



EVOLUCIÓN Y PROCESOS DE LA IMAGEN HACIA LO FOTOGRÁFICO

MARÍA ANTONIA BLANCO ARROYO

Resumen

Este artículo centra nuestra atención en el estudio de la imagen como concepto que evoluciona hacia el ámbito de la reproducción técnica. Investigamos cómo la naturaleza reproductiva de la imagen nos aproxima a la creación fotográfica, siendo el paisaje un punto de inflexión clave. Se atiende a la implicación cultural del paisaje en la contemporaneidad. Esta indagación teórica nos conduce hacia una conceptualización de la fotografía en el mundo del arte, que va más allá de su ideal de representación clásico; estableciéndose conexiones con la propia realidad. En definitiva se habla de las posibles correspondencias de la imagen fotográfica respecto a su contexto socio-cultural.

Palabras clave: imagen, paisaje, realidad, fotografía, reproductibilidad.

* * * * *

LA NATURALEZA poli-dimensional de la imagen ha sido objeto de estudio y de observación desde su origen hasta la actualidad. Multitud de autores dan cuenta de ello. El hecho de que la imagen

tuviese lugar antes que la palabra, le confiere una especial relevancia que trasciende al plano artístico, para conducirnos hacia dialécticas que ejemplifican de manera visual, el significado de la imagen de una realidad colectiva. Además, pensar en teorizar acerca de ella como disciplina específica para el estudio de su naturaleza icónica, puede satisfacer la necesidad de encontrar un nuevo marco metodológico en el análisis de las imágenes. Las relaciones de orden que imperan en el tiempo y el espacio de la realidad pueden ser traducidas en el campo artístico mediante relaciones de orden visual, haciendo posible una relación inalterada de las estructuras sensibles de lo real. La imagen como representación es la conceptualización más cotidiana que poseemos. Sin embargo, el concepto de imagen comprende otros ámbitos que van más allá de los productos del arte; implica también procesos como el pensamiento, la percepción, la memoria, en suma: la conducta ¹.

En las últimas décadas los medios de producción de imágenes se han extendido sobremanera. Como consecuencia existen compartimentos más o menos imbricados, como el tecnológico, el sociocultural, el estético, el económico, etc. que han generado otras tantas disciplinas científicas que se unen a las ya existentes ². En el mundo contemporáneo cada vez hay más imágenes, y estas tienen más poder sobre nuestras vidas. Por eso se vuelve tan importante entender la fotografía en el momento artístico actual.

Precedentes en la Historia de la Imagen

La palabra imagen ha sido objeto de interpretación a través de distintas lenguas. El inglés distingue *image* que la designa como representación, real o imaginaria; y *picture* que se refiere a sus formas materiales. Del indoeuropeo provienen dos grandes familias. La primera *eidos* en griego, formada sobre la raíz *weid* de donde se deriva la palabra idea; la segunda *eikon* de la raíz *weik* derivada en icono y que designa la imagen material ³.

Desde el origen se ha insistido en la idea de imitación de la imagen, en su reproducción mecánica. Pero la imagen no se designa por la semejanza, no es una afirmación, sino una relación. Se infiere que la imagen de una imagen es otra distinta. Esta visión es importante para comprender el mundo, así como la existencia

autónoma de su representación. Además, la imagen mental que constituye lo imaginario no es semejante a lo real. Sin embargo, toda imagen tiene su parte imaginaria, la que le da su autor, y las que le son dadas por cada uno de sus receptores ⁴. Se establecen nexos ineludibles entre la imagen que procede de lo imaginario y la realidad. Esta idea se proyecta en una propuesta de análisis del mundo natural, de evaluación de lo que vemos. Así pues, debemos destacar el pensamiento de la escritora Susan Sontag, quién nos propone que fotografiar significa establecer una relación con el mundo ⁵. La imagen ha ido renovándose, y evolucionado en cuanto a sus significados y valores, dentro del ámbito artístico mediante la utilización de nuevos medios y procesos de creación.

El filósofo Rudolph Arnheim, argumentaba que las imágenes son representaciones, en la medida en que retratan cosas ubicadas a un nivel de abstracción más bajo que ellas mismas ⁶. Los pedagogos confirman, que el aprendizaje de la representación de las figuras va ligado al de las palabras que permiten nombrarlas ⁷. Y ante esta observación podemos plantear una hipótesis a partir de las dinámicas artísticas actuales. La inclusión de nuevas estéticas de representación alejadas de lo figurativo, e inclinadas hacia el terreno de la abstracción, está presente actualmente en la obra fotográfica de muchos artistas. Por lo tanto, ¿Podría esto significar que la morfología del lenguaje también ha sido alterada al mismo tiempo que los estilos artísticos? Habría que hablar entonces de nuevas vías referenciales y expresivas, ya que el grado de iconicidad, o de abstracción, que posee una imagen, es una variable que expresa el nivel de realidad de la misma, y del cual depende a veces la mayor o menor idoneidad que posee la imagen para desempeñar una determinada función pragmática ⁸.

Se atribuye al filósofo Anaximandro, la idea de fijar en forma de esquema gráfico, lo que describían de manera narrativa los viajeros. Esta idea supone una innovación intelectual al enlazar la imagen con la información que se tenía del mundo ⁹. El conocimiento es transcrito en imágenes, y además está en ellas.

Las imágenes naturales son aquellas que se extraen del entorno que nos rodea, son las imágenes de la percepción ordinaria cuyo

soporte es la retina; estas imágenes poseen el grado de iconicidad más elevado, ya que son las únicas que guardan una identidad total con el referente. La creación de imágenes es inminente, el hombre las crea y las consume, y la mayor parte de ellas son registradas. Este registro se lleva a cabo, cada vez con mayor avidez, gracias a la aparición de la fotografía.

Existe una estrecha conexión entre paisaje e imagen. El paisaje es ante todo una imagen, una representación que exige un punto de vista. Pero la percepción del paisaje aparece ya contaminada por los diversos modos de representación del territorio, saturada por una profusión de modelos latentes, arraigados, y que condicionan nuestra mirada, como bien ha demostrado el filósofo Alain Roger¹⁰.

La imagen y su reproductibilidad

El antepasado de todos nuestros procedimientos de reproducción, se encuentra en la estampación China. Sólo la invención del papel en China, hacia el año 200 a.C., permitió la reproducción masiva de imágenes¹¹. La unificación de extensos imperios, el desarrollo de los intercambios, de las ciudades, de los viajes, constituyeron el origen de la necesidad de reproducir nuestra historia. Estas reproducciones se hicieron durante siglos mediante el grabado, hasta la aparición moderna de la fotografía. El primer problema que surge con la imagen desmultiplicada está en el concepto de originalidad, puesto que su naturaleza y su fuerza residen en este vínculo sensible, físico, indisoluble del modelo, y de este contacto que tiene que mantener con él¹². A lo largo de la historia el carácter original ha proporcionado valor a la obra de arte, sin embargo, actualmente los conceptos que priman en esta valoración están más orientados hacia la creación e innovación de discursos en la imagen, dentro de su categoría conceptual. La reproductibilidad técnica emancipa a la obra de arte de su existencia parasitaria en el ritual, por lo tanto preguntarnos acerca de la autenticidad de la copia no tiene sentido alguno. En el momento en que falla el modelo de autenticidad en la producción artística, se ha revolucionado toda la función social del arte. Así pues, su fundamento no aparece en el ritual, sino en una praxis diferente¹³.

Lo único desaparece, ya que éste pertenece al contexto de la tradición. Por el contrario, se aboga por una poética de lo múltiple y seriado. Según el filósofo Walter Benjamin, lo que se atrofia en la época de la reproducción técnica es el aura de la obra de arte, idea en la que insiste en sus diversos ensayos. Este proceso es sintomático, su importancia remite más allá del ámbito del arte ¹⁴. La realidad de nuestro entorno nos parece siempre la misma, pero, cuando presenciamos un lugar una sola vez y nos sorprende, tendemos a querer volver para adquirir un nuevo recuerdo del mismo. Esta necesidad de querer reproducir la imagen del entorno que hemos percibido se pone de manifiesto en el ámbito artístico, cuando el artista emplea la cámara fotográfica, para observar el lugar por segunda vez, ahora de forma indirecta, a través de un filtro: el objetivo. Pero, como aboga Benjamin, a pesar de las similitudes, incluso en la reproducción más perfecta falla una cosa: el aquí y ahora, su existencia irrepetible en el lugar que se encuentra ¹⁵.

Resulta significativo destacar que en el momento presente, hasta la gente más instruida confiesa que lee menos porque se siente cada vez más solicitada por la imagen. Se decía en el Renacimiento, de un hombre avisado: tiene olfato; en la actualidad, de alguien que está al corriente se dice que tiene vista, pues éste es hoy el sentido más solicitado ¹⁶. Vemos a través de la fotografía. La foto, escribe Roland Barthes, se adhiere a la realidad. La imagen fotográfica es el resultado de una emanación física y luminosa de un modelo que ya existe ¹⁷. Esta concepción arraigada en el origen de lo fotográfico no corresponde en absoluto con los discursos artísticos actuales, en los que la fidelidad a la realidad queda subvertida y transformada en un lenguaje, en ocasiones abstracto e irreal, que sustrae la evidencia iconográfica de la imagen. Un ejemplo para comprender esta idea podría encontrarse en una fotografía del artista Ola Kolehmainen (figura 1).

La primera fotografía de la historia, en la que aparece el paisaje natural, se titula: *Punto de vista desde la ventana de Gras*, y está tomada en 1826, con una exposición de ocho horas, por Joseph Nicéphore Niépce (figura 2), quién inventó la fotografía y colaboró junto a Louis Daguerre en la mejora de las técnicas fotográficas. Esta imagen está hecha sobre una placa de peltre, recubierta con betún de judea, y

actualmente se conserva en la colección Gernsheim de la Universidad de Texas, en Austin ¹⁸. Es significativo comprobar que la primera fotografía de la historia es una imagen de paisaje, género que no se ha perdido con la tradición pictórica, sino que hoy día sigue vigente en las propuestas fotográficas contemporáneas. Resulta interesante destacar algunas observaciones en cuanto a esta idea, comparando la imagen de Niépce con la de un artista reciente de más de un siglo y medio después: James Casebere.



Figura 1. Ola Kolehmainen. Autumn Leaves. 2008

El artista americano James Casebere, nacido en 1953, fotografía una escena que no es real, ya que se trata de una maqueta del tamaño de un tablero de mesa que el mismo ha creado, y que destruye después de ser fotografiada. La obra de James se titula: *Sing, Sing #2* (figura 3). En esta fotografía, la luz es artificial, y está situada estratégicamente por el autor; por lo tanto nada es natural. Dicha imagen nos habla de una estética del espacio irreal, cuyo fin se halla en su discurso artístico ¹⁹. Muy diferente es lo que ocurre con la imagen de Niépce, una captura totalmente directa del natural, donde no hay intervención de ningún tipo. Aquí la fotografía es una percepción fidedigna que documenta el espacio real, no inventado, sino simplemente documentado. Ambas imágenes retratan un paisaje en blanco y

negro, en el que la luz es un componente esencial de construcción de la imagen. En cambio entre una y otra existe una gran diferencia técnica y narrativa.

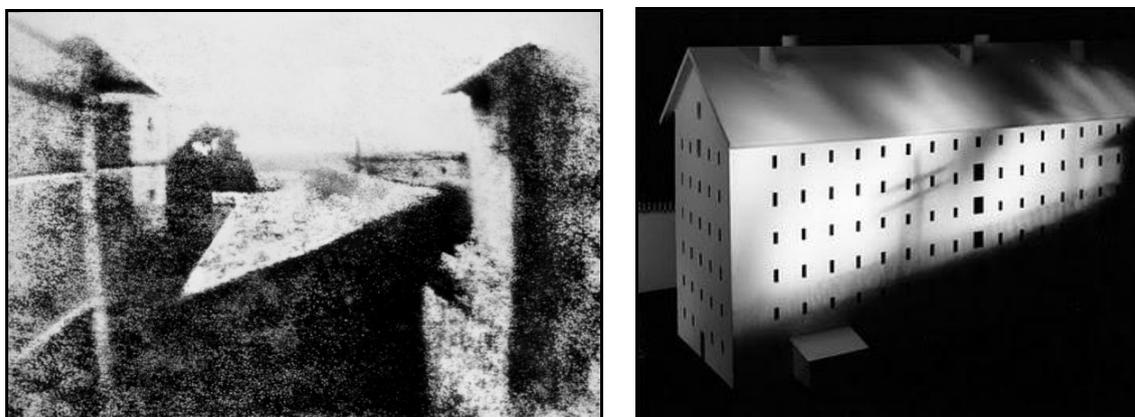


Figura 2. Joseph Nicéphore Niépce. Punto de vista desde la ventana de Gras. 1826. Figura 3. James Casebere. Sing, Sing #2. 1992

Cuando Niépce fallece en 1833, Daguerre queda al mando de las investigaciones. El 15 de Junio de 1839 un grupo de diputados franceses proponen a la Cámara que el Estado adquiriera la patente de la fotografía. Será entonces, en este mismo año cuando se anuncie este hallazgo oficial y burocráticamente²⁰. Desde aquel momento la fotografía se incorpora a la vida pública. Con el paso del tiempo se vuelve accesible y necesaria, no sólo en el ámbito cotidiano, sino también en el ámbito artístico. La imagen fotográfica se incorpora en los libros y en la prensa con mayor asiduidad. Es destacable la edición publicada en 1844 del primer libro ilustrado fotográficamente que constaba de veinticuatro imágenes obtenidas por calotipia: *The Pencil of Nature*, del inglés William Henry Fox-Talbot²¹. La fotografía tal como la conocemos hoy se la debemos a este autor, Talbot, quién consiguió en la misma fecha que Niépce sensibilizar un papel translucido, el negativo, del que se podían sacar tantas pruebas como se deseara²². La reproducción de la imagen ha evolucionado hacia una progresiva digitalización. Se está trabajando continuamente en un perfeccionamiento técnico de la imagen fotográfica desde sus comienzos. Este progreso se desarrolla en paralelo a una mejora de vida, en la que todo avanza a pasos agigantados, transformándose continuamente el proceso fotográfico en una acelerada posmodernidad.

El multimillonario y humanista Albert Kahn, equipó a sus operadores (a los que envió entre 1909 y 1931) a formar el primer banco de imágenes: *Les Archives de la planète*, setenta y seis mil fotos y ciento ochenta kilómetros de película, siempre conservados junto a su jardín japonés, y a su bosque de los Vogos en Boulogne-Billancourt ²³. Ahora, el banco de imágenes resulta incalculable gracias a los medios fotográficos. Esta práctica nos ha ido insertando poco a poco, en el mundo de lo digital y lo medial, donde la mayor parte del tiempo percibimos el paisaje de forma indirecta a través de un filtro: la pantalla del ordenador, la televisión, o el objetivo de la cámara. Cada vez vivimos más cerca de un entorno virtual, que no existe en la realidad física de las cosas posibles, sino solamente de manera digital. Este hecho podría explicar, en cierto sentido, una pérdida de sensibilidad frente a lo natural. Pérdida que se puede soslayar si contamos con las nuevas narrativas que surgen en los discursos de la fotografía contemporánea.

En este momento, la digitalización de la imagen plantea nuevos interrogantes sobre su propia permanencia material, a causa de la rápida caducidad de las tecnologías. La actual cualidad espectral del documento y el archivo abre un campo conceptual nuevo, que comporta incertidumbre respecto a la pérdida de la memoria histórica. “¿Es la universalización del archivo, paradójicamente, una universalización de la amnesia?”. Este interrogante nos lo plantea el artista Jorge Ribalta ²⁴. Lo que es cierto, es que a través de la fotografía descubrimos valores y significantes que nos ayudan a explicar la complejidad del espacio que nos alberga, a la vez que descubrimos, nuevas poéticas visuales en el ámbito de la creación.

La imagen de la naturaleza y su alcance cultural

“En el estudio de nuestro arte, como en el de todos los demás, una parte es el resultado de nuestra propia observación de la naturaleza; la otra, que no es poca, es el efecto del ejemplo de aquellos que han estudiado la misma naturaleza antes que nosotros, y que han cultivado antes que nosotros el mismo arte, con diligencia y con éxito”. (Fontcuberta, 2007, *Estética fotográfica*, pp. 53)

La teoría más reciente sobre el origen del paisaje sostiene que es una creación cultural. Según el historiador del arte E.H.

Gombrich, el concepto de paisaje fue pensado antes de su representación, y antes asimismo, de que existiera una palabra para nombrarlo ²⁵. De ahí que su carácter conceptual adquiriera tanta importancia en las manifestaciones artísticas generadas. Esta afirmación nos induce a pensar que el significado teórico que éste adquiere prima sobre su representación. ¿Podríamos pensar entonces en la construcción de un paisaje sin su imagen física? Hipotéticamente hablando, esto ya podría estar pasando, ya que a través de la fotografía, las imágenes adquieren propiedades virtuales que cambian, cuando las obras se ubican en un espacio físico al ser expuestas. La pantalla del ordenador es un espacio virtual, por lo tanto aquellas imágenes que no llegan a reproducirse tampoco llegan a formar parte del entorno físico. Esta cuestión nos remite al aspecto virtual e irreal de la imagen.

Friedrich Nietzsche, ve en la naturaleza mucho más que un mero pensamiento. “Los bosques, las montañas, no son sólo conceptos, son nuestra experiencia y nuestra historia”, escribía. Nietzsche creía que la naturaleza era el lugar más adecuado para la reflexión ²⁶. Pero, además, debemos considerar que esta cuestión irrumpe actualmente aportando importantes cambios en la cultura actual del arte. Ahora, lo que verdaderamente nos interesa es el discurso del paisaje como protagonista. Aparentemente podríamos pensar que éste es un pensamiento moderno del arte. No obstante, en 1894, el pintor y escritor August Strindberg, escribió su particular manifiesto naturalista, en el que promovía la idea de dejar de repetir servilmente del natural, como decían los pintores. Este autor pensaba que había que aprender que lo indeterminado, caótico, e irracional, es lo natural ²⁷. La noción de paisaje conlleva pensar la naturaleza como un ente autónomo, donde el hombre establece relaciones. Requiere, por lo tanto, aprender a mirar para poder distinguir lo esencial y comprender las diferencias que se establecen en el seno de lo natural. El paisaje ha estado siempre asociado a lo pictórico. Pensemos en la posibilidad de los campos de color, las vibraciones cromáticas de Rothko, en esa tradición que interpreta Rosenblum, vinculada con el romanticismo sublime. Por otro lado, el filósofo francés Jean-François Lyotard, ha empleado lo sublime (surgido en el ámbito filosófico) en relación con la incapacidad para reducir a concepto,

una magnitud matemática o dinámica de la naturaleza, para establecer la diferencia entre modernidad, y posmodernidad²⁸.

La palabra que nombra al concepto de paisaje en chino, es *Shanshui*, del siglo IV. Dicho concepto está compuesto por otras dos palabras, *shan*, que significa montaña, y *shui*, cuyo significado es agua o río; por separado se refieren al contenido del paisaje, y juntas lo nombran. La síntesis de *Shanshui* es la combinación de bruma y nube, que está compuesta por agua y nube, y tiene forma montañosa. La representación de los elementos fluidos es característica de la pintura oriental de paisaje²⁹. Tan importante es esta concepción del paisaje, que llega hasta nuestros días de mano de artistas contemporáneos. El arte oriental que tanto ha destacado siempre los elementos de la naturaleza, como generadores de imágenes, ha evolucionado hacia una nueva estética; resultando nuevos discursos artísticos que conviven con las vanguardias. Un ejemplo de ello es la fotógrafa japonesa Maiko Haruki, nacida en 1974, quien nos propone con su obra, una concepción minimalista del paisaje que podría recordarnos a la abstracción de Malevich. La fotografía de Haruki titulada *Rain*, de 2004 (Figura 4) nos acerca a un paisaje real, a través de un fuerte contenido plástico, basado en la abstracción del encuadre. No existe ningún tratamiento digital en su imagen. Se trata de unas gotas de agua casi inapreciables, que caen desde un tejado, pasando discretamente de un plano al otro de la imagen. Su obra es irreproducible dada la enorme complejidad de sus mínimos detalles. Por lo tanto, el conjunto de la información no nos llega fácilmente, requiriendo por parte del espectador una mirada prolongada. Esta idea nos incita a reflexionar acerca del ritmo de vida que impone la ciudad; de tiempos cortos, y cambios continuos³⁰. Se exige pues, del arte, una experiencia de lo concreto, de lo singular, e irrepetible; que desarraige la irrealidad de un mundo social mediatizado³¹. Esta idea nos confirma la perdurabilidad del paisaje en la cultura oriental, así como su trascendencia y evolución en el panorama artístico actual. Hoy día, no hay que sorprenderse de que Japón haya conquistado el monopolio de la industria fotográfica; dejando a los occidentales los procedimientos de codificación académica. No se trata de una opción económica, sino efecto de la cultura de la imagen³².

El filósofo y escritor Alain Roger, postula que la naturaleza es indeterminada, y que sólo el arte la determina, por lo que un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de paisaje ³³. Lo artístico evalúa y proyecta con trabajos visuales los aspectos más esenciales de la realidad natural. Hablamos de dirigir nuestros modos de ver, puesto que la naturaleza es un fenómeno en continuo cambio. El primer texto del escritor John Ruskin: *Pintores modernos*, de 1843, situaba el paisaje en un contexto más amplio que el estudio de las formas, y la historia del estilo. “*El paisaje superior*” dependía de una humilde sumisión de los hombres a las grandes leyes de la naturaleza, de una cercana observación del mundo de lo natural ³⁴. La observación nos permite reconocer. Reconocemos en la naturaleza, pero: ¿Reconocemos del mismo modo en su imagen? Dado que existe una diferenciación entre lo real, y la representación en imagen de esa realidad, a veces resulta confusa esta tarea. La imagen de la naturaleza es siempre un compromiso entre la realidad y lo que queremos ver en ella. Lo particular se toma la revancha de lo universal, lo momentáneo de lo eterno, y lo accidental, de lo esencial ³⁵.



Figura 4. Maiko Haruki. Rain. 2004

Relación entre la imagen fotográfica y la imagen real

Esta asociación, sólo es posible gracias a la existencia de estructuras que relacionen discursos, y propiedades formales, encontradas en lo natural y en lo fotografiado. Esta operación puede ser constatada debido a que la imagen posee equivalentes estructurales de cualquier situación de la realidad. Este hecho permite la representación espacial o modelización representativa en imagen fija ³⁶. Así bien, toda imagen, tanto física como digital presenta tres estructuras: la espacial, la temporal, y la de relación. Las dos primeras son las únicas que admiten una formalización teórica. El espacio y el tiempo se convierten en los elementos de definición icónica de la imagen. La capacidad estructural de la misma está basada en el propio esquema de la realidad. Teniendo en cuenta esta idea, podemos continuar diciendo que el concepto de significación artística, no es otra cosa que la expresión de una doble operación selectiva, primero perceptual, y después representativa que la imagen hace de la realidad ³⁷. Reafirmo esta cuestión, a partir de la posición que mantiene Cartier-Bresson, cuando expone que hacer fotografías es hallar la estructura del mundo ³⁸. Baudrillard, rechaza toda conexión entre imagen y realidad en nombre del simulacro ³⁹.

También debemos considerar, que la fotografía es una imagen, susceptible de ser alterada artísticamente mediante procesos de manipulación, o de foto-montaje realizados a través de programas informáticos específicos. Hoy, la digitalización, hace posible que la fotografía pueda ser tratada, y por ello, no hay posibilidad de detectar las alteraciones realizadas sobre ella. Esto quiere decir que la fotografía ha dejado de ser prueba de un acontecimiento natural o huella, para convertirse en un ensayo de la realidad bajo el prisma personal del fotógrafo. Esta condición transformable que adquiere la imagen enriquece sobremanera los procesos de creación.

Podríamos hablar de la modificación de lo real, como aporte evolutivo, en la fotografía a través de algunas obras del artista Chema Madoz (fig. 5). En sus imágenes la metáfora interviene alterando la percepción de la realidad más inmediata. Se establece así una descontextualización *Dadá* en sus imágenes ⁴⁰. Madoz emplea lo natural como elemento cotidiano de la vida, proporcionándole

nuevos significados que explican que lo fotográfico construye, e inventa, una nueva realidad imposible de hallar de forma directa en el entorno físico: común y externo, y lo hace desde el traslado de lo reconocible a la paradoja romántica, a la parodia, o a la broma *brossiana*. Para Walter Benjamin, las formas de la expresión de la vida cotidiana, las imágenes que hacen referencia a lo fugaz y al sueño, son manifestaciones de un vínculo complejo, y constituyen, en el lenguaje de Baudelaire “*correspondencias*” entre mito y modernidad⁴¹. Madoz emplea un collage visual que nos habla de la percepción del mundo. Una sensación parecida es la que tenemos cuando soñamos, o al mezclar momentos vividos, donde todo queda relacionado, constituyéndose con ello nuestro particular pensamiento visual ⁴². Estos instantes imaginados, igual que los que reflejan las imágenes de este autor, construyen modelos nuevos de realidad.

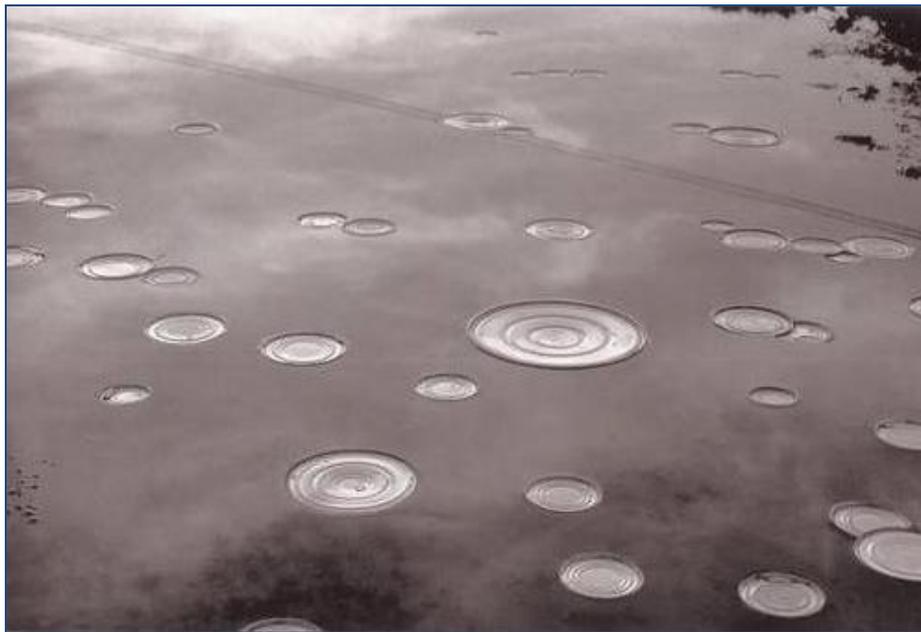


Figura 5. Chema Madoz. Chema Madoz. 1996

Otro punto a tener en cuenta es el recorte de la realidad a través de la fotografía. Fotografar es un ejercicio de simplificación, de concreción. Necesitamos delimitar para hallar lo esencial en la naturaleza. A propósito de esta idea, Roland Barthes, intuía en la fotografía una red de esencias materiales, obligando a un estudio físico, químico, y óptico de la foto ⁴³. Este recorte selectivo conduce nuestra mirada hacia un mensaje concreto. Por lo tanto, toda imagen

es una visión sintética, selecta, fragmentada, y subjetivada del mundo real ⁴⁴. Joan Fontcuberta añade que al igual que el botánico, el fotógrafo aísla de la multiplicidad del todo un fragmento característico para subrayar sus elementos esenciales, pero según él, existe una ventaja para el artista, la idea de que éste pueda expresar visualmente lo que el científico sólo puede describir. Además, el hecho de que un fragmento aislado pueda simbolizar un todo, y que la imaginación pueda nutrirse cuando ésta se ve forzada a participar, representa un campo en el que la fotografía de paisaje ofrece infinitud de posibilidades ⁴⁵.

Pero debemos tener en cuenta que la fotografía, entendida como obra de Arte duradera, contiene muchas claves sobre la percepción humana y su ampliación de la visión. El contexto adquiere un valor añadido, por lo tanto, lo que percibimos es el resultado de una interacción entre el acontecimiento y la experiencia, que tiene lugar en el momento observado. El modo de ver del artista y de expresar el significado del espacio en una fotografía, es tan importante como la percepción y el conocimiento que se tiene, de este mundo natural ⁴⁶.

Desde hace aproximadamente dos mil años, se ha sabido que cuando la luz pasa por un pequeño agujero hasta el interior oscuro y cerrado, aparece una imagen invertida en la pared situada frente al agujero. Pensadores tan distantes entre sí como Euclides, Aristóteles, Roger Bacon, y Leonardo, advirtieron este fenómeno, y especularon acerca de si podría ser análogo al funcionamiento de la visión humana. Para Descartes, la cámara era una demostración de cómo un observador puede conocer el mundo, únicamente por la percepción de la mente. La posición del ser en este espacio interior, vacío, constituía una condición previa para conocer el mundo externo ⁴⁷. Por lo tanto, nos toca pensar en la fotografía como un medio de expresión artística, con una doble naturaleza interna-externa, que crea imágenes que van más allá de la mera actividad contemplativa, proyectándonos hacia un impulso reflexivo.

Notas

1. J. VILLAFANE, Introducción a la teoría de la imagen. Madrid, 1992, p. 29.
2. J. VILLAFANE, ob. cit., p. 20.
3. M. MELOT, Breve historia de la imagen. Madrid, 2010, p. 11.
4. M. MELOT, ob. cit., p. 13.
5. S. SONTAG, Sobre la fotografía. Barcelona, 2009, p. 14.
6. J. VILLAFANE, Introducción a la teoría de la imagen. Madrid, 1992, p. 37.
7. M. MELOT, Breve historia de la imagen. Madrid, 2010, p. 23.
8. J. VILLAFANE, Introducción a la teoría de la imagen. Madrid, 1992, p. 40.
9. M. MELOT, Breve historia de la imagen. Madrid, 2010, p. 27.
10. J. VILLAFANE, Introducción a la teoría de la imagen. Madrid, 1992, pp. 44-45.
11. M. MELOT, Breve historia de la imagen. Madrid, 2010, p. 49.
12. M. MELOT, ob. cit., pp. 47-48.
13. W. BENJAMIN, Estética y política. Buenos Aires. 2009, p. 98.
14. W. BENJAMIN, ob. cit., p. 91.
15. H.-G., GADAMER, La actualidad de lo bello. Barcelona. 2009, pp. 20-22.
16. W. BENJAMIN, Sobre la fotografía, Valencia. 2008, p. 95.
17. M. MELOT, Breve historia de la imagen. Madrid, 2010, pp. 71-72.
18. S. PÉREZ. F., La muerte de la fotografía, 2009. [Consulta en línea: 09/07/2010]. En:
<http://maestriadicom.org/articulos/¿la-muerte-de-la-fotografia/>

19. D. BOHR, Arquitecturas ficticias. [Consulta en línea: 05/07/2010].
En:
<http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=44>
20. J. L. PARIENTE F., La invención de la fotografía, 1989. [Consulta en línea: 02/07/2010]. En:
<http://www.excelencia.uat.edu.mx/pariente/Articulos/Fotografia/La%20invencion%20de%20la%20fotografia.htm>
21. J. FONTCUBERTA, Estética Fotográfica. Barcelona. 2007, p. 20.
22. M. MELOT, Breve historia de la imagen. Madrid. 2010, p. 74.
23. M. MELOT, ob. cit., p. 78.
24. VV.AA., Profecías (Catálogo), Salamanca, 2009, p. 215.
25. VV.AA., Del Paisaje reciente. Madrid, 2006, p. 96.
26. VV.AA., ob.cit., p. 93.
27. VV.AA., ob.cit., p. 94.
28. VV.AA., El paisaje. Valencia, 2008, p. 15.
29. VV.AA., Del Paisaje reciente. Madrid, 2006, p. 113.
30. VV.AA., ob.cit., p. 123.
31. L. E. GAMA, “Arte y política como interpretación”, Revista de Estudios Sociales, N° 16 (2009), p. 102.
32. M. MELOT, Breve historia de la imagen. Madrid, 2010, p. 53.
33. A. ROGER, Breve tratado del paisaje. Madrid, 2007, p. 23.
34. VV.AA., Del Paisaje reciente. Madrid, 2006, p. 205.
35. J. VILLAFANE, Introducción a la teoría de la imagen. Madrid, 1992, p. 43.
36. J. VILLAFANE, ob. cit., p.35.
37. VV.AA., Profecías (Catálogo), Salamanca. 2009, pp. 50-53.

38. S. SONTAG, (2009): Sobre la fotografía. Barcelona, 2009, p. 104.
39. J. BAUDRILLARD, Cultura y simulacro. Barcelona, 1993.
40. C. MADOZ, No todo es lo que parece. [Consulta en línea: 22/06/2010]. En: http://www.chemamadoz.com/chema_madoz.htm
41. W. BENJAMIN, Estética y política. Buenos Aires. 2009, p. 22.
42. J. VILLAFANE, Introducción a la teoría de la imagen. Madrid. 1992, p. 89.
43. R. BARTHES, La cámara lúcida. Barcelona. 2007, p. 52.
44. E. RODRÍGUEZ, La realidad fragmentada (Tesis). Madrid. 1992, p. 359.
45. J. FONTCUBERTA, Estética fotográfica. Barcelona. 2007, pp. 134.-137.
46. S. YATES, (2002): Poéticas del espacio. Barcelona. 2002, p. 167.
47. S. YATES, OB. CIT., pp. 132-134.

Referencias bibliográficas

- A. ROGER, Breve tratado del paisaje. Madrid, 2007.
- E. RODRÍGUEZ, La realidad fragmentada (Tesis). Madrid. 1992.
- H.-G. GADAMER, La actualidad de lo bello. Barcelona. 2009.
- J. BAUDRILLARD, Cultura y simulacro. Barcelona, 1993.
- J. FONTCUBERTA, Estética Fotográfica. Barcelona. 2007.
- J. VILLAFANE, Introducción a la teoría de la imagen. Madrid, 1992.
- L. E. GAMA, “Arte y política como interpretación”, Revista de Estudios Sociales, N° 16 (2009)
- M. MELOT, Breve historia de la imagen. Madrid, 2010.
- R. BARTHES, La cámara lúcida. Barcelona. 2007.

- S. SONTAG, Sobre la fotografía. Barcelona, 2009.
- S. YATES, (2002): Poéticas del espacio. Barcelona. 2002.
- VV.AA., Del Paisaje reciente. Madrid, 2006.
- VV.AA., El paisaje. Valencia, 2008.
- VV.AA., Profecías (Catálogo), Salamanca, 2009.
- W. BENJAMIN, Estética y política. Buenos Aires. 2009.
- W. BENJAMIN, Sobre la fotografía, Valencia. 2008.

Documentos electrónicos:

- C. MADDOZ, No todo es lo que parece. [Consulta en línea: 22/06/2010].
En: http://www.chemamadoz.com/chema_madoz.htm
- D. BOHR, Arquitecturas ficticias. [Consulta en línea: 05/07/2010]. En:
<http://www.exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=44>
- J. L. PARIENTE F., La invención de la fotografía, 1989. [Consulta en línea: 02/07/2010].
En:<http://www.excelencia.uat.edu.mx/pariente/Articulos/Fotografia/La%20invencion%20de%20la%20fotografia.htm>
- S. PÉREZ. F., La muerte de la fotografía, 2009. [Consulta en línea: 09/07/2010]. En: <http://maestriadicom.org/articulos/¿la-muerte-de-la-fotografia/>.