacedor. Pero no, la fotografía es una construcción de los sucesos que acontecen en la temporalidad del momento. Quizá Adams no sabía lo que ocurriría unos segundos después y sin embargo la imagen es una construcción en términos fotográficos, ya que el hacedor, desde antes de la segunda imagen está “pensando” en las generalidades de la fotografía, encuadre, enfoque, velocidad, etc.



René Burri. Hoja de contactos y fotografía de *Ernesto “Che” Guevara*. 1963.

Libro *Magnum. Hojas de contactos*. 2011.

Estas serían las categorías superficiales de la fotografía, ya que a manera de profundizar en el estudio de la imagen, habría que analizar el fenómeno, como hemos intentado definir, de lo prefotográfico y encontrar sus relaciones con el momento de la obturación que es lo que hace posible una fotografía, mejor dicho, como se configuran las estructuras del *para-sí* en la prefotografía y su desprendimiento al momento de pensar/percibir una imagen y poder realizarla en fotografía, dando paso a los consecuentes desprendimientos. Hasta ahora hemos intentado alcanzar un esquema que soporta a los distintos momentos de la fotografía, en el sentido prefotográfico, fotográfico y posfotográfico. Ya que, sería ingenuo pensar en el sentido fotográfico como algo irreductible o totalizador, sino que a modo de desarrollo, infieren en él, diversas estructuras imaginarias, en el sentido prefotográfico que la fundamentan el desprendimiento de los siguientes momentos, fotográfico y posfotográfico.

Capítulo III
De las estructuras del *para-sí* en la prefotografía

*Una fotografía no responde a nuestra mirada por esto o aquello,
sino en primer lugar por el hecho de ser.*

Jean-Claude Lemagny

*Pueden prohibirme seguir mi camino,
pueden intentar forzar mi voluntad.
Pero no pueden impedirme que,
en el fondo de mi alma, elija a una o a otra.*

Henrik Ibsen

III . 1 – Estructuras del *para-sí*

Después de la nihilización hacia el *para-sí*, intentemos problematizar las categorías que Sartre propone del *para-sí* y contextualicemos situaciones en el sentido prefotográfico. En primer lugar, ¿a qué refieren estas estructuras del para sí? La condición del ser no es ser sólo experiencia, es decir, no se toma al ser con una sola condición de ser, ya que: “nuestras indagaciones precedentes, que no tenían otro objeto que ponernos en condiciones de interrogar al *cogito* sobre su ser y proveernos del instrumental dialéctico que nos permitiera encontrar en el propio *cogito* el medio de evadirnos de la instantaneidad hacia la totalidad de ser que la realidad humana constituye.”⁵⁴ ¿Que significaría esto? Que la relación de instantaneidad con el ser en el mundo existe, sí, pero no como única condición, ya que aquí no se toma a la conciencia como parte de esa reacción, y sólo se es posibilidad de existencia mediante la conciencia. Esto en la fotografía nos da pie a la forma de estructuración que planteábamos, la relación con el mundo (percepción) y la conciencia de nosotros frente a él (experiencia).

Toca ahora, introducirnos a la cuestión de la relación de esas estructuras en lo prefotográfico (ya hemos explicado por que se da en este sentido la inclusión del para-sí en lo inteligible), e intentar deconstruir estas posibilidades y hacer frente a la representación.

III . 2 - De la presencia

En este sentido se referirá a la acción de la posibilidad de representación en la prefotografía, pero ligado íntimamente con lo fotográfico, o sea, el momento de hacer fotografía y de convertir lo inteligible en material, en algunos casos aplicará más que en otros, ya que no hay una generalidad en la fotografía, sino que depende en mayor o

⁵⁴ Sartre. *El ser y la Nada. Op. Cit.* p. 130.

menor medida de la intencionalidad de lo que se quiere o intenta fotografiar. Del sí y de la presencia, Sartre menciona lo siguiente:

El *sí* representa, pues, una distancia ideal en la inmanencia del sujeto con relación a él mismo; una manera de *no ser si propia coincidencia*, de hurtarse a la identidad al mismo tiempo que la pone como unidad; en suma, una manera de ser en equilibrio perpetuamente inestable entre la identidad como cohesión absoluta sin traza de diversidad. Es lo que llamamos la *presencia a sí*. La ley de ser del *para-sí*, como fundamento ontológico de la conciencia, consiste en ser él mismo en la forma de presencia a sí.⁵⁵

Esta categoría articula un precedente fundamental, ya que la búsqueda por la imagen en el ser, se formula en cuanto a la intencionalidad de este, sin embargo, no es tan superficial como podría verse a simple vista, por un lado, esta posibilita la representación o por el otro, nos conduce a un camino sin salida.

La presencia a sí articula la presencia misma del hacedor⁵⁶ que es consciente de la capacidad que el medio puede ofrecerle. Teniendo en cuenta que la fotografía siempre es un *en otro lugar*, ya que la representación se da conforme a la exterioridad del hacedor, a la conciencia de este frente al mundo, así que una de las condiciones para que la representación se dé, es mediante la conciencia de estar frente a la imagen.

Por ejemplo, el fenómeno de concepción de la imagen de un dinosaurio se puede dar en mi imaginación, en la conciencia imaginaria (Sartre fundamenta este concepto mediante la relación de la imaginación en el sujeto, que a su vez es conciencia⁵⁷), y a su vez, esto posibilita la formulación de esa imagen en lo inteligible; sin embargo, esa imagen no provee ningún sentido en lo fotográfico, este concepto de dinosaurio se da en lo imaginario solamente, que a su vez se da en la conciencia, pero es una paradoja de la representación, es decir, es sólo imagen, ya que, fotográficamente aparece como una irrepresentación.

⁵⁵ *Ibid.* p. 133.

⁵⁶ Se utiliza el término «hacedor» en vez de «fotógrafo», por la variedad de formas de hacer fotografía y los múltiples dispositivos para ello.

⁵⁷ Sartre. *Lo imaginario. Op. Cit.* p. 20.



Steven Spielberg. Fotograma de *Jurassic Park*. 1993. 127 min. Amblin entertainment, Universal Studios.

Y aún cuando fotográficamente no pueda realizarse una representación (en relación directa del objeto), por otros medios sí es posible, ya que tomar una fotografía de una representación de otro medio, sería representar lo representado y no el objeto en sí. Como referíamos de la imagen y el objeto, “Mi saber no es más que un saber de objeto, un saber *relacionado* con el objeto. En el acto de conciencia, el elemento representativo y el elemento de saber están unidos en un acto sintético.”⁵⁸ Este es un ejemplo radical, ya que, como conciencia de imagen, no pienso, «hoy saldré al parque a ver cuántos dinosaurios puedo fotografiar». Es un absurdo que, sin embargo me servirá para hacer la distinción entre el concepto de presencia, de irrepresentación y de la nada.

El acto sintético de fotografiar se da al objeto mediante su presencia, que en el caso del dinosaurio es irrepresentable en sí, por su condición de inexistencia. No se concibe en la lógica el articular una formulación para fotografiar a un dinosaurio; sólo se

⁵⁸ *Ibid.* p. 21.

podría hacerlo a través de otro tipo de representación, pero eso sería otra categoría de imagen, una réplica o un simulacro de segundo nivel.

Esto nos sigue dejando con la irrepresentación del objeto. En este sentido hay que decir, entonces, que hay objetos o cosas que son irrepresentables mediante el medio fotográfico. Por la condición histórica del mismo o de la temporalidad de los mismos objetos, y que sólo se puede llegar a ellos a través de otras manifestaciones de reproducción o mediante simulacros. Es decir, hay imágenes que su condición es ser sólo en imagen, y hay imágenes que pueden tener ambas, ser en imagen y ser en representación. Y eso sería en nuestro momento histórico, ya que como plantea la película *Jurassic Park* (1993) de Spielberg, revivir a los dinosaurios cambiaría la condición de irrepresentación y se podrían fotografiar. Sin embargo, eso sigue siendo hoy parte de la ciencia ficción, y siguen teniendo esa irrepresentación fotográfica.

La diferencia en la presencia del objeto, entre irrepresentabilidad y la nada, es que la primera es una condición (lo irrepresentable) y la otra se da como una posibilidad (la nada). Hemos explicado ya la condición de lo irrepresentable en la fotografía, que no en su prefotografía, ya que, aun cuando puede articularse la imagen, como se ha dicho, sería un absurdo pensar que se puede hacer una fotografía de lo irrepresentable. Se dirá entonces que lo fotografiable depende de lo existente o lo no existente. Pero no es tan fácil, ya que, aunque hay cosas existentes, en ocasiones que no es posible fotografiarles, se da entonces la nada. Como mencionábamos, sobre la relación de la nada y el *para-sí*, ésta como precedente del *para-sí* en cuanto que es nihilizado, es decir, la conciencia de creencia de sí mismo, que es en otro momento, no en un *en-sí* ontológico. Asimismo, la nada se *da* en el proceso inteligible de la búsqueda por la imagen. Por lo tanto, se tendría que decir que se da en la imagen prefotográfica.

III . 3 - De la facticidad

Aunque la fotografía pueda ser, debemos preguntarnos qué es. Es ante todo, una imagen, ¿una imagen de qué?, se plantea entonces la cuestión: “Pienso, luego soy. ¿Qué soy?. Un ser que no es su propio fundamento; que, en tanto que ser, podría ser otro que el que es, en medida en que no explica su ser.”⁵⁹ ¿Cuál sería el sentido de esta pregunta? La imagen no es inconsciente, ni mucho menos autónoma, ni tampoco involuntaria, ya que el hacedor busca la imagen que ha configurado en el imaginario o que se le da momentáneamente por la experiencia.

Ya que hemos referido consecuentemente que la condición de conciencia es fundamental para la práctica fotográfica. Las imágenes pueden estar en el inconsciente, pero este forma parte de lo no sensible de la conciencia, es decir, se constituyen en el ser del hacedor, aunque desvanecidas, pero devienen a lo imaginario con algún estímulo referente y entonces pausan la memoria y enriquecen la visualidad de la imagen prefotográfica. Es decir, no todo el tiempo nuestra mente articula la “totalidad” de las imágenes almacenadas en la memoria, los recuerdos están almacenados, pero no siempre están presentes, ya que eso sería estar pensando en todo siempre, pensar con todos nuestros recuerdos en la memoria, saturados de toda esa información. Preguntarse qué y para qué fotografiar, eso funge en gran medida como intención de la propia imagen;

El para sí, al ahondar en sí mismo como conciencia de ser ahí, no descubrirá en sí sino *motivaciones* es decir, que sería perpetuamente remitido a sí mismo y a su libertad constante (estoy ahí para... etc.). Pero la contingencia de que están transitadas estas *motivaciones*, en la medida en que se fundan totalmente a sí mismas, es la facticidad del para-sí.⁶⁰

Hemos entrado aquí a dos puntos delicados sobre la cuestión del hacedor: por un lado, las motivaciones de la consecuencia de la imagen y por otro lado, la contingencia que exige la fundamentación de conciencia de la imagen. Es por ello que la búsqueda por el

⁵⁹ Sartre. *El ser y la Nada*. Op. Cit. p. 137.

⁶⁰ *Ibid.* p. 142.

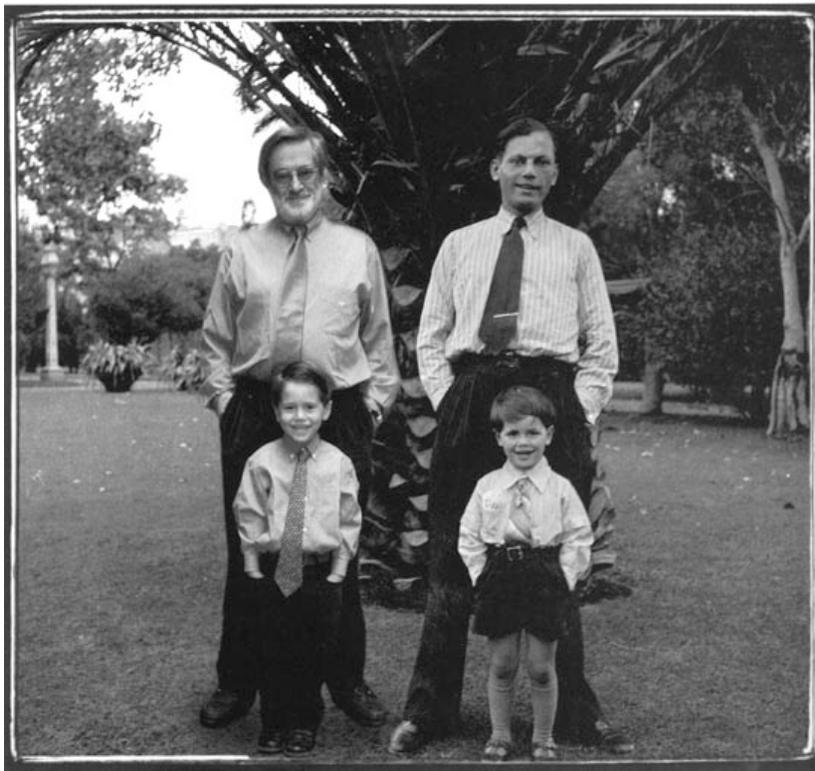
sentido de la imagen fotográfica, debe articularse o al menos referirse desde lo prefotográfico.

Quisiera acercarme a este planteamiento con dos imágenes que considero. En su proyecto *Fotografía para recordar*, Pedro Meyer nos deja entrever las motivaciones de su fotografía y que, proveen de múltiples significaciones, tanto al autor como al espectador, una fotografía es motivada y motiva. En tanto que la fotografía es algo, sus padres, como podemos ver en la fotografía *Ernesto consolando a mi madre*. No se trata del hecho inconsciente de realizar fotografías sin sentido alguno, al contrario, se realiza con la conciencia de hacer un proyecto que preserve la memoria. Al mismo tiempo que la intención está presente, existe una dedicación a la búsqueda de la imagen, por un instante el fotógrafo profundiza en busca de un planteamiento más allá de la siempre espontaneidad del momento.



Pedro Meyer. *Ernesto consolando a mi madre*. 1985. Negativo b/n, 35mm.
Houston, Texas, Estados Unidos.

En la siguiente fotografía titulada *Los Meyer*, la contingencia y la motivación, así como lo fotográfico y lo posfotográfico se encuentran presentes, del lado derecho, se ve a Pedro Meyer (niño) y a su padre, y del lado izquierdo, Pedro (adulto), con su hijo. A partir de esta imagen, percibimos que los momentos fotográfico y posfotográfico se encuentran y se enlazan, y sin embargo, la contingencia permea el momento y la atemporalidad de la fotografía.



Pedro Meyer. *Los Meyer*. 1940/2000. Negativo b/n, 6x6 cm y original digital. Imagen modificada digitalmente. Distrito Federal, México.

La realidad temporal es reflejada en cada una de las fotografías que componen esta imagen y que, forman una parte de la memoria del hacedor. De la posteridad y de los recuerdos que ella evoca. La imagen, su conciencia; “Rueda simplemente en el para-sí como un recuerdo de ser, como su injustificable *presencia al mundo*.”⁶¹ El *punctum*

⁶¹ *Ibid.* p. 143.

Bartheano subyace en la imagen y aun en la contingencia. Y ambas parten de la intencionalidad prefotográfica del hacedor.

III . 4 - El ser del valor

La característica del ser del valor, dependerá en este momento de la intencionalidad, al mismo tiempo que del momento transitorio del *en-sí* hacia el *para-sí*. De la presencia hemos hecho referencia fundamental para obtener imagen y poner en conciencia. Ésta de manera sigilosa entre la nada para conceptualizar, en relación con la percepción una intencionalidad «hacia» la imagen. El ser del valor, por su parte, surge de la inmanencia total del ser. “Con relación a ese ser, la conciencia se mantiene en el modo de *ser* ese ser, pues él es ella misma, pero como un ser que ella no puede ser... como ausencia y un irrealizable... su relación con el *para-sí* es una inmanencia total que culmina en total trascendencia.”⁶² El valor por lo tanto es determinante como valor del ser en cuanto a contradicción en sí, y al mismo tiempo como valor de posibilidades, es decir, no como una nada, sino como un *tránsito* de conciencias. Por ejemplo:

El sufrimiento es la relación consciente de esas posibilidades, con esa situación; pero solidificada, moldeada en el bronce del ser; y en tanto que tal nos fascina: es como una aproximación degradada a ese sufrimiento-en-sí que infesta a nuestro propio sufrimiento. El sufrimiento que siento *yo*, al contrario, no es nunca sufrimiento bastante, por el hecho de que se nihiliza como en-sí con el acto mismo por el cuál se funda. Como sufrimiento, escapa hacia la conciencia de sufrir. No puedo jamás ser *sorprendido* por él, pues sólo es en la exacta medida en que ya lo siento. Su translucidez le quita toda la profundidad. No puedo observarlo, como observo el de una estatua, puesto que yo lo hago y sé de él.

⁶² *Ibid.* p. 151.



Samuel Aranda. *Fatima al-Qaws cradles her son Zayed (18), who is suffering from the effects of tear gas after participating in a street demonstration, in Sanaa, Yemen on 15 October. 2011. The New York Times.*

Si es preciso sufrir, quisiera yo que mi sufrimiento me captara y desbordara como una tempestad; pero es menester, al contrario que yo lo eleve a la existencia en mi libre espontaneidad. Quisiera a la vez serlo y padecerlo, pero ese sufrimiento enorme y opaco que me transportaría fuera de mí me roza constantemente con su ala y no puedo captarlo, no me encuentro sino conmigo mismo; conmigo, que me lamento y gimo; conmigo, que debo, para realizar ese sufrimiento que soy, representar sin tregua la comedia de sufrir. Me retuerzo los brazos, grito, para que seres en sí –sonidos, gestos- recorran el mundo, cabalgados por el sufrimiento en sí que yo no puedo ser. Cada lamento, cada fisionomía del que sufre aspira a esculpir una estatua en sí del sufrimiento. Pero esta estatua no existirá jamás sino por los otros y para los otros. Mi sufrimiento sufre por ser lo que no es, por no ser lo que es; a punto de reunirse consigo, se hurta, separado de sí mismo por nada, por esa nada de que él mismo es fundamento. Por no ser bastante, se hace verboso; pero su ideal es el silencio.



Pavel Maria Smejkal. *Sudan 1994. Fatescapes. 2009.*

El silencio de la estatua, del hombre agobiado que baja la frente y se cubre el rostro sin decir nada. Pero este hombre silencioso sólo calla *para mí*; en sí mismo parlotea inagotablemente, pues las palabras del lenguaje interior son como esbozos del “sí” del sufrimiento. Sólo a mis ojos ese hombre está “aplastado” por el sufrimiento: en sí mismo, se siente responsable de ese dolor que quiere sin quererlo y que no quiere queriéndolo, y está infestado por una perpetua ausencia, la del sufrimiento inmóvil y mudo que es el *sí*, la totalidad concreta e inalcanzable del para-sí que sufre, el *para* de la Realidad-humana sufriente.⁶³

La ausencia en la fotografía apropiada de Pavel Maria Smejkal remite al mismo sufrimiento retratado por Kevin Carter, o inclusive es mayor, este hombre (Carter) fue aplastado por el sufrimiento y quizá la imagen de Smejkal refleje eso, el vacío para la realidad humana. El sentido posfotográfico de Smejkal contrapone el sentido fotográfico de la fotografía original, pero es que el sufrimiento tiene que ser para no ser más, el *sí* de ese sufrimiento es el *para* de él mismo. El valor en este momento permea dos situaciones, es ser y no ser, es decir, ausencia y significación al mismo tiempo.

⁶³ *Ibid.* pp. 152-153.

Podemos determinar con más nitidez lo que es el ser del sí: es el valor. El valor, en efecto, está afectado por el doble carácter, muy incompletamente explicado por los moralistas, de ser incondicionalmente y de no ser. En tanto que valor, en efecto, el valor tiene ser, pero este existente normativo no tiene ser, precisamente, en tanto que realidad. Su ser es ser valor, es decir, no ser.⁶⁴

Por un lado, el valor del ser será su mismo valor, en la conciencia, por el otro, genera una trascendencia de ser, es decir, una dualidad de ser y no ser, ya que, como existencia doble, es lo que es y al mismo tiempo no es lo que no es, es un ser y un no-ser. Esto; “Es lo fallido de todas las faltas, no lo faltante. El valor es el sí en tanto que infesta el meollo del para-sí como aquello para lo cual es... Es lo que nos permite concebir porqué el valor puede a la vez ser y no ser.”⁶⁵ El efecto de esta dualidad no debe confundirnos con lo que es. El valor reside en lo que es y lo que puede ser. Pero al mismo tiempo, eso que no es, es una falta de ser, esto conlleva a dilucidar más claramente el valor de lo que es y lo que no es por analogía.

El sufrimiento es sufrimiento en tanto que no quiere serlo. Una lágrima es una lágrima en tanto que no quiere serlo, del mismo modo que un cristal no es una lágrima en tanto que es un cristal, por lo que “Surge para un ser no en tanto que este ser es lo que es, en plena contingencia, sino en tanto que este ser es fundamento de su propia nihilización. En este sentido, el valor infesta al ser en tanto que éste se funda, no en tanto que es: infesta a la *libertad*.”⁶⁶ Los cristales son cristales en cuanto son contingentes de ellos mismos en su fundamento. Del mismo modo, la imagen es fundamento de sí misma, y no de lo que no es, es decir de su relación con la realidad. Sin embargo, la libertad de ser, le permite esta dualidad de ser y no ser, en tanto que infestada por el valor.

⁶⁴ *Ibid.* p. 153.

⁶⁵ *Ibid.* p. 154.

⁶⁶ *Idem.*



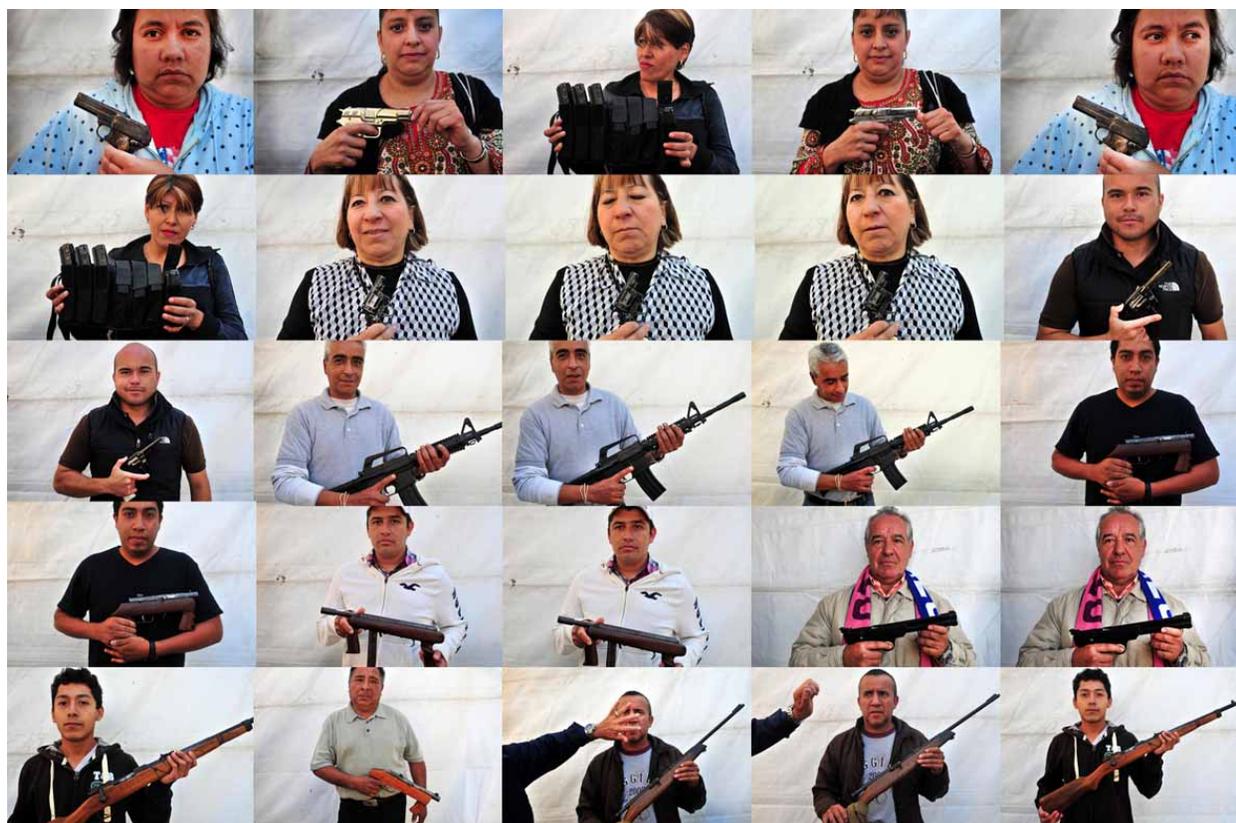
Man Ray. *Tears*. 1930. Plata sobre gelatina. 22.8 x 29.8 cm. The J. Paul Getty Museum.

III . 5 – El ser de los posibles

A decir del valor, como ya hemos intentado explicar, sucede al mismo tiempo el ser y el no ser, pero este no ser existe como faltante de lo que el valor es, es decir, el valor como lo que el ser es. Por otro lado, lo posible confiere un estatuto distinto del valor, aunque relacionado. Veamos a qué nos referimos, la condición de; “si es verdad que el posible es una opción sobre el ser, y si es verdad que el posible no puede venir al mundo sino por un ser que es su propia posibilidad, ello implica para la realidad humana la necesidad de ser su ser en forma de opción sobre su ser.”⁶⁷ La formulación

⁶⁷ *Ibid.* p. 161.

del posible subsiste en la capacidad de ser lo que «puede ser» ya no como valor ni como contingencia del para-sí, sino, precisamente, como posible.



Rodolfo Valtierra. *Desarme voluntario*. 2013. Fotografía digital. México.

La concatenación visual resultante del ensayo por el choque de fotografías, propiciada en *Desarme voluntario* de Rodolfo Valtierra, es la posibilidad de las «posibilidades» en la fotografía, ya que; “En efecto: si el posible no puede venir al mundo sino por un ser que es su propia posibilidad, ello resulta de que el en-sí, siendo por su naturaleza lo que es, no «puede» tener posibles.”⁶⁸ Desde el inicio hemos tomado distancia del *en-sí*, ya que, como hemos referido, éste contiene una formulación de existencia *a priori*, de modo que vemos que no puede tener posibles. Pero aquí, como en todos los anteriores conceptos, nos hemos referido apropiadamente, al para-sí, de modo que “comprender la posibilidad en tanto que posibilidad o ser sus propias posibilidades, es una sola y

⁶⁸ *Ibid.* p. 162.

misma necesidad para el ser quien, en su ser, es cuestión de su ser.”⁶⁹ El origen de lo posible no subyace en otra impronta más que en la misma del ser su propia posibilidad.

Por ejemplo, “Descartes, al captarse por el *cogito* como *duda*, no puede esperar definir esta duda como duda metódica o como duda simplemente, si se limita a lo que capta la pura mirada instantánea. La duda no puede entenderse sino a partir de la posibilidad siempre abierta para él que una evidencia le «suscita»...”⁷⁰ La duda por lo tanto, comprende en este sentido el «valor» y la o las respuestas surgen como lo «posible», dadas por la conciencia como su misma posibilidad no determinada. El ser del valor, estaría más cercano de su ser, ya qué, como hemos analizado, el para-sí era conformado por «la presencia a sí», una estructura fundamental del para-sí, es decir, la presencia a sí, en el para-sí, es el valor del ser en tanto que intención de ser (ser imagen), la presencia da por lo tanto, el valor del ser, por lo cual, el no-ser del valor es lo posible. Así es que “Este Para-sí faltante es lo Posible.”⁷¹ De lo cual, el para-sí desprendido de su valor, en un primer momento, es su posible en un segundo momento.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Ibid.* p. 163.

Capítulo IV
Experiencia y latencia prefotográfica

*Y no hay sueño en la noche
alta ventana luz encendida.*

Nicolás José

*La meta es el olvido.
Yo he llegado antes.*

Jorge Luis Borges

IV . 1 - De la posibilidad de la imagen inteligible

Teniendo en cuenta las estructuras del *para-sí* que en el capítulo anterior se anunciaron, tales como la presencia, la facticidad, el valor, los posibles, y estas en su contexto con la imagen prefotográfica, intentaré ahora, no hacer la diferencia entre lo inteligible y lo material, sino, precisamente, señalar las cualidades que ya han aparecido e intentar dilucidar, en la medida de lo posible, los puntos convergentes en el proceso fotográfico, y cómo un momento posibilita al otro. En este sentido es que ahora traigo a cuenta las distintas reflexiones que he tenido en mi quehacer, como fotógrafo, y al mismo tiempo como pensador *hacia* la fotografía, que me han llevado a abordar una parte del proceso e intentar acercarme a estos conceptos para producir esta propuesta teórica.

Pero no ha surgido desde un punto de vista únicamente personal este proceso de reflexión. En cierta medida ha sido una aporte en conjunto con otros fotógrafos con los que he tenido la oportunidad de dialogar a lo largo de esta investigación, con algunos de una manera más impersonal, con otros en un sentido más formal, con cuestionamientos directos y preguntas sobre los conceptos que aquí he expresado y también de ciertas definiciones. En la búsqueda de intercambiar ideas, procesos, modos de hacer y de percibir, me ha interesado tensionar el concepto actual de la fotografía, y sus distintas formas que han surgido de creación, visualidad e inserción social y cultural.

De estas reflexiones, justamente, es de donde parte este capítulo, de la formulación teórica en la imagen inteligible, en la imagen prefotográfica. Esta cualidad de pensamiento, de lo prefotográfico, es la intuición fundamental de que intentaremos hablar ahora. No es sólo la formulación consciente de la imagen en este momento, sino de la capacidad de pensar la imagen con las cualidades del *para-sí*, que se plantearon anteriormente. Sin duda, esa capacidad de (re)conocimiento de lo que

afecta la creación de la imagen, quedaría corta sin la posibilidad de convertirse en una imagen material, en una fotografía.

La relación que existe entre estos dos momentos del proceso fotográfico es la capacidad de realizar la objetualización representativa de lo percibido o de lo abstracto. En otras palabras, la formulación material (visual) de lo inteligible (mental, abstracto) y que está mediada por las capacidades técnicas del o los aparatos y del abordaje conceptual de la imagen para realizar fotografías. A modo de presentar en lo temporal esta idea, lo material procede de una concepción abstracta que está definida por las estructuras inteligibles de las que ya hablamos en el capítulo segundo de este estudio. Tiene que haber una imagen pre-fotográfica para que pueda haber una fotografía.

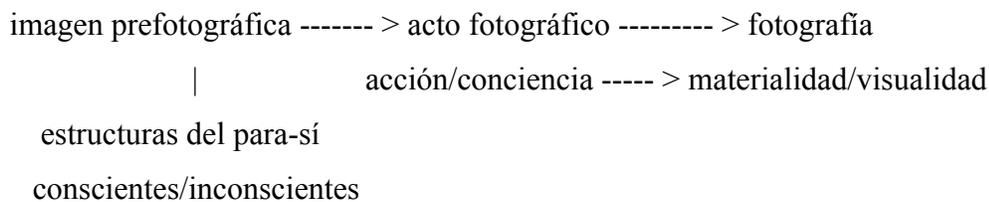
El momento en el cual de uno se pasa al otro, es el momento en el cual se impresiona o queda la imagen en algún soporte, digital o análogo. El acto fotográfico que refiere Dubois se hace presente, pero no como acción capitular maquínica, sino como conciencia que trae a cuenta la realización perceptiva de lo fotografiable. Es el paso necesario para convertir lo inteligible en posibilidad material, es el paso de lo prefotográfico a lo fotográfico. No basta con la pura percepción-abstracción; requiere forzosamente el “acto”, obturar, disparar, presionar el dispositivo para que la fotografía sea “capturada”, este acto es siempre consciente. Aunque no excluye los errores que puedan haber también en este momento, sin embargo, ahora lo que nos ocupa es la formulación consciente del acto, de que el fotógrafo asuma la responsabilidad de hacerlo. En este sentido, los dos grandes momentos de los que hablamos, tanto el inteligible como el material, se encuentran ligados uno con el otro mediante el acto fotográfico.

Imagen inteligible----- > acto fotográfico ----- > imagen material

El acto como acción, este es el gesto que permite manipular el aparato, ya sea mediante un movimiento o un programa, este es a grandes rasgos y hablando en términos generales, el esquema por el cual de lo inteligible se pasa a lo material,

teniendo en cuenta con ello, que hay múltiples factores que inciden o podrían afectar este proceso, categorías y subcategorías dentro de la fotografía como en lo prefotográfico. Uno de los problemas a los que nos enfrentamos en este momento es a la delgada línea en la cual nos movemos para poder entender estos conceptos, ya que el fotografiar, como dijimos antes, es totalmente consciente, pero el pensar prefotográficamente, no lo es. Se cuestionará entonces, si hacer fotografía es conscientemente, ¿no implica esto que lo prefotográfico lo sea también?.

En un sentido superficial, la respuesta sería sí, pero, por un lado, disponer el obturador en cualquier dispositivo y presionarlo, implica que se *perciba* lo fotografiable. Sin embargo, esa percepción «consciente» se formula también a través del proceso de «pensar», eso dependerá de la capacidad del fotógrafo para saber, para ser consciente de que es consciente. ¿De qué hay que ser conscientes entonces? ¿Si el acto mismo de fotografiar da la capacidad de ser consciente de fotografiar? La solución parece entonces ser una contradicción. Si la acción es conciencia, ¿a que conciencia nos referimos entonces? A la de la imagen prefotográfica, no a la de fotográfica, sino pensar en fotografiar. Veamos la diferencia de esa posición de conciencia en el proceso que se propone a continuación:



A partir del esquema anterior, la conciencia que opera en lo prefotográfico, soporta a la conciencia de la acción, pero, en caso de que exista en el ser inconsciente de la imagen prefotográfica y de las estructuras que en ella operan, no quiere en ningún sentido decir que es imposibilidad de fotografiar. Intuitivamente los fotógrafos suponen que existe algo antes del acto fotográfico, y quizá ello apela más a una cuestión de experiencia profesional que a una teoría de pensamiento.

IV . 2 – De la experiencia y formulación

He aquí que surge la interrelación entre imagen inteligible y material, la conciencia de una y de otra, la importancia de las conciencias de las imágenes. No debemos perdernos en la conciencia, debemos tener claramente ambos momentos para poder entender a cuál nos hemos referido aquí. Esta es una de las confusiones más comunes que podría pasar; no perdamos de vista al objeto de estudio que ahora se ha propuesto.

La importancia que reside entonces en la conciencia de la imagen prefotográfica es su formulación para la posibilidad de representación. En este sentido es que las estructuras del para-sí operarían dentro del prefotográfico que abstrae la figuración de las cosas, es decir que conceptualiza las imágenes para su representación. Pero, ¿cómo podría opera esta conciencia de posibilidad?, a decir de la fotógrafa e historiadora Rebeca Monroy:

Creo que si hay conciencia de tiempo, conciencia de concepto, de qué quiero, a qué voy, si voy a una marcha, si voy a no sé.. al desfile ... de espacio por supuesto, porque está determinando qué lente va a usar, ¿no?, un telefoto, un gran angular, un normal, un macro.. ¿qué voy a usar?, pero sobre todo creo que hay una parte que no puede controlar y ahí es donde tiene que estar abierto, si hay pre-conceptualización, pero como no hay control total de los eventos tienes que estar muy abierto a lo que pase, muy perceptual y que lo que llegue lo captes, porque si no estás negando eventos que pueden ser trascendentes en ese momento.⁷²

En este diálogo con Monroy, me parece interesante su apreciación sobre el momento prefotográfico, pero también el momento de situación performática en la captura de la imagen y cómo el fotógrafo tiene que “buscar” esa imagen para poder hacerla presente. En este sentido, considero que vale la pena asentir sobre esa búsqueda de la imagen, ya que en un primer momento, puede o no resultar del ejercicio reflexivo del fotógrafo, pero ello no implica que sea inconsciente como ya hemos dicho anteriormente. El fotógrafo *percibe* la imagen aunque ella no haya sido *pensada* con anterioridad. Esto

⁷² Diálogo del autor con Rebeca Monroy, académica-investigadora del Instituto Nacional de Antropología e Historia, realizada el 18 de septiembre de 2012, en la Ciudad de México.

no quiere decir que no haya una previsualización antes de la toma de la fotografía, es decir, un fotógrafo no puede *percibir* la imagen antes de ser consciente de ella, digamos que no puede a ciencia cierta *saber*, más que por pura intuición, por pura inteligibilidad o imaginación, sólo existe en lo prefotográfico.

Esto sin duda nos lleva de nuevo a la cuestión del *cogito* Cartesiano, y a la existencia de la imagen. Pero, aquí la manera en la que se describe el proceso depende no del *sum*⁷³ sino de la *percepción sensorial* de la imagen. Es decir, el fotógrafo no es consciente de la posibilidad de capturar más que cuando *percibe* la imagen, que es diferente de la posibilidad de representación. ¿Dónde quedaría entonces ese proceso? Como enuncia Tarkovski; “Uno puede hablar del origen o de la esencia de una imagen, pero la descripción nunca será adecuada. Una imagen no puede ser sino creada o sentida, aceptada o rechazada.”⁷⁴ Dentro del proceso fotográfico entonces, hay una diferencia del momento de *pensar* y de *hacer*, aunque ello implique en cada caso, la posibilidad de hacerlo.

Me parece que, en este caso, llegamos a una formulación importante, porque aquí es donde un momento expone la *existencia* de la imagen y otro que precisa la realización material de esa existencia inteligible. Podemos entonces vislumbrar la capacidad de uno y otro momento, las *cualidades* que de estos se desprenden. Como lo expresa en cierto modo el fotoperiodista Ulises Castellanos: “es un trabajo prefotográfico, sea un segundo antes o sea un mes antes, hay un trabajo de pre-conceptualización que te permite en el mejor de los casos llegar mejor preparado a tu imagen. O sea, sí existe eso.”⁷⁵

⁷³ En el libro, *Teoría de la imagen fotográfica* que es la investigación precedente a este estudio, se decía que la imagen existía en cuanto a que el *cogito* era igual que el *sum* Cartesiano, de acuerdo con el *cogito prerreflexivo* en Sartre, es decir, que la imagen existía al mismo tiempo en que se pensaba, no en la percepción de ella por alguno de los sentidos, sino en lo inteligible.

⁷⁴ Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2009. p. 46.

⁷⁵ Diálogo del autor con el fotoperiodista Ulises Castellanos, realizado el 31 de agosto de 2012, Ciudad de México.

La imagen por un lado, está inmersa en el proceso mental del fotógrafo, y también en otro sentido, lo está en relación a la percepción de ésta. No diremos que al modo Schopenhauer y no tomaremos al mundo sólo como representación, ya que, la fotografía está lejos de la realidad, o en un modo poético inverso.

No basta tampoco la imagen prefotográfica, no basta pensarla, se tiene que hacer. Se tiene que hacer conscientemente, no sólo la toma, el disparo, sino también su conceptualización debe ser consciente, aunque ello en todo caso difiera de la toma, del momento. Se tiene que pensar que se piensa la imagen, no como un acto de fe. Castellanos comentaba; “yo puedo imaginar ahorita, quiero tomar una fotografía de un avión estrellándose en la torre... Latino, ¿y de qué sirve que me lo imagine? ¿o qué ponga cámaras ahorita en todas las azoteas alrededor de la torre Latinoamericana para llevarme la mejor foto. Si no se estrella el avión, no hay foto... La Nada.”⁷⁶ Los fotógrafos no adivinan el futuro, es más, el futuro no existe diría Hegel, ni siquiera el presente, sólo el pasado. Pero de cualquier modo, el futuro podría ser sólo imaginación, sólo imagen, y dentro de ella cabe la imagen prefotográfica, está existe se realice o no, se dispare el obturador o no, tenga relación con la toma final o no, esta existe como ya dijimos, como conciencia

Sería ingenuo pensar, por lo tanto, que una fotografía pueda ser exactamente igual a lo que se ha pensado, eso dependerá de la complejidad en dado caso de la imagen a realizar, aquí *pienso* en las fotografías surrealistas de Phillippe Halsman y sus encuentros con Dalí, de las cuales considero, hubo una gran parte de conceptualización y de proceso prefotográfico, tanto para visualizar la imagen en elementos y contenido, como para resolver las cuestiones técnicas del o de los aparatos utilizados para realizar las famosas fotografías *Dalí Atómico* y la serie *Jump Portraits*.

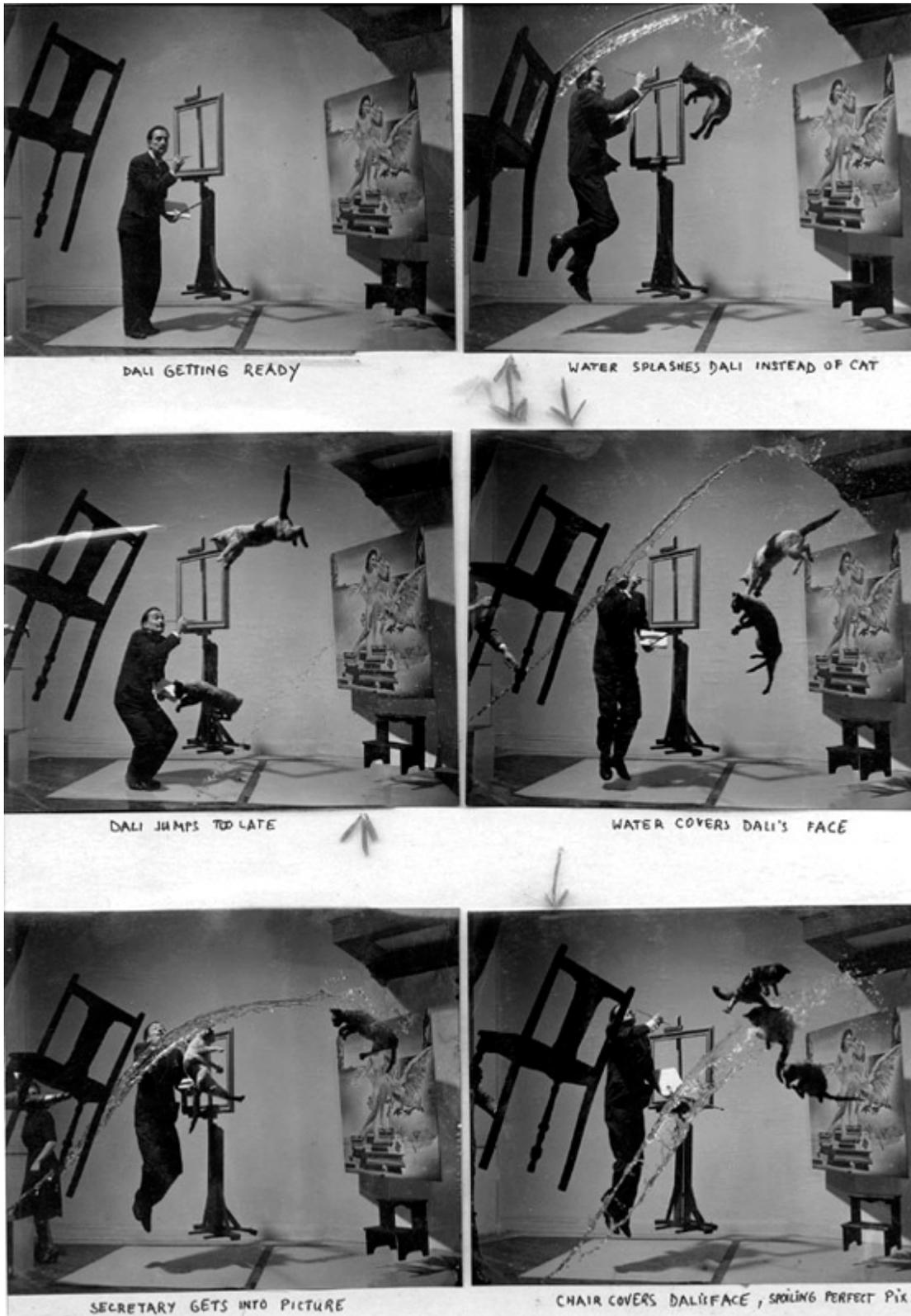
Contraponiendo las fotografías de Halsman, quisiera traer a cuenta a otro de los grandes fotógrafos de la historia, Robert Capa, maestro del fotoperiodismo mundial y

⁷⁶ *Idem.*

que me parece el ejemplo más claro (junto con otro grupo de fotoreporteros) de lo que Cartier-Bresson llamó el *instante decisivo*. Capa tomaba sus fotografías instintivamente, buscando el momento justo que le diera la nota y describiera el evento que estaba fotografiando. Famoso por sus imágenes de la guerra civil española, pasó a la historia por el *Miliciano cayendo* y por las fotografías del *Día-D*, el desembarco de los aliados en Normandía, en la segunda guerra Mundial. Se puede apreciar una diferencia en la temporalidad de las tomas, o en cuanto al montaje, en tanto que Halsman realiza varias tomas para lograr una fotografía, Capa sólo tiene un instante para realizar la toma.



Phillipe Halsman. *Dalí atomicus*. 1948. Plata sobre gelatina. 25.8 x 33.3 cm. The Museum of Modern Art.



Phillipe Halsman. *Dalí atomicus variants*. 1949. Plata sobre gelatina vintage. 6 – 8.9 x 11.4 cm.
 Laurence Miller Gallery. New York.

Es por ello importante contrastar los dos momentos, ya que, existe una formulación prefotográfica en ambos, aunque esta sea diametralmente distinta. En Halsman por el montaje, y en Capa en cuanto a la experiencia.



Robert Capa. *American Soldier Landing on Omaha Beach*. 1944. Plata sobre gelatina. 34.5 x 23 cm.

Se podría decir que Capa no «pensaba», pero la experiencia que tenía en su carrera, le confería no una inconciencia de lo que cubriría en consecuentes ocasiones, y aunque no podía adivinar lo que se fuera a encontrar, podía visualizar hombres, lugares y momentos que quizá pudieran ocurrir, momentos no determinados pero de algún modo incitados por las similitudes de las circunstancias.

En Capa se vislumbra más clara la diferencia entre «pensar» y «percibir» una imagen, el cómo se da y como se busca. De este modo, lo prefotográfico no queda de lado, aún instantes antes de la toma. Y me refiero aquí, a pensar en el sentido de

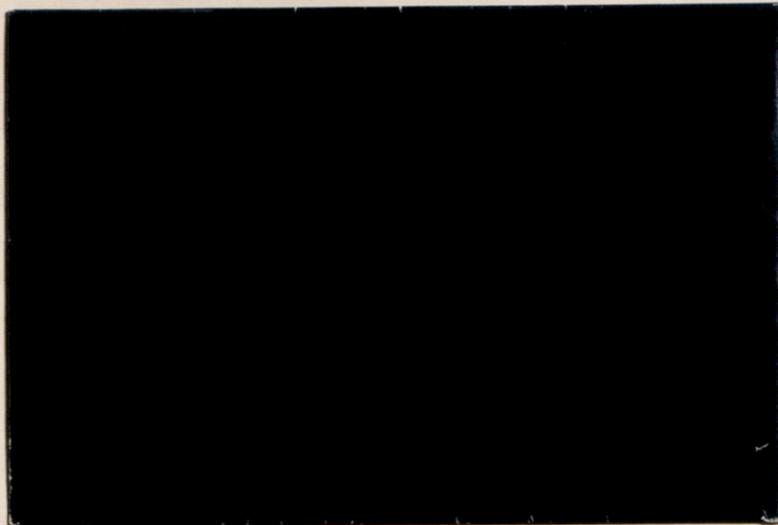
diagramar la imagen; ha quedado claro que en cuanto se percibe, entonces se piensa, pero ese pensar puede diferenciarse temporalmente. «Yo pienso» un segundo antes, o «yo puedo pensar» un mes antes. Como expresa Castellanos:

Juan Rulfo escribió dos libros, y es Juan Rulfo. No depende de la cantidad, depende de la calidad, entonces, ahí creo que, pues aplica más bien, pensar, pensar y pensar qué foto voy a tomar... Esa conciencia ayudaría enormemente al fotógrafo, si no, insisto, sales con una inconciencia absurda a la calle, de eso está lleno *flickr*... de nada, no hay ideas, o *instagram* cuando la gente fotografía sus platos de comida... no sé que están pensando.⁷⁷

Quizá lo que pasa, justamente, es que por la facilidad del medio, no piensan, sólo toman y toman fotografías. Es así como, determinando las estructuras de la imagen prefotográfica se puede al menos comprender el sentido de la imagen que se irá a tomar, a realizar. Y en su defecto poder hacer mediante el acto fotográfico una toma que logre condensar el ejercicio del fotógrafo.

Pero la latencia prefotográfica explica un sentido de posibilidad, esta latencia transita y es la mediación entre imagen y acción, posibilidad de representación de la imagen pensada, percibida o concebida mediante diferentes tipologías. Recorro finalmente a este ejemplo para adecuar el esquema que se ha propuesto a lo largo del texto. La pieza de Isidoro Valcárcel Medina *Sin título* o también conocida como *Foto sin positivar* expresa esa latencia, sólo que esta latencia es fotográfica, es decir, diferente posicionalmente a la latencia prefotográfica, sin embargo, opera de modo muy semejante. Un envoltorio negro cerrado herméticamente contenía una imagen impresionado sobre un papel sensible, dando lugar a tres posibilidades. En primer lugar el dueño podía mandar el sobre a un laboratorio y así obtener una fotografía impresa y firmada, convirtiéndose en coautor de la obra. En segundo lugar podía guardar el paquete indefinidamente y no saber el contenido de la imagen. Por último, tenía la posibilidad de abrir el paquete con la consecuencia de destruir la obra por la acción de la luz.

⁷⁷ *Ibid.*



Este envoltorio, negro y hermético, contiene un papel fotográfico NBN1 sensible, impresionado en blanco y negro, pero sin positivar

Usted puede elegir entre:

- mandar el paquete a un laboratorio, obteniendo una foto firmada
- guardarlo cerrado indefinidamente, con ignorancia del contenido
- simplemente, abrirlo, y así tendría una obra de arte destruida.

Isidoro Valcárcel Medina. *Sin título*. Obra conocida como *Foto sin positivar*, 1974.

Así es como esta obra contiene esa latencia: “Las piezas de Valcárcel Medina eran documentos que podían quedarse sólo en ello de no conseguir otra participación del público que la pasiva, pero que también tenían otras posibilidades latentes.”⁷⁸ Esta latencia fotográfica opera la lógica de la posibilidad, aunque aquí es reducida, contrapuesta con la latencia prefotográfica que es casi infinita. Posibilidades de representación que se formulan en la conciencia por la imagen, que con la intención del medio fotográfico se convierte en conciencia por la imagen prefotográfica.

⁷⁸ Fernández, Horacio. *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900 – 1980*. Madrid: La Fábrica, 2004, p. 168.

Conclusiones

La diferencia entre conceptos no argumenta una disociación entre ellos, sino un posicionamiento temporal, que permite visualizarlos en su esencia, además de un entendimiento propio de ese concepto y también sus posibles formas de relación con otros. De este modo es que, zanjando para problematizar los conceptos de imagen y fotografía, se busca a través de distintas perspectivas teóricas, diferenciar la posición que cada uno de estos conceptos puede tener dentro del proceso fotográfico. Partiendo de una idea Cartesiana del proceso, un concepto soporta la formulación de posibilidad del siguiente, es decir, hay una diferencia posicional en cada uno de ellos que refiere a una temporalidad distinta de existencia. Aún cuando procesos posteriores reintroduzcan fotografías e imágenes o que éste sea cíclico, hay un primer momento de formulación que tiene este esquema *imagen-prefotografía-fotografía*.

La distinción de conceptos nos permite, pues, aislar momentáneamente ese concepto para poder discurrir sobre él y sobre su relación contigua con el anterior o el siguiente. Vemos claramente que esta distinción proviene ya sea de la temporalidad o de una distinta categoría. Este estudio, ha querido coadyuvar entre esas distintas temporalidades discurrendo entre las diversas categorías, iniciando en una teoría de la imagen, buscando una teoría prefotográfica que intenta ser el puente entre la imagen y la fotografía, que a su vez roza por instantes la teoría fotográfica. Aquí no hay análisis visual, o no, al menos en el sentido retórico, esta categoría está descartada completamente, y no por no considerarla de suma relevancia, sino que los límites de esta investigación, plantean una idea sobre la concepción inteligible de la fotografía, es decir, el concepto de prefotografía.

La prefotografía es entonces, donde parte la propuesta de esta investigación, a través de las estructuras del *para-sí* en Sartre. Esta sería entonces, lo que funge como puente entre la imagen y la fotografía, como relación inteligible y no como acción, sino como pura intención. La diferencia en un principio entre imagen y fotografía, se liga con la imagen prefotográfica expuesta ya en el capítulo segundo. El cual discurre entre los distintos momentos fotográficos encontrados en la actualidad: *lo fotográfico, lo*

posfotográfico y este concepto de *lo prefotográfico*, que aunque no es nuevo, sí provee de una lógica estructural y no sólo de especulación abstracta, ahí está, estaba, pero no se había esquematizado de una manera que funcionara como concepto dentro del proceso de la fotografía.

Hay que exponer claramente cómo se registran estos conceptos en la investigación, por un lado, la imagen se advierte en un sentido ontológico, la imagen prefotográfica como un fenómeno y la fotografía como superficie significativa, es decir, la imagen como una material sensible, la prefotografía como una latencia y la fotografía como una superficie sensible. La imagen como existencia, y la fotografía como existencia intencional. En estos mismos registros, desplazados hacia la propuesta de este estudio en relación con los conceptos Sartreanos, la imagen entraría en relación a *La Nada*, la imagen prefotográfica con *para-sí*, y la fotografía tomaría otra posición, en primer lugar la del *en-sí*, para después presentarse también en otra que no se ha tratado y quedaría aún pendiente, la cual es la del *para-otro*.

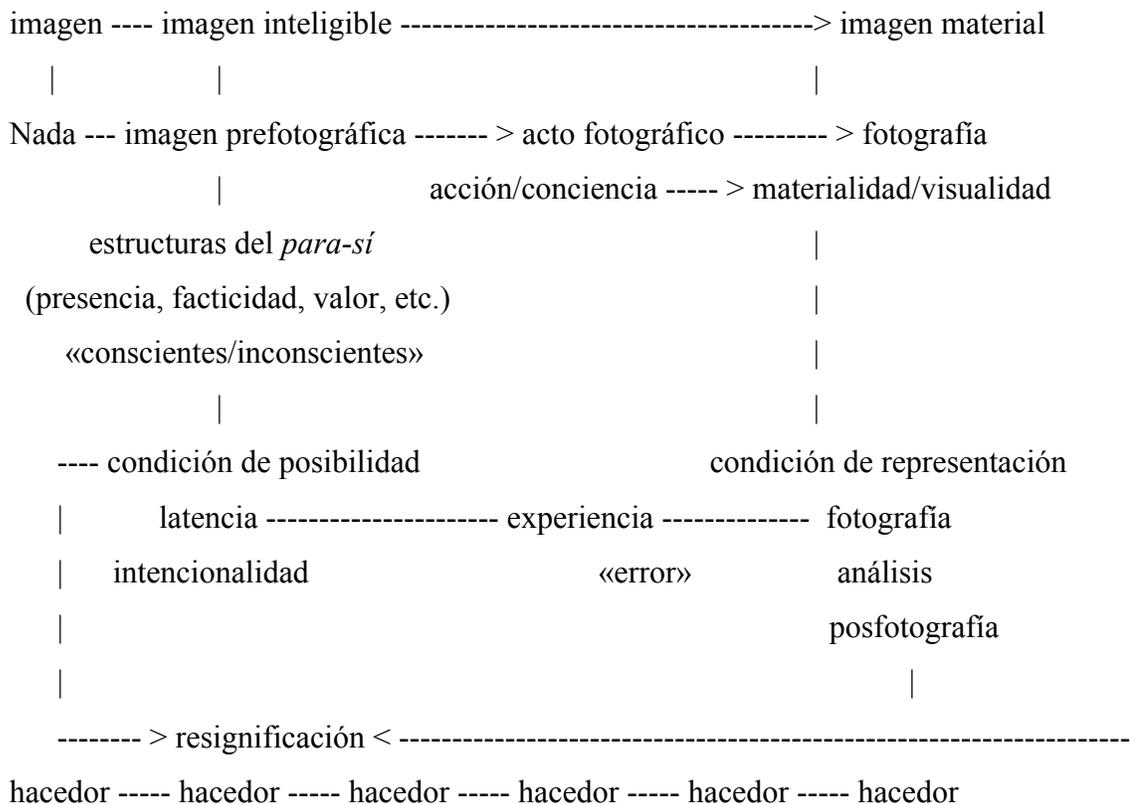
La fotografía es en-sí porque ha sido, esto en un sentido material, y como ya apuntaba Batchen en un pequeño apartado de su libro, la fotografía es en-sí, por su hecho, por su representación. Vemos entonces la diametral diferencia entre prefotografía y fotografía, entre para-sí y en-sí, una como condición de posibilidad de representación y la otra como representación. Sin embargo, no hay que olvidar esta doble capacidad de la fotografía, el que por ser fotografía es también imagen. La diferencia entre imagen y la imagen como fotografía es en cuanto a su posicionalidad temporal. Como se veía en el primer capítulo, la imagen en referencia a dos divisiones fundamentales, inteligible y material, y de ahí sus desprendimientos tipológicos.

Imagen – prefotografía – fotografía

Nada – latencia de imagen - representación

Como vemos en el esquema anterior, se definen las temporalidades, pero también se entiende a la fotografía como imagen, en esencia, ya que toda fotografía es imagen, pero no toda imagen es fotografía, como bien especifica Denis en su

diagrama. Es por ello que se debe comprender el “momento” en cuanto a la relación que se tiene con el concepto del que estamos hablando. Imagen como una nada, o imagen como en-sí, quizá sea ésta una de las complicaciones de la fotografía contemporánea más importantes, ya que, la fotografía en-sí, es como imagen en cuanto a superficie significativa, pero, imagen «es» en cuanto a la nada. La fotografía es una imagen, pero la imagen es una nada. La primer fotografía en-sí, históricamente hablando, sería *La vista desde la ventana de Gras*, la fotografía que crea la conciencia de la imagen fotográfica, del en-sí de la fotografía.



Esa conciencia es la formulación de la representación visual por la «imagen», es imagen en-sí por su materialidad y a su vez es fotografía, de ahí parte esa conciencia. Pero esta posicionalidad temporal, surge de la conciencia de la imagen prefotográfica, y después se dará en la fotografía mediante la acción del hacedor, o del acto

fotográfico. El registro de la imagen prefotográfica queda inscrito en la categoría de la imagen inteligible. A modo de resumen, el esquema anterior plantea los momentos, las categorías y los conceptos en general propuestos en la presente investigación. De los cuales, la imagen prefotográfica, las estructuras del para-sí, en relación con la intención del sujeto, hacedor o fotógrafo, plantean la posibilidad de representación de la fotografía.

Bibliografía

- Acaso, María. *El lenguaje visual*. Barcelona: Paidós, 2006.
- Adams, Robert. *Why People Photograph*. New York: Aperture, 2005.
- Ades, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Arnheim, Rudolf. *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*. Madrid: Alianza, 1989.
- Arreola Barraza, Jorge Alberto. *Teoría de la imagen fotográfica*. Chihuahua: Instituto Chihuahuense de la Cultura; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Badiou, Alan. *Pensar el Cine*. Buenos Aires: Manantial, 2004.
- Bajac, Quentin. *La invención de la fotografía. La imagen revelada*. Barcelona: Blume, 2011.
- Banville, John; Fuentes, Carlos; Lemagny, Jean-Claude. *Manuel Álvarez Bravo*. Londres: Thames and Hudson, 2008.
- Baqué, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Barlow, Michel. *El pensamiento de Bergson*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Bazin, Andre. *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp, 2001.
- Benjamin, Walter. *Imágenes que piensan*. Madrid: Abada, 2012.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2011, 2005.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz, 2007.
- Belting, Hans. *La historia del arte después de la modernidad*. México: Universidad Iberoamericana, 2002.
- Belting, Hans. *La imagen y sus historias: ensayos*. México: Universidad

- Iberoamericana, 2011.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Berger, John. *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Brea, José Luis. *Las auras frías. El culto a la obra de arte en la era postaurática*. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Burgin, Victor. *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Cartier-Bresson, Henri. *Fotografiar del natural*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Castelo, Luis. *Del ruido al arte: una interpretación de los usos no normativos del lenguaje fotográfico*. Madrid: Tursen/H. Blume, 2006.
- Castellanos, Ulises. *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Chateau, Jean. *Las fuentes de lo imaginario*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Coronado e Hijón, Diego. *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*. Sevilla: Alfar, 2005.
- Costa, Joan. *El lenguaje fotográfico*. Madrid: Ibérica Europea de Ediciones y Centro Investigación y Aplicaciones Comunicación, 1997.
- Costa, Joan. *La fotografía: entre sumisión y subversión*. México: Trillas, 1991.
- Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. London: Thames and Hudson, 2009.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Deleuze, Gilles; Guattari Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2010.

- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. México: Ediciones Ve; Fundación Televisa, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Elkins, James. *Photography Theory*. New York: Routledge, 2006.
- Elkins, James. *What Photography Is?*. New York: Routledge, 2011.
- Fernández, Horacio. *Variaciones en España. Fotografía y arte 1900 – 1980*. Madrid: La Fábrica, 2004.
- Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 2004.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Fontcuberta, Joan. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Fox Talbot, William Henry. *Pencil of Nature*. The Project Gutenberg Ebook, 2010.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. México: Ediciones Ve; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Fundación Televisa, 2009.
- Godard, Jean-Luc. *Historia(s) del cine*. Buenos Aires: Caja Negra, 2007.
- Gómez Alonso, Rafael. *Análisis de la imagen, Estética Audiovisual*. Madrid: Laberinto, 2001.
- Gómez Isla, José. *Fotografía de creación*. San Sebastián: Nerea, 2005.
- González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Hill, Paul. *Diálogo con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Ingladew, John. *Fotografía*. Barcelona: Blume, 2006.
- Iturbe, Mercedes. *Diálogo en la oscuridad/con fotografías de Evgen Bavcar y Gerardo*

- Nigenda*. México: Museo del Palacio de Bellas Artes; Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Kimball, Roger. *La profanación del arte*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- Lemagny, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo*. Buenos Aires: La Marca, 2008.
- Lister, Martin. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Lubben, Kristen. *Magnum. Hojas de contacto*. Barcelona: Blume, 2011.
- Lupton, Catherine. *Chris Marker. Memories of the Future*. London: Reaktion Books, 2005.
- Meyer, Pedro. *Herejías*. Barcelona: Lunwerg, 2008.
- Miserachs, Xavier. *Criterio fotográfico*. Barcelona: Omega, 1998.
- Miesselbeck, Reinhold. *La fotografía del siglo XX, Museo Ludwig Colonia, Köln*, Taschen GmbH, 2007.
- Moholy-Nagy, László. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Moholy-Nagy, László. *El arte de la luz*. Madrid: La Fábrica, 2010.
- Newhall, Beaumont, *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Quiroz Luna, Marcela. *La ilusión de ser fotógrafo. Hacia una fenomenología de la fotografía estenopeica a partir de la obra de Carlos Jurado*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Ribalta, Jorge, *Efecto real. Debates posmoderno sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Folio, 2007.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenológica*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. *Historia de una amistad*. Córdoba: Nagelkop, 1965.
- Sartre, Jean-Paul. *La imaginación*. Buenos Aires: Edhasa, 2006.
- Sartre, Jean-Paul. *La náusea*. México: Época, 1978.

- Sartre, Jean-Paul. *La trascendencia del ego*. Buenos Aires: Calden, 1968.
- Sartre, Jean-Paul. *Las palabras*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Sartre, Jean-Paul. *Los caminos de la libertad II. El aplazamiento*. Buenos Aires: Losada, 2009.
- Schaeffer, Jean Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como Voluntad y Representación*. México: Porrúa, 1987.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1991.
- Soulages, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2010.
- Tarkovski, Andrey. *Esculpir el tiempo*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Tournier, Michael. *El crepúsculo de las máscaras*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Trachtenberg, Alan, *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Virilio, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Vitta, Maurizio. *El sistema de las imágenes*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Walden, Scott. *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. MA: Ed. Wiley-Blackwell, 2008.
- Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM, 2006.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1989.

Diálogos

Ulises Castellanos. 31 de agosto del 2012. Ciudad de México.

Rodolfo Valtierra. 3 de septiembre del 2012. Ciudad de México.

Marco Antonio Cruz. 4 de septiembre del 2012. Ciudad de México.

Eloy Valtierra. 6 de septiembre del 2012. Ciudad de México.

Rebeca Monroy. 18 de septiembre del 2012. Ciudad de México.

Conferencias

Joan Fontcuberta en la Academia de San Carlos. 13 de octubre de 2011. Ciudad de México.