

Agosto
2010

EI DURAZNO ERÓTICO

PREMIO NACIONAL DE ENSAYO SOBRE FOTOGRAFÍA 2010

UNA PROBLEMÁTICA AUTORAL
POR EDUARDO WARNHOLTZ



El único <<material>> que el artista tiene a su disposición es aquel del que su cerebro tenga conocimiento visual.¹

Semir Zeki

Considerando que el único “material” con el que cuenta el fotógrafo, independientemente de su equipo fotográfico –cámara, flashes, procesos químicos o digitales e impresiones–, es aquel cúmulo de experiencias visuales e imágenes que un autor carga en su mente. Esto me lleva a pensar en la famosa frase que aprendí a lo largo de la maestría en arte: “vemos lo que sabemos”.

Para esto, no sólo el ojo es el que ve, sino también existe una área visual en el cerebro, pero ¿para qué sirve ésta? Probablemente alguien podría responder que es necesaria para poder ver. Y ¿para qué necesitamos ver? Un esteta diría que para poder apreciar el arte, otros pensarían que para ser capaces de reconocer a individuos, encontrar una calle, elegir a la persona que nos guste para que sea nuestra pareja, identificar si lo que nos vamos a comer tenga una apariencia sospechosa, leer una novela... Sin embargo, ninguna de estas respuestas es satisfactoria porque no son lo suficientemente amplias.

La respuesta que plantea el neurobiólogo y estudioso del arte Samir Zeki es más simple pero más profunda: “vemos para poder adquirir conocimiento del mundo”²

¹ Semir Zeki, *Visión Interior, Una investigación sobre el arte y el cerebro*, Machado Libros, Madrid, 2005 p. 22

² Semir Zeki, *A vision of the Brain*, Oxford, Blackwell Scientific, 1993 citado en Semir Zeki, *Op.Cit.*, p. 22

no obstante, los otros sentidos también contribuyen a esto. Con la visión se adquiere conocimiento y se amplía la capacidad de hacerlo de forma casi infinita, ya sea, por ejemplo, con la expresión de un rostro, con el color de alguna superficie o con la forma de un objeto.

“El único conocimiento que merece la pena adquirir es el de las propiedades características y duraderas del mundo, es decir, de las propiedades constantes, permanentes y características de los objetos y superficies del mundo externo, aquellos rasgos que le permitan categorizar los objetos.”³

Sin embargo, la información que recibimos del exterior nunca es constante porque todo el tiempo está fluyendo, ya que *no se puede entrar dos veces en el mismo río* como lo cita el famoso fragmento de Heráclito al hacer referencia a este estado cambiante de las cosas. Los objetos y las superficies siempre se nos presentan de diversos ángulos, distancias y condiciones de luz. Así clasificamos las cosas, por ejemplo, por el color de la superficie de un objeto a pesar de que éste tenga sombras o le pegue el sol de lleno siempre tendrá el mismo color, forma y tamaño, a lo que en psicología se le llama *constancia perceptual*⁴; algo parecido le sucede a una persona que ya conocemos –y esto se puede aplicar a uno mismo– porque la identificamos de perfil, de frente o de espalda; el rostro de un individuo lo clasificamos como triste, enojado o contento; el movimiento también lo registramos como una dirección y con una velocidad.

³ Semir Zeki, *Visión Interior, Una investigación sobre el arte y el cerebro*, p. 23

⁴ Joan Corbella Roig, *Descubrir la Psicología, cuadernos sobre el comportamiento humano*, Edit. Folio, Barcelona, 1994 pp. 15 – 16

Por lo tanto, la visión es un “proceso activo” que continuamente está quedándose con lo necesario para establecer categorías o clasificaciones de los objetos, descartando lo que no se necesite, de tal forma que lo seleccionado se pueda comparar con los recuerdos almacenados y el conocimiento se amplíe con base en la identificación y clasificación de la información.

Entonces, la visión es un proceso activo y no pasivo –como se había creído durante mucho tiempo. Henri Matisse en sus “Reflexiones sobre el arte” dijo: “ver ya es una operación creativa que exige esfuerzo.”⁵ Porque para el autor esto significa una búsqueda de lo esencial, “un proceso creativo cuya función constituye una extensión de la función de la parte visual del cerebro.”⁶

Pero ¿qué es lo esencial? Con base en lo anterior, es el conocimiento del mundo, pero ¿para qué lo necesitamos? Para poder identificar y enfrentar lo que se nos vaya presentando en la vida; dicho de otra manera, para resolver, en la medida posible, los enigmas de quiénes somos y por qué vivimos ¡vaya problema!

El autor de una obra, en este caso de una fotografía, intentará explicar la vida a través de sus imágenes, por elementales que éstas sean; el retrato de su hijo recién nacido le ayudará a entender su trascendencia; con una imagen de la galaxia podrá imaginar el lugar al que pertenece como habitante del planeta Tierra; la imagen de un monumento histórico lo remontará a entender su pasado;

⁵ Matisse, H. *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires, Emecé, 1977 citado en Semir Zeki, *Op. Cit.*, p. 24

⁶ Semir Zeki, *Op. Cit.*, p. 24

la fotografía de un conflicto social, a comprender la problemática humana; la representación de la existencia de las hadas –como el caso de las fotografías de Cottingley a principio del siglo XX en Inglaterra– ayudará a suponer que hay algo más allá de lo que, de forma limitada, se puede constatar científicamente; una abstracción podrá evocar la parte emocional del hombre y así, todas las imágenes le remontarán a algún pedazo de su existencia. Ésta es la esencia, el conocimiento y la razón de ser de una imagen y, por ende, de su creador: el autor.

El autor – fotógrafo, sólo podrá manifestarse a través de sus recursos fotográficos: aparato, procesos, fotografías y medios de distribución de las imágenes, para poder adquirir el anhelado conocimiento del mundo, pero para lograrlo, Joan Fontcuberta⁷ nos dice que el autor, en primer lugar, tendrá que conocer forzosamente el mundo de la fotografía con la cual podrá, después, conocer la “realidad del mundo exterior” como si lo estuviera viendo a través de alguna de las siguientes dos ventanas:

Una ventana abierta que permita ver al mundo de forma “objetiva” y que dentro de la fotografía se identifica como un **fin documental**; la otra ventana podría estar cerrada, con el vidrio empañado, opaco, estrellado, la cual nos remite a un mundo “subjetivo” en donde el autor persigue un **fin expresivo**, pero no podrá llegar a él si no conoce, primeramente, su mundo fotográfico. Fontcuberta comenta al respecto que:

⁷ Joan Fontcuberta (ed.), *Historias de la Fotografía Española, Escritos 1977 – 2004*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 2008 p. 350

lo que nos interesa es lo que hay más allá de la ventana [pero] cuidado, porque cuando miro a través de una ventana se interpone un cristal, y a veces se rompe, o se ensucia, y deja de ser completamente transparente. [...] En definitiva, primero vamos a analizar lo que es una ventana y lo que intercala entre nosotros y la realidad para poder hacer un juicio correcto de lo que vemos fuera y ser conscientes de los <<ruidos>> que pueden aparecerse.⁸

Un fotógrafo, como autor, entonces deberá lidiar con los “ruidos” que estos mundos producen y que le son propios; ya sea en la fotografía o en el mundo en que vive constantemente preguntándose por qué “hace o toma”⁹ fotos y, ya que tiene las fotografías ¿para qué le sirven éstas? Actualmente no es satisfactorio únicamente engañar al ojo –externo–, porque nos hemos dado cuenta que también existe un ojo interno¹⁰ al cual se dirige la imagen. Este ojo interno, según Semir Zeki¹¹ es en realidad una serie de zonas en la corteza cerebral en las cuales se reparten las impresiones visuales de la retina que una vez captadas han de ser interpretadas o comprendidas tanto en la zona central denominada *retina cortical v1* o en las áreas complementarias conocidas como cortezas de asociación, identificadas como: v2,v3,v4 y v5.

El hecho fundamental es que la imagen creada siempre tendrá una razón de ser del autor; por lo cual, ésta debe direccionarse a alguien para que razonablemente sea; de lo contrario, al no ser vista o utilizada por ese alguien, la imagen fotográfica se perderá en el olvido.

⁸ *Ibid.*, p. 350

⁹ Hacer fotos vs. Tomar fotos: acto de registrar vs acto expresivo del autor.

¹⁰ ¿Qué es el ojo interno? Significados, interpretaciones, juicios, procesos mentales...

¹¹ Semir Zeki, *Op. Cit.*, pp. 34 -35

Para ejemplificar lo anterior, comentaré una anécdota que E.H. Gombrich, cita en su libro *Los usos de las imágenes*¹², en el cual cuenta de un concurso de garabatos que organizó el *London Evening Standard* en 1937, bajo el lema “Envíenos sus garabatos” ofreciendo un premio de diez chelines a todo aquel que le publicaran su envío y que fuera analizado por un psicólogo. Gombrich mandó su garabato adjuntando el siguiente comentario: “soy un garabateador espantoso” y con esto se adjudicó uno de los fabulosos premios.

El acto de garabatear en una hoja de papel puede ser entendido como una extensión del nerviosismo, inquietud o ansiedad de alguna persona que tiene una pluma, lápiz o pincel en la mano y se desahoga arremetiendo el instrumento contra una superficie, pero esto no implica que el resultado de este gesto sea la producción de una obra artística, a menos de que alguien o alguna institución así lo considere. Aquí, este “alguien” le está dando un uso al garabato y le está confiriendo una responsabilidad al dueño del garabato; dicho de otra manera, la creación de un garabato convirtió a Gombrich en el autor de una obra.

Parece ser muy sencillo, entonces, que para que exista un autor –en este caso Gombrich–, debe producirse, por un lado, un objeto –por ejemplo, un garabato como ejemplo de cualquier imagen– y, por el otro, un sujeto que la utilice, la vea, la aprecie, la deteste, la imprima, la cuelgue, la rompa, la cite en una tesis, la

¹² Gombrich, E.H., *Los usos de las imágenes, Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003 pp. 220 - 221

proyecte en un salón de clase, la tire a la basura o la premie en un concurso. Así el autor podría registrar su creación en el Instituto Nacional del Derecho de Autor obteniendo un *copy right* ©.

Entonces, el responsable que realiza una fotografía es un autor que, según la Real Academia Española¹³ significa, del latín *auctor*, “persona que es causa de algo”, “persona que inventa algo”, “persona que ha hecho alguna obra científica, literaria o artística”; y de autoridad, del latín *auctoritas*, “poder que gobierna o ejerce el mando”, “potestad, facultad, legitimidad”, “prestigio y crédito que se reconoce a una persona o institución por su legitimidad o por su calidad y competencia en alguna materia”.

Así, un autor que tiene la actitud de manipular un aparato y crear una foto es causante de la manufactura de una imagen, adquiriendo poder sobre su creación y probable prestigio y crédito si su trabajo es reconocido por la calidad que pueda presentar, en pocas palabras: tiene autoridad.

Alguna vez escuché por ahí a un fotodocumentalista decir que “una foto guardada en un cajón no es una foto”, yo entendería esta frase como si un buen cantante sólo cantara en la ducha y nadie, –ni los vecinos pues–, se enteraran de su existencia y de lo bien que el tipo canta; no me podría imaginar a aquel cantante sólo porque me dijeron que canta, yo quiero escucharlo, algún testimonio de su habilidad tendría que existir para creerlo, por lo menos una grabación. Por lo tanto,

¹³ http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=autor [última consulta: 13 julio 2010]

sólo se podría saber de la existencia de un autor –fotógrafo– a partir de las imágenes que se conocieran de él; sin embargo no siempre sucede así. Tales son los casos del *autor desconocido* o del *anonimato*; en el primero no se conoce quien fue el creador de la imagen porque ésta se encuentra sin ninguna referencia al autor y, a lo más que se puede acercar la obra mediante una investigación es a la atribución.

En el anonimato, el autor conscientemente no quiere que los demás sepan quién es él; son un ejemplo de esta doble moral, fotógrafos, supuestamente prestigiados del siglo XIX, que tomaban fotografía pornográfica en sus estudios y evitaban firmar sus imágenes para no meterse en problemas con sus clientes y familiares. De la misma manera que a un autor desconocido, la investigación sólo les puede atribuir la autoría a los fotógrafos anónimos.

De esta forma podemos ver que una fotografía al tener un mensaje al exterior, por mínimo que éste sea, distingue un sentido y una existencia.¹⁴ Podemos decir, entonces, que todo autor tiene un propósito, independientemente si su fotografía es buena o mala, correcta o incorrecta, guste o no guste; el problema radica en que el fotógrafo conozca la razón de su propósito. Al respecto John Ward, crítico de fotografía de la Universidad de Florida, comenta que “El artista no está preparado para explicar cuál fue el propósito”.¹⁵ Al parecer, este problema también lo han abordado otros escritores como el historiador y crítico Bill Jay al decir que:

¹⁴ Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Ed. Paidós Comunicación, Barcelona, 1986 p. 50

¹⁵ John L. Ward, *The Criticism of Photography as Art*, University of Florida Humanities Monograph Number 32, Florida, 1975 p. 9

La triste realidad es que la mayoría de los fotógrafos no escriben o discuten sobre su propio sistema de valores porque *no lo tienen* [...] Lo que su fotografía *significa* debe ser su principal cuestión a dilucidar. Y si el fotógrafo rechaza (o no puede, pero ni tan siquiera lo intenta) asumirla, debemos presumir consecuentemente que su trabajo no significa nada.¹⁶

Joan Fontcuberta cita al respecto que:

a los fotógrafos de nuestra propia generación, que se escudaban en la típica fórmula de <<yo hago imágenes y estas imágenes deben hablar por mí, por lo tanto absteneos de preguntarme nada porque si tengo que explicarme significa que he fracasado como creador gráfico.>> Esa posición venía a ser una excusa, una especie de protección para no tener que construir un discurso.¹⁷

Terry Barrett¹⁸ considera que esto mismo sucede cuando no conocemos la intención del fotógrafo porque no se conoce nada de él, pero también porque éste no sea capaz de explicar sus propias imágenes. Un buen ejemplo es la fotógrafa Cindy Sherman al decir que ella sólo ha “estado interesada en hacer [su] trabajo y dejar el análisis para los críticos.”¹⁹ Lo que no plantea Barrett es si Sherman puede o no explicar su discurso visual; aquí lo que está en juego es si ella quiere, o no, hacer un análisis o autocrítica de sus propias imágenes. El autor puede con toda libertad decidir si explica su propósito o no; la cuestión es que,

¹⁶ Bill Jay, *Negative/Positive: a Photography of Philosophy*, Dubuque, Iowa, 1979 citado en Joan Fontcuberta, *Op. Cit.*, p. 16

¹⁷ Fontcuberta, *Op. Cit.*, p. 348

¹⁸ Barrett, *Criticizing Photographs. An Introduction to Understanding Images*, McGraw Hill, New York, 2000 p. 50

¹⁹ Cindy Sherman, quoted by Jeanne Siegel in “Artwords 2: Discourse on the Early 80s”, Ann Arbor: UMI Press, 1988, p. 275 citado en Barrett, *Op. Cit.*, p. 50

independientemente de su negativa, ¿éste sabe lo que hace y, si quisiera, podría explicar sus imágenes?

Lo correcto es que la respuesta sea afirmativa, ya que el autor al no poder verbalizar su discurso visual se le mitificaría y se le premiaría su intuición, lo cual sólo serviría para camuflar su falta de contenido, dejando en manos de los críticos la única responsabilidad de mediar entre las fotografías y el público.²⁰

Todo esto no le quita la esencia a las imágenes ni al propósito del fotógrafo, el problema que se plantea es si el autor puede explicar las razones por las cuales tomó tal o cual foto; de lo contrario, es probable que la autoría le sea cargada al aparato y su automatización, o a la institución que decidió distribuir cierta imagen para satisfacer sus propios fines o intereses, minimizando al fotógrafo como autor, porque sólo estorbó en el proceso de creación al no poder explicar sus intenciones.

Otros pensarían que dejar que el autor no sea capaz de explicar su propio trabajo signifique, en realidad, como lo cuestiona Cristina Zelich²¹, –ensayista y directora de la Galería Fotomanía de Barcelona–, tan solo una confusión entre teoría y creación artística o que se trate de un arte intelectualizado, al cual, el público que lo valora es muy especializado y por lo tanto, reducido; así la gente de a pie necesitará un manual para comprender al autor y a su obra.

²⁰ Fontcuberta, *Op. Cit.*, p. 349

²¹ *Ibid.*, p. 349



Considero que la responsabilidad que uno como fotógrafo debe asumir es la de poder articular verbalmente un discurso que ayude a develar el contenido de la obra y no a camuflar la ausencia de éste. Con base en lo anterior, quiero plantear una fotografía: “Libido / Etapa Fálica 1/6” que es parte de un proyecto que llevo realizando, aproximadamente desde 1994 y que he nombrado “Libido”²². Este trabajo comprende tres series, cada una relacionada con una etapa del desarrollo de la pulsión erótica según la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud. A continuación presento únicamente la tercera serie: “Etapa Fálica o Genital” para que se pueda ubicar la imagen que será tratada a lo largo de este texto.



Imagen 1 “Libido / Etapa Fálica” 1997
²² El proyecto con las cuatro etapas se puede consultar en: www.eduardo-warnholtz.com o en www.warnholtz.blogspot.com
 arriba de izquierda a derecha: falo-falía I, falo-falía II, falo-falía III
 abajo de izquierda a derecha: envidia del pene o miedo a la castración, latencia II, la madre fálica

La serie está planeada para presentarse en dos segmentos lineales de tres imágenes cada uno con una fotografía en la parte superior y al centro, que se presenta como un *título visual* de la serie, en este caso una imagen de un glande de plástico tomado de manera frontal que representa la etapa fálica como serie de un proyecto y acompaña los temas relacionados con ésta como son: la latencia, el narcisismo, la envidia del pene o el miedo a la castración y la madre fálica. [imagen 1]

Esta etapa, a grandes rasgos, representa de forma simbólica, una fase erótica del ser humano que está por dejar el auto-placer genital para enfrentarse a la donación de su pulsión erótica hacia los demás, como un dador de placer a su prójimo y hacia la búsqueda de una sexualidad compartida; de no conseguirlo, el individuo podrá quedar atrapado o fijado en esta etapa o en alguna de las anteriores –anal u oral.

El propósito de la creación de estas imágenes fue para participar en la VIII Bienal de Fotografía en 1997; posteriormente la serie fue expuesta en la sala de exposiciones del Centro Médico Nacional Siglo XXI, en la Galería Ramón Alva de la Canal en Jalapa Veracruz y en la Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco y, actualmente, la serie original fue adquirida por un coleccionista privado.

Las imágenes fueron tomadas en mi estudio fotográfico con una cámara de formato medio Zenza Bronica de 4.5 x 6 cm y un objetivo largo de 200 mm; el

diafragma que utilicé, calculo que fue entre $f/5.6$ y $f/8.0$ y la iluminación es creada con flashes electrónicos. Las imágenes presentan de forma simbólica al falo utilizando penes de plástico, de pasta o de hule espuma; también se representa con una luz de neón o con una pistola de juguete que dispara una bandera que dice *bang*.

En algunas imágenes utilicé modelos desnudos, en otras imágenes posó mi perro, utilicé una veladora, espejos y una cabeza de unicel pintada de gris oscuro. Todas las fotografías fueron tomadas –de origen– con película negativa blanco y negro –plus X pan– con una sensibilidad de ISO 100, procesada con revelador HC – 110 de Kodak y fueron impresas en paladio sobre papel de algodón libre de acidez en formato 8 x 10”.

En la construcción del set, coloqué un vidrio de forma paralela a una pared blanca, y sobre el vidrio pegué un pene de plástico. [imagen 2] De esta manera se puede conocer mejor la originalidad de la imagen fotográfica porque se devela el proceso más que el producto.²³

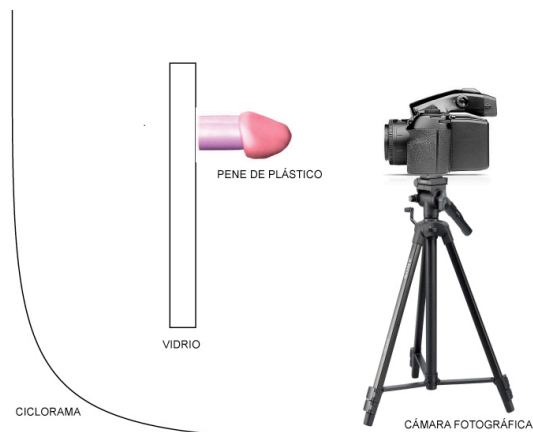


Imagen 2 DIAGRAMA LATERAL DE TOMA FOTOGRÁFICA

En alguna ocasión me llamó una secretaria del Centro de la Imagen con relación al catálogo de Fotoseptiembre Internacional de 1998 y a la impresión de una

²³ Dubois, *Op. Cit.*, p. 61

fotografía que ilustraría la información referente a la exhibición *Psicologismos* en la sala de exposiciones del Centro Médico Nacional Siglo XXI. Preguntó si le podía informar sobre una de las fotografías que envié, concretamente la del “Durazno”. Yo pensé que se había equivocado de fotógrafo porque yo no había tomado ningún durazno; ella insistió y confirmó mis datos, entonces pensé que se trataba de la imagen 1/6 de la etapa fálica, justamente el *título visual* de la serie. Simplemente le respondí cuál era el sentido correcto del “durazno” –esperando que no la titularan así en el diseño del catálogo–: la parte donde se ubicaría la hoja del durazno habría que dirigirla hacia abajo. [imagen 3]

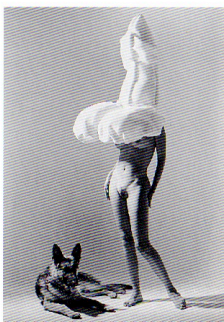


Imagen 3 DURAZNOS

No sé si consciente o inconscientemente la secretaria no quiso ver un “glande”, lo que me queda claro es que en la iconografía erótica, pornográfica e incluso educativa es más común ver de lado un pene completo flácido o erecto; por lo tanto, es atípica la imagen de un glande tomado de forma frontal y a nivel de cámara. Me imagino que esta confusión orilló a quien diseñó el catálogo a escoger otra imagen: *la madre fálica*, la cual no tuvo problemas para orientarla correctamente. [Imagen 4]



DURAZNO-EROTICO.C



PSICOLOGISMOS Eduardo Warnholtz

CENTRO MÉDICO NACIONAL SIGLO XXI
SALA DE EXPOSICIONES
Av. Camalíemec 530 Esq. Dr. Ignacio Morones, Doctores
Tel. 627 6900 Ext. 5051
De lunes a viernes de 10:00 a 19:00 hrs.
Sábado y domingo de 10:00 a 14:00 hrs.
Inauguración: 17 de septiembre a las 19:00 hrs.
Clausura: 15 de octubre

La secretaria, en lugar de ver la siguiente imagen:



Imagen 5 "Libido / Etapa Fálica"



Imagen 6 "Durazno"

Vio la misma pero invertida y se le asemejó a un durazno:

Supongo que lo que hizo fue descontextualizar la imagen de la serie completa y no leyó el título de la fotografía; al verla invertida, su subconsciente le indicó que era un durazno y no un glande. Así, ella se quedó con esta idea y no pudo ver otra opción. La imagen la interpretó de una forma totalmente diferente al propósito original.

El motivo que me llevó a realizar específicamente esta imagen fue el glande de un pene de plástico. El significado²⁴ real es la *etapa fálica* como parte de un proceso del desarrollo de la libido o pulsión erótica analizada dentro de la teoría psicoanalítica de Freud e integrada en una serie con otras cinco imágenes.

²⁴ Significado: según Saussure es el concepto o idea que se asocia al signo en todo tipo de comunicación, como es el contenido mental. Éste depende de cada persona, ya que cada una le asigna un valor mental al significado, pero por convención este significado debe ser igual para realizar una comunicación óptima. Citado en <http://www.wordreference.com/definicion/significado> [última consulta: 24 julio 2010]

Por lo tanto, “el significado real es extrínseco al motivo fotografiado”.²⁵ Podré explicar de la manera más erudita mi proyecto visual psicoanalítico y reflejar con toda claridad mis intenciones, mi visión de las cosas y mi personalidad, pero todo esto no va a cambiar el hecho de que, el significado que le dio la secretaria a la imagen esté referido a una fruta.

El significado, según Flusser, es una síntesis de dos intenciones: la que se manifiesta en la imagen [imagen 5] –no necesariamente la intención del autor– y la que se manifiesta en el contemplador [imagen 6]. Por lo tanto, las imágenes no son complejos simbólicos denotativos sino connotativos, es decir, que tienen una gama de posibilidades de ser interpretadas y juzgadas a pesar de la intención original.

Dicha intención está cimentada en el interés del autor en hacer algo; enfoca su atención –y luego su óptica– en aquella cosa que quiere para convertirla en alguna posibilidad concreta²⁶ –una imagen fotográfica que puede variar de la idea original. Pero para que esto suceda deberán intervenir tres factores: un sujeto –fotógrafo y/o responsable de un medio de distribución de la imagen–, un objeto –aparato– y un espacio / tiempo en donde intervendrá la luz –fotones.

²⁵ Ward, *Op. Cit.*, p.9

²⁶ Vilém Flusser, *Una Filosofía de la Fotografía*, Ed. Síntesis, Madrid, 2001 p.164

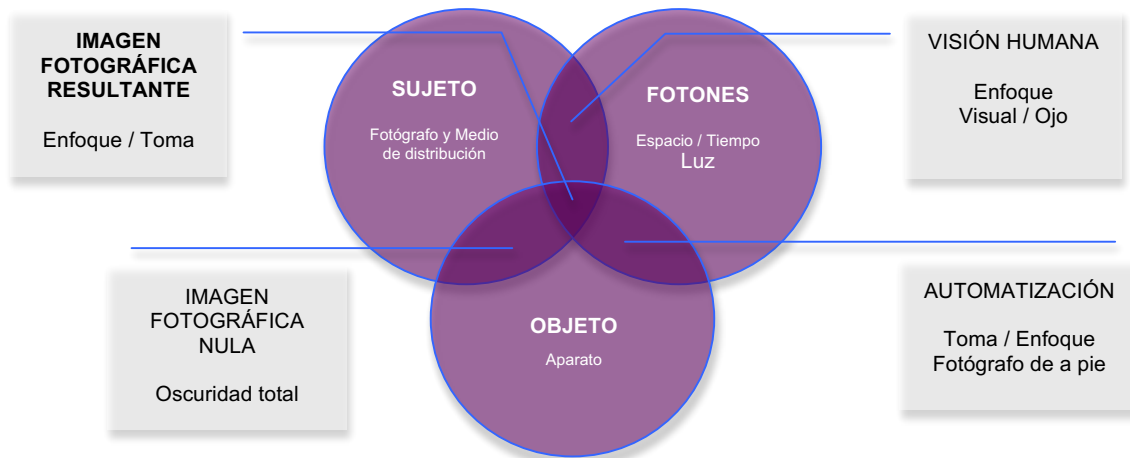


figura 1 POSIBILIDADES DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Al conjugarse estos tres elementos resultarán cuatro imágenes visuales posibles: si únicamente coinciden el aparato y el sujeto, el resultado será una completa oscuridad a la que denominaré “imagen fotográfica nula”. Si la conjunción es el aparato con la luz, entonces tenemos una imagen automatizada, en la cual se le ha dado más importancia a la toma fotográfica dejando en segundo término el enfoque humano. La siguiente posibilidad es el encuentro del sujeto con la luz, en donde se obtendrá la posibilidad de la visión y el enfoque humano, el ver y el mirar y, por lo tanto, el entendimiento visual. Finalmente, la unión del sujeto con su aparato y con la luz nos da la posibilidad más concreta: la imagen fotográfica que refleja el enfoque humano, la subordinación del fotógrafo ante una institución, es decir, su relación con el medio de distribución de la imagen, la programación del aparato fotográfico y la luz que actuó sobre la superficie de los objetos. [figura1]

Este pequeño triángulo de la conjunción de tres grandes universos es la única realización del fotógrafo²⁷, siempre y cuando se sustente en una intención. Pero ¿de dónde parten las intenciones? Se podría pensar que en un principio parten de la inquietud o avidez por el conocimiento del mundo y dentro de ésta, caben la curiosidad y la suposición, es decir, una esencia basada en una creencia. Susan Bright responde que “de la necesidad apremiante que siente el hombre contemporáneo de huir a un mundo de fantasía a través de la fotografía”.²⁸

Entonces si la esencia de una intención es la creencia de huir hacia algún lugar mágico utilizando como vehículo a la imagen fotográfica podemos pensar que la esencia se disuelve o termina en la creación; sin embargo, esto no es así.

Heidegger dice que “El crear crea la obra pero la esencia de la obra es el origen de la esencia del crear.”²⁹ De esta forma, lo que hace que algo sea una fotografía es la creación y es la intención del fotógrafo junto con el aparato, la luz y el medio de distribución; por lo tanto, lo que hace de algo una fotografía es que fue intentada como tal por quien la tomó, por el aparato que usó con la luz que encontró y por el medio que la distribuyó.³⁰

Sin embargo, si no hay intención expresa de hacer una fotografía, el resultado, desafortunadamente sí puede seguir siendo una fotografía. Por ejemplo, a un

²⁷ *Idem.*, p.165

²⁸ Susan Bright, *Fotografía Hoy*, Ed. Nerea, San Sebastián, 2005 p.9

²⁹ José García Leal, *Filosofía del Arte*, Ed. Síntesis, España, 2002 p.54

³⁰ J.A. Fodor, *Déjà vu All over again: How Dantos's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind*, 1993, p. 44 citado en José García Leal, *Op. Cit.*, p. 55

chango le falta tener una intención “racional” para tomar una fotografía, no obstante puede hacer *click* en el botón de cualquier cámara fotográfica, lo cual hará que la programación de ésta: enfoque, exposición de la luz, velocidad de obturación y diafragma producirá una imagen fotográfica automatizada. Flusser al respecto comenta que con la fotografía automatizada “los hombres no sólo sobran sino que estorban”³¹. No obstante, este hecho puede ser relevante para una revista especializada en conducta animal y decide publicar las imágenes “tomadas” por el chango, por lo cual, la intención existe en la institución, es decir, en el medio de distribución: la revista. De esta forma, la autoría repartida o diluida entre el creador, el aparato y el medio de distribución debilitan la fortaleza del autor, ahora el fotógrafo tendrá que alienarse a reglas de representación y estará atrapado a condicionantes ideológicas, de tal manera que su autoría se cocebirá de forma dependiente a su contexto.³²

Roland Barthes³³ al respecto analiza la existencia de una gran contradicción entre el creador –autor– y la institución que lo demanda. Un sistema de distribución y crítica fotográfica mantendrá la noción moderna del creador de la imagen fotográfica, es decir, la figura del autor, porque de esta forma mantendrá el valor económico de las imágenes fotográficas; sin embargo, se pensará que el autor es un sujeto débil porque manifestará una devaluación de su autoridad como génesis de un proceso creativo, ya que ésta la ha compartido llegando a tal grado que el autor ya no crea, únicamente se remite a lo que su cultura le ofrece cayendo en la

³¹ Flusser, *Op. Cit.*, p.166

³² Laura González, *Fotografía y Pintura, ¿dos medios diferentes?*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005 p.263

³³ Roland Barthes, *S/Z*, Ed. Siglo XXI, México, 1985, p.6 citado en Laura González, *Op. Cit.*, p.265

trampa retórica llamada “refrito”, es decir, a citar una cita de la cita de otra cita, en donde la apropiación del estilo y la reproducción de imágenes de otros autores es el pan de cada día. Un claro ejemplo de esto son las imágenes publicitarias que enfrentamos cotidianamente. Al respecto Man Ray comenta:

Siempre me irritaba bastante que alguien, nada más echar un vistazo a mi obra, concibiera de inmediato la idea de aplicar mis métodos a sus intereses particulares. Sucedió con frecuencia, sobre todo con los publicistas y los directores de revistas de moda, o con los expertos en decoración de interiores.³⁴

Me pregunto si la imagen que estoy exponiendo en este texto sea una cita de otra imagen; en verdad no lo sé porque no la copié de ningún lado; lo que sí sucedió es que la fotografía es el producto de la lectura acerca de la teoría freudiana sobre la “etapa fálica o genital”. La creación de la imagen podría tener sus raíces en un inconsciente imaginario, que por supuesto desconozco, y que pueda ser representativo de la no intencionalidad en donde participa el subconsciente³⁵ con la salvedad de ¿cómo saber o confiar en el subconsciente durante el proceso creativo? Difícil responder; lo único que se podría afirmar es que “A pesar de que se encuentran en constante tensión dialéctica, la intencionalidad y la no intencionalidad son esencialmente una.”³⁶

³⁴ Man Ray, *Autoretrato*, Ed. Alba, Barcelona, 2004 p.212

³⁵ Mukarovsky, *Intencionalidad y No Intencionalidad en el Arte. Teoría y Análisis literario “C” (Jorge Panesi) en Structure, sign, and Funtion. Selected seáis by Jan Mudarovsky* (translated and edited by Hohn Burbano and Meter Steiner), New Haven and London, Yale University Press, 1977 p. 2

³⁶ *Ibid.*, p. 19

Dejando a un lado la no intencionalidad, el autor-fotógrafo que sí sabe explicar su propósito tendrá la habilidad de plantearse algún problema a resolver, es decir, a buscar esa esencia basada en una creencia; de tal forma que adquirirá el conocimiento del mundo a partir de sí mismo y de su entorno social. Esto le dará la capacidad de conceptualización que podrá aterrizarla en una obra fotográfica mediante la resolución de dos preguntas fundamentales: ¿cómo? y ¿qué? El “cómo” implica el conocimiento práctico de las técnicas fotográficas y el manejo y operación de la tecnología que envuelve día con día a la fotografía; el “qué” implica el origen del proceso creativo y el conocimiento teórico aplicado. De esta forma se podrá llegar a realizar una fotografía que pueda ser explicada por su autor. [figura 2]

Lo que va adquiriendo una mayor importancia, finalmente, es que el fotógrafo y/o institución tenga una audiencia; al pretender comunicarse se colocarán por encima de la imagen misma.³⁷ Sin embargo, la comunicación puede tener varias ramificaciones; por ejemplo, el espectador podría recrear en su mente la misma idea que partió del fotógrafo creándose una especie de *contagio*³⁸ en donde la intención del autor es que la imagen fotográfica sea *tal cual*, y termine siendo *tal cual*; [figura 3] sin embargo, la realidad ha hecho que la imagen fotográfica *tal como es*, acabe siendo *tal como sea*. Ahí termina su influencia; la intención –no la esencia– se disuelve: se extingue.

³⁷ García Leal, *Op. Cit.*, p. 59

³⁸ Richard Wollheim, *El Arte y sus Objetos*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1988 citado en García Leal, *Op. Cit.*, p.67

Así, “al existir la obra deja de existir la intención. [...] La interpretación, el disfrute o la apreciación de la obra se concentran en su estructura y características propias,

Habilidad de plantear un problema → Conocimiento de sí mismo y del entorno social
ellas
determinan su significado”.³⁹

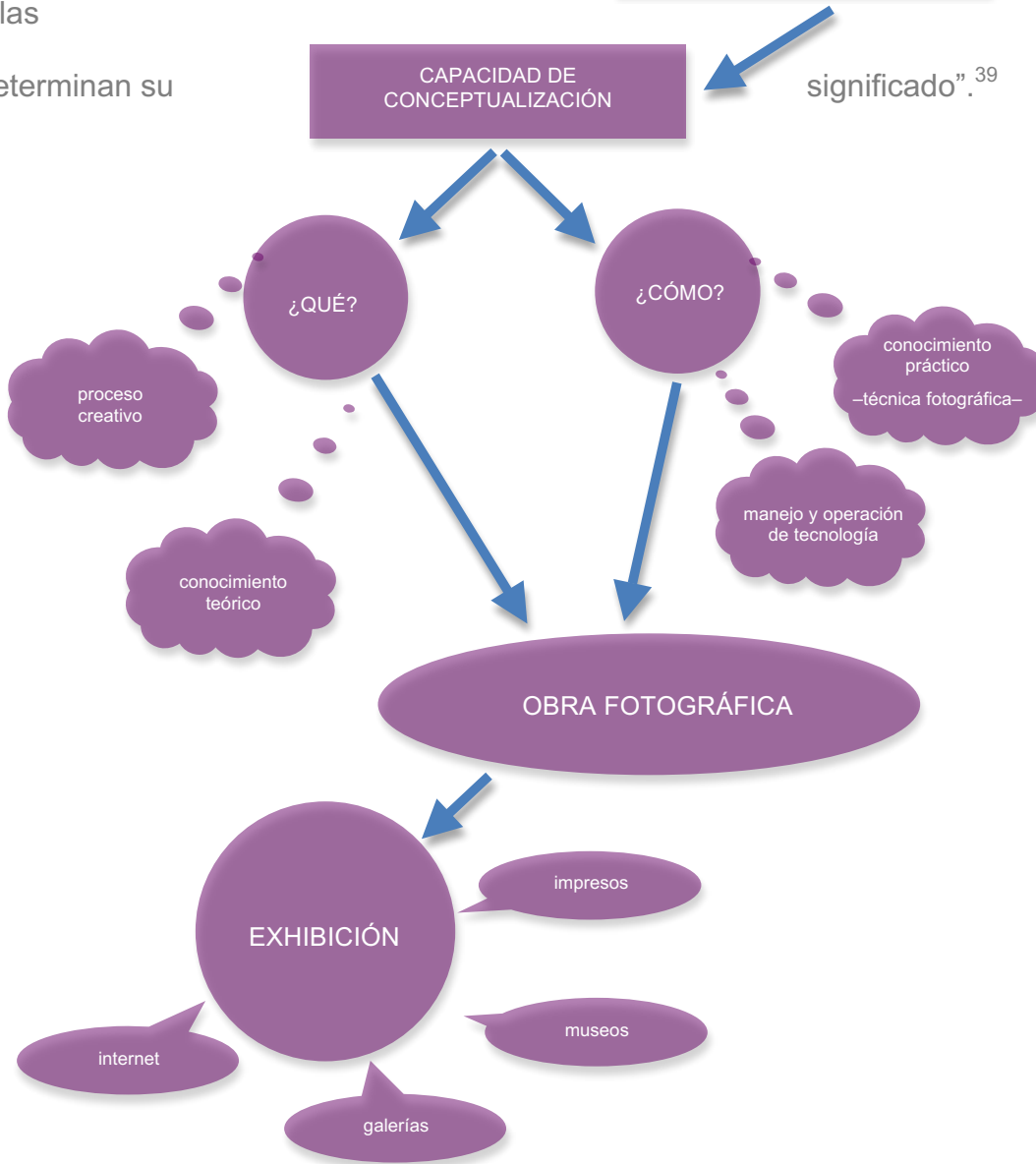


figura 2 HABILIDADES DEL AUTOR – FOTÓGRAFO

³⁹ García Leal, *Op. Cit.*, p.68



figura 3 TEORÍA DEL CONTAGIO

Tanto John L. Ward como José García Leal, comentan “La Falacia Intencional” propuesta por K.Wimsatt y M. Beardsley en su ensayo *The Intencional Fallacy* en la cual no siempre podemos saber qué fue lo que el fotógrafo intentó; la única conclusión evidente es lo que se puede ver en su propio trabajo u obra. Por lo tanto, Wimsatt y Beardsley⁴⁰ plantean que la intención no es el último criterio de significado en contraposición a la estética romántica de Goethe⁴¹, quien consideraba importantes las siguientes tres preguntas: [1] ¿qué se propuso o qué quiso mostrar el autor; [2] ¿era razonable y sensato su planteamiento? y [3] ¿qué logros y alcances tuvo el autor?

Contestando estas preguntas y aplicándolas a la imagen “libido, etapa fálica 1/6”, mi propuesta fue la de fotografiar un pene de plástico de tal manera de que sólo se muestre el glante y que sirva de título visual de la serie; mi planteamiento no sé si sea sensato pero sí es razonable, puesto que la fotografía fue pensada, planeada y construida y, finalmente, la imagen, dentro de una serie fue inscrita en un

⁴⁰ W. K. Wimsatt, & M. C. Beardsley, *The Intencional Fallacy*, en Margolis, J. (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Temple University Press, Philadelphia, 1978 p. 296 citado en García Leal, *Op. Cit.*, pp. 115 – 116

⁴¹ *Ibid.*, pp. 115 – 116

importante concurso de fotografía, ha sido exhibida en tres exposiciones y fue adquirida por un coleccionista de arte.

Para Goethe, la intención que tuve al crear mis imágenes podría ser suficiente para determinar la excelencia de mi trabajo por ser una obra lograda que ha alcanzado aquello que yo quería que fuese, sin considerar, entonces, al espectador –en este caso la secretaria– y tampoco que la intención se pueda diluir.⁴²

Por lo tanto, la postura intencionalista de Goethe que sólo explica finalmente el significado de la obra por medio de la intención su autor, no siempre se puede aplicar porque no siempre se podrán conocer las razones que llevaron al autor a crearla. Entonces la intención, por tanto, sí puede ser el criterio último de significado de una imagen fotográfica –a menos que el autor no lo sepa.

Existen otras tres posturas que plantea García Leal para analizar el intencionalismo. La primera versión es la más indefinida y, por lo tanto, es *la más débil*. En ésta, el significado de la imagen está ligado a la intención original de su autor y no es posible desligarlos. Nada puede afectar esta liga ni su significación de la imagen con la intención del autor. Se cree que seguir el hilo de la intención manifiesta del autor puede servir para desenredar las marañas de las interpretaciones. [figura 4]

⁴² García Leal, *Op. Cit.*, p. 18

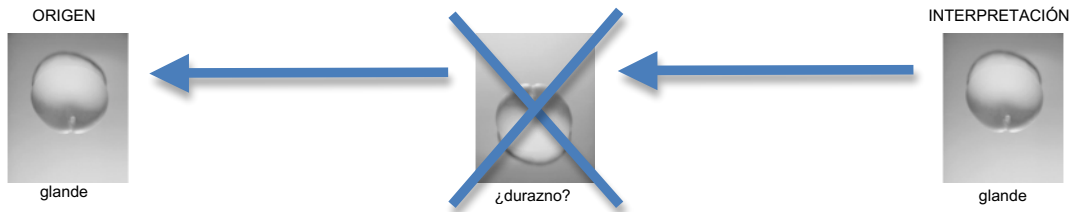


figura 4 VERSIÓN INTENCIONALISTA MÁS DÉBIL

Podemos asumir que una imagen fotográfica significa algo por sí misma, además de que uno se pueda servir de la intención del autor –en los casos siempre minoritarios en que la conozcamos– para dilucidar lo que la obra en sí misma significa.

Otra versión, la más frecuente, es la *canónica*, en la que existe un vínculo lógico entre el significado y la intención; es decir que existe una relación causal entre ambos en un orden cronológico; por lo tanto nuestro conocimiento del significado de una imagen deriva del conocimiento de la intención. Si la intención no se conoce –o no del todo–, tampoco se conocerá el significado; así, en algunos casos el significado determinará totalmente la intención, y en otros sólo lo hará de modo parcial. [figura 5]

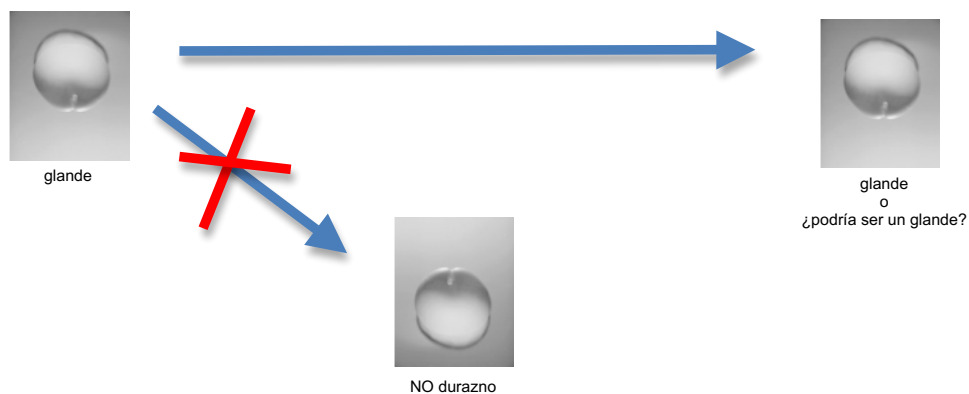


figura 5 VERSIÓN INTENCIONALISTA CANÓNICA / LA MÁS FRECUENTE

La tercera versión es la más rígida de todas en donde la intención y el significado gozan de una *identidad total*; el autor plantea que la imagen posee una *autonomía significativa*, lo que quiere decir que la fotografía, una vez creada, deja de pertenecer al autor desde el punto de vista significativo; dicho de otra manera, al ser creada la imagen pasa al dominio del veredicto de la audiencia. [figura 6]

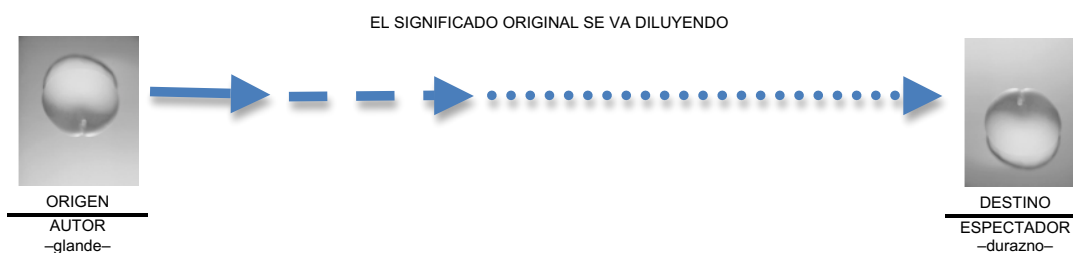


figura 6 VERSIÓN INTENCIONALISTA MÁS RÍGIDA / LA AUTONOMÍA SIGNIFICATIVA

Así, “la *autonomía significativa* de la obra, a la que pretendemos ser fieles, es la que nos legitima. [Es por esto que] los mejores análisis de una [fotografía] son los que hacen los propios [autores], pues nos muestran mejor que nadie la génesis de la significación de sus obras.”⁴³ Por lo tanto, la autonomía significativa afirma la total identidad de intención y significado, sin embargo, no siempre se tiene a la mano al autor para mostrar su significación. En este caso, la secretaria del Centro de la Imagen, al juzgar la fotografía, la descontextualizó por completo; afortunadamente la imagen está titulada como: “de la serie: etapa fálica 1/6” y no “durazno”, y aparte existen otras referencias de la serie “libido” en otras fuentes de consulta como serían los catálogos de las exposiciones en donde se ha exhibido la serie.

⁴³ *Ibid.*, p. 119

Otra manera de estudiar la autoría, está en el *Intencionalismo Radical* que plantean Knapp y Michaels⁴⁴. Como su nombre lo indica, el significado que el fotógrafo le atribuye a la imagen es idéntico al significado que la obra fotográfica posee. En un principio, el autor tuvo una intención pero la expresión de ésta fue desvirtuada por alguien más; en el intencionalismo radical se invierte el orden de acontecimientos quedando, en primer término el significado interpretado por el espectador que, posteriormente dictará la intención original del autor; en otras palabras, lo que diga la audiencia será la intención del autor. [figura 7]

INTENCIÓN DEL AUTOR →→→ SIGNIFICADO EXPRESADO
(para la secretaria del CI)



En el INTENCIONALISMO RADICAL la dirección es inversa:

SIGNIFICADO EXPRESADO →→→ INTENCIÓN DEL AUTOR



figura 7 INTENCIONALISMO RADICAL

⁴⁴ S. Knapp y W. Michaels, *Against Theory* en Mitchell, W.J. (ed.), *Against Theory: Leterary Studies and New Pragmatism*, University of Chicago Press, Chicago, 1985, p.12 citado en García Leal, *Op. Cit.*, p. 119

Esta teoría es “contrafáctica y contraintuitiva” ya que no da oportunidad a equivocarnos o cometer errores al expresarnos porque es común que exista una variación entre lo que intentamos decir y lo que llegamos a decir.

La posibilidad de que la intención no se logre existe, por su puesto. Lo que nos hace preguntarnos ¿qué es lo que prevalece: la intención del autor o lo que la fotografía por sí dice? Si para la secretaria es un durazno, entonces tendrá que parecerle a otras personas un durazno; sin embargo ¿habrá otras posibilidades de que parezca otra cosa?, ¿con qué significado debemos quedarnos?, ¿con el que intentó el autor o con el que la obra nos transmite?

Knapp y Michaels dicen que con la segunda opción: con el durazno. Si esto es así, los autores corremos, ya de por sí, un alto riesgo de ser mal interpretados. Sin embargo, existe la posibilidad de que se conozca la intención y que coincidan el significado del autor y la imagen; por lo tanto, intención y fotografía expresarán lo mismo, de tal forma que desde la obra descubramos la intención y desde la intención entendamos la obra. [figura 8]

CONOCIMIENTO DE LA INTENCIÓN

CONOCIMIENTO DE LA OBRA



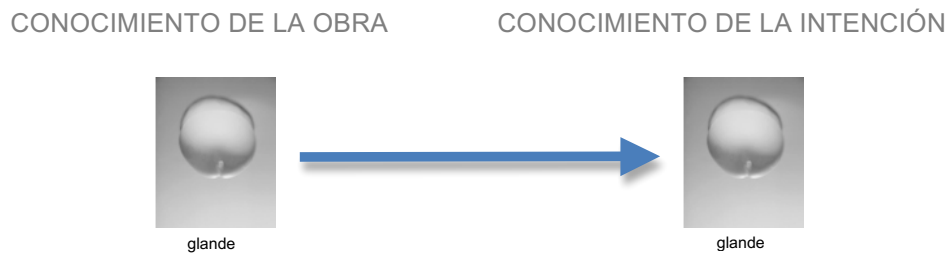


figura 8 INTENCIONALISMO RADICAL

Según Terry Barrett⁴⁵, le damos mayor peso a la opinión del espectador –secretaria– que al mismo fotógrafo. Por ejemplo la representación de un tabú, como un falo, se presta a muchas valoraciones de la audiencia; interpretamos y juzgamos con base en lo que creemos que el fotógrafo intentó hacer con las imágenes; se podría decir que el autor es homosexual o un perverso porque nada más piensa en penes. Por lo tanto, el fotógrafo que intentó comunicar “X” –una teoría psicoanalítica– le resultó “Y”, es decir, una medida en contra de la intención original –pornografía, perversión, psicopatología.

Así, un buen crítico buscará determinar la intención del autor, y en su juicio valorar que tan exitoso fue el fotógrafo, si alcanzó o no su propósito. Pero el crítico también podrá despegarse de la intención original, ya sea por desconocimiento, represión o por tener una mala intención hacia el autor.

En conclusión, la información acerca del contexto original y del autor forman parte de la interioridad de la obra, la cual se podrá exteriorizar cuando ésta se presenta

⁴⁵ Barrett, *Op. Cit.*, p. 50

al exterior corriendo el riesgo de ser descontextualizada. De tal forma que si únicamente contamos con la información interna y el contexto original tendremos un faltante en el elemento del uso o lectura de la imagen fotográfica por parte del espectador o del crítico; y viceversa, si solamente contamos con la información externa sin contexto original, nos dejará un hueco enorme del conocimiento del autor y su intencionalidad.

El conocimiento de ambas informaciones –interna y externa– no sólo nos ayudarán a comprender las características constantes y permanentes de los objetos y superficies del mundo, sino también el porqué “vemos lo que sabemos” entendiéndolo, en consecuencia, la ocurrencia de la posibilidad interpretativa de un “durazno erótico”.