

00265



**Universidad
Nacional
Autónoma de
México**

Escuela Nacional de Artes Plásticas

Fotografía y memoria para la recuperación de historias privadas

Trabajo que para obtener el grado de Maestro en Artes visuales
con orientación en Gráfica (Fotografía) presenta la alumna:



**Director de Tesis:
Maestro Juan Antonio Madrid Vargas**

**México D. F.
2005**

m.340891



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Heidi Elizabeth

Aguilar Pérez

FECHA: 28 enero 2005

FIRMA: [Firma]

Agradecimientos

A la Dra. Laura González Flores
por su valiosa colaboración en éste proyecto

Al Programa de Becas Nacionales para
Estudios de Posgrado que coordina la DGEP
por su apoyo para la realización de este proyecto



Índice

Introducción	4
1. Planteamientos teóricos sobre la relación fotografía y memoria, para la recuperación de historias privadas	7
1.1 El olvido, elemento en la construcción de la memoria	13
1.2 Los recuerdos: re-visión del referente	19
1.3 Los pequeños relatos	28
2. Historias recuperadas	
Revisión de algunos proyectos artísticos	32
2.1 El empleo de la fotografía para la recuperación de historias personales	34
2.2 Lo privado en lo público por medio de la fotografía	45
3. Nuevas historias	
Propuestas visuales personales	54
3.1 Historias Mínimas	56
3.2 Vistas: Una parte de mi historia cotidiana	69
Lista de obra	75
Conclusiones	77
Fuentes de consulta	79



Introducción

La presente tesis es el resultado del proceso en el cual, el proyecto de investigación inicial de la Maestría en Artes Visuales, evolucionó conservando principalmente el objetivo fundamental de rescatar a través del medio fotográfico nuestras diversas trayectorias cotidianas, así como reflexionar sobre las pequeñas historias personales que a través de ellas construimos.

El texto ofrece un panorama para reflexionar sobre el empleo de fotografías “domésticas”¹, dentro de algunos proyectos de arte realizados en las dos últimas décadas, como parte de la construcción de nuestra memoria personal. Para hablar del tema del uso de la imagen fotográfica como herramienta de recuperación de nuestras historias privadas, la estructura de ésta tesis está conformada por tres capítulos los cuales nos van acercando al resultado concreto tanto del trabajo de investigación como de la práctica: a las propuestas visuales personales *Historias mínimas* y *Vistas: una parte de mi historia personal*.

En el capítulo 1, titulado “Planteamientos sobre la relación fotografía y memoria para la recuperación de historias privadas”, se pondrán en manifiesto ciertos aspectos que vinculan a la imagen fotográfica con la memoria, ambas en su labor como instrumentos para seleccionar y recuperar nuestro pasado, y con ello poder reconstruir nuestras historias personales. Se abordará el tema del recuerdo y del olvido como integrantes de nuestra memoria y su analogía en el

¹ Aquellas que se originan y se destinan al ámbito lo familiar y personal como al *álbum*, sin pretensiones artísticas. Sobre ello habla Victor Burgin en “Mirar fotografías” en Indiferencia y singularidad. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp 23-36; y Pierre Bourdieu presenta un estudio sobre sus usos en Un arte medjo. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, 414 pp.



proceso de creación de la imagen fotográfica e incluso ésta última como sustituto de la propia memoria. Dentro del mismo capítulo se anexarán ejemplos extraídos en su mayoría del cine actual, considerados pertinentes ya que en éstos filmes existe una referencia directa al empleo de imágenes fotográficas como constructoras de nuestra memoria, de nuestro pasado y presente.

Continuando con el tema pero insertándolo en el contexto del arte contemporáneo, en el capítulo 2: "Historias recuperadas" se realiza una revisión de cómo lo planteado en el capítulo anterior se pone en práctica dentro de algunos proyectos artísticos que tienen como soporte principal al medio fotográfico y en los cuales se puede ver claramente la intención de utilizarlo como fuente de recuperación de vivencias insertadas dentro de la esfera de lo privado.

Además en ésta parte se toma en cuenta el vínculo tan estrecho que existe entre la imagen fotográfica y la sobreproducción de ellas, generadas por personas en su vida común, como parte del registro o testimonio de lo familiar ó personal, y sobre todo como éste tipo de imágenes pasan a formar parte de los proyectos artísticos que se abordan en este capítulo y del proyecto visual personal que expongo. Con esto último se tiene presente que el contexto de las historias privadas cambia al manifiestarse fuera del medio donde se generaron, en lo íntimo, para exponerse en lo público.

Para finalizar, el capítulo 3 "Nuevas historias" presenta las dos propuestas visuales personales *Historias Mínimas* y *Vistas: Una parte de mi historia personal*, realizadas durante la maestría (2002-2004), específicamente para el proyecto de investigación concluido en ésta tesis. Éste capítulo refiere tanto al proceso de creación y producción de ambas propuestas así como a sus resultados: las obras visuales.



Empleando la imagen fotográfica, como elemento de narración de pequeños relatos y de construcción de la memoria personal, los dos proyectos nos invitan a conocer una parte íntima de quienes participaron en los mismos. Para *Historias mínimas* colaboró un grupo de personas fotografiando sus espacios privados, utilizando la foto de igual forma que como lo hacen en su vida cotidiana, capturando en las imágenes aspectos que les identifica o les son relevantes. Para el proyecto de *Vistas: Una parte de mi historia personal* son mis imágenes las que estructuran una cronología personal, como un cuadro de temporalidad, ya que en las fotos se evidencia un mismo espacio pero también su constante transformación día a día.

Ambos proyectos parten de un mismo eje: el uso de la imagen fotográfica para la recuperación de historias que se gestan en la vida privada, en los espacios y objetos que intervienen en ella, en su habitar cotidiano. Sin embargo cada uno tiene un proceso diferente y un enfoque distinto.

En el primero se trata de un trabajo de apropiación que presenta una diversidad de puntos de vistas sobre lo que constituye lo personal e íntimo principalmente a través de lo espacial. Y en el segundo proyecto se expone un solo punto de vista, en dos sentidos, debido a que es parte de mi historia personal y a que tratan de imágenes de un mismo espacio, de una misma vista. Cabe añadir que en éste proyecto hay un peso mayor hacia lo temporal, por los cambios que se generan en dicho espacio y por los cuales se manifiesta un tiempo transcurrido en el habitar de un lugar.



Capitulo **1**



1. Planteamientos teóricos sobre la relación fotografía y memoria, para la recuperación de historias privadas

Durante las últimas décadas del siglo XX, en la cultura occidental, hemos presenciado la importancia y el creciente auge de la invención de instrumentos para mantener, extender y recuperar la visión y la memoria. El interés por controlar y manipular lo que se ve y merece ser recordado se encuentra tanto en la esfera de la vida pública como en la privada. Hoy en día la publicidad, los medios de comunicación, la ciencia y la tecnología intentan demostrarnos que hay una capacidad de ver y registrar todo².

La negativa de ceder espacio al olvido³ se enfrenta con el abrumante mundo de información que nos rodea, que nos hace sus consumidores y que paradójicamente nos condena a festejar los placeres del instante, por ejemplo en la moda, en las noticias o en los avances tecnológicos.

Paralelo a lo anterior y como reflejo de ello, se han realizado diversos estudios y reflexiones teóricas, artísticas o mediáticas que manifiestan su preocupación, fascinación o aversión de la función y uso que se hace de esos instrumentos y de la información que se obtiene por medio de ellos.

Dentro de este marco se desarrollará este documento enfocándose específicamente a la función y uso de la memoria y de la fotografía, como instrumentos de control, en la invención del pasado y su uso en el presente.

² Desde lo temporal, por ejemplo en la fotografía, cuando por medio de la cámara accedemos a lo que el ojo no logra captar en una milésima de segundo; lo temático, desde visualizar un planeta a millones de kilómetros de distancia o la estructura de una célula, real o virtualmente; hasta lo cuantificable, cuando se habla de la gran capacidad de almacenar información en una computadora o en la tarjeta de "memoria" de una cámara digital.

³ No sólo al 2 de octubre de 1968, ni a lo ocurrido el 11 de septiembre de 2001 o al Holocausto, sino a nuestro pasado familiar o personal y la vida cotidiana misma.

Entendiendo por memoria el recuerdo que se hace de una cosa o acontecimiento pasado, y su respectiva retención.

El vínculo entre la fotografía y la memoria ha tenido lugar desde que la foto se inventó, la posibilidad de registrar no sólo en mayor cantidad y menor tiempo sino con mayor semejanza transformó la forma de ver, de recordar y de relacionarse con los demás y también con el tiempo.

Con la foto se modifica nuestra percepción y vivencia del tiempo y del espacio: el logro de captar y recuperar "... un momento que se convierte en pasado de forma inmediata pero, sin embargo, constituye la cosa más cercana al conocimiento presente"⁴, hace que nuestro propio pasado sea impensable sin el registro fotográfico de nuestros acontecimientos, como memoria de nosotros mismos, como testimonio o evidencia de nuestra existencia. El *álbum* es un ejemplo, está presente en familias de diferente nivel económico, social o cultural, y sobrevive en ellas por décadas, por medio de él hay una extensión de lo que se recuerda, incluso de lo que nunca se vió (lugares, cosas o personas) pero que se conoce por medio de su imagen.

Entre memoria y fotografía hay otro factor que determina a ambas y las relaciona aún más y es que en la fotografía, tanto por la técnica del aparato como por quien la utiliza, hay una selección de lo que se capta y cómo se capta, del campo de lo visual a un fragmento de él, de su registro en color o en blanco y negro, del plano que se enfoca, entre otras selecciones; y en la memoria igualmente ocurre un proceso selectivo, como el investigador y teórico Tzvetan Todorov señala en su obra *Los abusos de la memoria*, "la memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados,

⁴ Nicholas Mirzoeff. Una introducción a la cultura visual. España: Paidós Arte y educación, 2003,p106.

otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados.”⁵ Así, en la foto y en la memoria lo primordial es controlar, por medio de la selección, lo que se quiere recordar. Pero ¿bajo qué criterios debe realizarse dicha selección? Antes de buscar la respuesta se tratará de conocer algunos aspectos que intervienen en ella, sobre todo en el uso al que es destinada.

El historiador Edward Said comenta, en torno a la memoria, la importancia de saber no sólo lo que es recordado sino también cómo y en que forma, ya que con ello se involucran “cuestiones de identidad, de nacionalismo, de poder y de autoridad”⁶, teniendo en cuenta que la memoria no es inerte ni pasiva. Said refiere al hecho de cómo las memorias del pasado son formadas y usadas, de la invención de hechos sociales e históricos (como tradiciones, celebraciones o monumentos públicos), para reglamentar, manipular o intervenir en la memoria colectiva, creando por ejemplo un pasado nacional, una identidad ó un lugar en la historia y en el mundo.

De la misma forma, la fotografía nos otorga un pasado, una identidad, donde nuestra imagen es seleccionada, inventada o manipulada, y además materializada, reproducida y capaz de ser archivada.

Esa angustia por hacerse de una identidad y no correr el riesgo de ser engullido por la nada tiene que ver con la actual tendencia a la homogeneidad y uniformidad, hacia la identidad globalizada (en el sentido espacial que subraya Said⁷), originada en el mundo posmoderno, como pauta cultural dominante. Frente a esto el olvido de nuestro pasado acompaña la pérdida de identidades y pertenencias tradicionales, pero también nos da la posibilidad de inventar otro

⁵ Tzvetan Todorov. Los abusos de la memoria. España: Paidós Asterisco, 2000, p16.

⁶ Edward Said. “Invention, memory and place” en Landscape and power. Traducción de la autora. Chicago: The University Chicago Press, 2002, p242.

⁷ *Ibidem*, p 246.

pasado común (uno cuidadosamente seleccionado), de tener una nueva pertenencia a través de una nueva memoria.

Por ello, en la foto y en la memoria no sólo hay una apropiación de los acontecimientos y de la realidad, se excede a la misma realidad en la construcción de una propia, la conveniente. Lo significativo no es sólo la invención o creación de un pasado, de una memoria y de la realidad misma, sino cómo esa invención se utiliza y determina los hechos del presente.

Un caso particular en la invención de identidades (racial, cultural y nacional), de memoria y de pasados que ha servido a fines específicos, es el del caso del Holocausto que el gobierno de Israel usó conscientemente para la consolidación de la identidad nacional Israelí⁸, y que ha tenido tal repercusión en la organización de congresos y debates sobre el genocidio de judíos, la creación del museo y la Fundación de Auschwitz, así como las referencias en el arte, donde una vez más fotografía y memoria están vinculadas estrechamente: en el trabajo visual y teórico de Marianne Hirsch *Projected memory: Holocaust photographs in personal and public fantasy* (1999); en el proyecto fotográfico de Lorie Novak *Past lives* (1987); en las instalaciones de Christian Boltanski *Monumento* (1987), *Album de fotos de familia, 1939-1957* (1971), *3 fotos de niños de una escuela de Jerusalem*, por citar algunos ejemplos.

Cabe aclarar que mi interés por reflexionar sobre el tema la memoria difiere de quienes en su mayoría han abordado el tema ya que lo hacen enfocándose a la memoria colectiva, es decir desde la esfera de la vida pública. Y en cuanto a la memoria en la esfera de la vida privada Todorov propone abordarla con las consideraciones que paralelamente sirven al estudio de la memoria colectiva,

⁸ *Ibidem*, p 245

por ello hay pertinencia en ejemplificar con hechos o cuestiones relativas a lo colectivo como a lo privado⁹.

Para continuar, la idea del pasado como instrumento y a veces rector del presente tenemos que la invención de identidades sexual, racial, cultural, nacional y otras, no siempre se ha enfocado al orgullo, al privilegio ó a lo deseable, tal es el caso del pasado traumático de los esclavos africanos en América donde en la memoria de sus descendientes permanece el recuerdo de aquellas discriminaciones y sufrimientos, al igual que los conflictos entre Palestina e Israel, o de quienes sobrevivieron al terremoto en la Ciudad de México) del año 1985, o a un accidente automovilístico, o a la pérdida de un ser querido.

Así como se tiene derecho a recordar, también se tiene el derecho a olvidar, en ello podría radicar la creación de una memoria, en un equilibrio entre la información que se suprime y se conserva. ¿Cómo se debe proceder para distinguir de forma adecuada ese equilibrio, tomando en cuenta tanto los resultados de tal distinción como sus posibles usos? Una vez más la respuesta no se dará, en lugar de ello se comentarán a continuación cuestiones relativas específicamente al recuerdo, al olvido y a la creación de los pequeños relatos, como reflejo de lo dicho, del valor y uso que se manifiestan actualmente tanto de la foto como de la memoria.

⁹ Sin olvidar que cada tipo de memoria tiene sus propias características, y no se trata de fundir a una con la otra. En la memoria colectiva se habla de la memoria histórica y la privada se ubica en un plano de mayor subjetividad.

1.1 El olvido, elemento en la construcción de la memoria

Aquí se abordarán de manera más concreta algunos aspectos con relación al olvido, al recuerdo y a los pequeños relatos así como su vinculación con la fotografía, ello en su mayoría tratará de estar enfocado dentro de la esfera de la vida privada.

En el apoyo teórico se recurrirá principalmente a los autores Marc Augé y Jean-François Lyotard, debido a que en algunos trabajos de Augé¹⁰ hace referencia hacia el tema del olvido así como el paso del tiempo y del estado de las cosas, mientras que Lyotard nos aportará aspectos importantes sobre los relatos.

Como parte del soporte visual se incorporarán ejemplos propios de la cultura visual específicamente del cine, tomando como ejemplo películas que tienen algunas referencias que atañen al tema del recuerdo, el olvido, la memoria y las alteraciones al tiempo por medio de ella o al uso de la imagen fotográfica como memoria ortopédica, cada una de ellas desde diferentes ángulos. Los *films* serán *Amnesia* de Christopher Nolan, *Blade runner* de Ridley Scott, *Rapsodia en agosto* de Akira Kurosawa y *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos* de Michel Gondry; otras películas que no se abordarán por extensión y pertinencia pero que sin embargo también mantienen una relación con los tópicos de este trabajo son: *Elogio de amor* de Jean Luc Godard, *Ventana del alma* de Joao Jardim, *Suite Habana* de Fernando Pérez, *Supremacía Bourne* de Paul Greengrass, *The forgotten (lo olvidado)* de Joseph Ruben, entre otras.

Debido a que en este trabajo prima el interés por reflexionar en el uso de las imágenes fotográficas como soporte para la memoria personal, las películas que

¹⁰ Los textos de Marc Augé que principalmente se utilizaran por su referencia al tema son: Las formas del olvido, y El tiempo en ruinas.

se abordan no se analizarán desde el lenguaje del medio cinematográfico ya que aunque posee una narrativa por medio de la cual se busca contar una historia, al igual que en los relatos, la finalidad del presente trabajo es puntualizar en la referencia que hacen al uso de la fotografía y al tema de la memoria como instrumentos para construir historias personales.

Retomando la analogía o vínculo que se ha propuesto desde el principio entre la memoria y la fotografía, en el proceso de construcción de ambas y los fines a los que suelen ser destinadas, como herramientas de control por ejemplo, abordaremos a continuación el olvido para reconocer su función como un “componente de la propia memoria”¹¹, evitando caer en la referencia común hacia él como una parte externa, distante o destructiva de ella.

Como se mencionó anteriormente el olvido es una parte fundamental en la construcción de la memoria, su función es discriminar parte de la información que recibimos y de manera paralela se puede comparar con el ejercicio fotográfico donde la información visual es reducida o modificada a voluntad por medio del encuadre o de diversos tipos de selección que intervienen dentro del proceso de creación de la imagen fotográfica.

Dado que para la construcción de nuestra memoria individual (o colectiva) se realiza una selección de lo que se retiene o se margina, se fotografía o se deja fuera de la imagen, hay que tomar en cuenta que el olvido es necesario. En el caso de la foto no es literalmente olvido sino que éste es una analogía al proceso de selección y anulación de información que se realiza en ella.

Obviamente no todo lo que nos sucede es objeto de olvido, y a la inversa tampoco todo es objeto de ser recordado. Así, como aquí se hace un paralelo entre memoria y fotografía, Augé hace referencia a la memoria como un acto de

¹¹ Marc Augé. Las formas del olvido. Barcelona: Gedisa editorial, 1998, p 20.

jardinería donde “recordar u olvidar es hacer una labor de jardinero, seleccionar, podar”¹², y es precisamente esto en lo que se hace hincapié: en esa interacción entre el anulamiento (el olvido o la ausencia) y la retención (recuerdo o presencia) en la formación de la memoria y de la imagen fotográfica. En la selección de lo que se recuerda y se fotografía, y en lo que debe someterse a la “poda” o al encuadre visual de la cámara.

La razón por la que se considera importante tomar como referencia las películas antes mencionadas es por que demuestran el auge que ha tomado el tema de la memoria dentro del panorama actual, como es el caso de la mayoría que se citarán, realizadas del año 2000 al presente año.

En *Rapsodia en agosto*, última obra del director japonés Akira Kurosawa, la historia gira en torno a los descendientes de las víctimas de la bomba atómica en Nagasaki. El peso del recuerdo de lo sucedido en el pasado mantiene presente el dolor y el sufrimiento en los sobrevivientes y en sus descendientes. A su vez Kurosawa nos muestra por medio de los personajes una doble necesidad: por un lado la del olvido de los hechos a quienes continúa afectando mantener en la memoria lo sucedido y por otra la del recuerdo para evitar que se repitan los errores del pasado. De éste último se hablará más adelante.



Akira Kurosawa

Fotograma de *Rapsodia en Agosto*, 2001.

¹² *Ibidem*, p 23.



Al final de dicha historia cuando el personaje de la abuela (quien perdió a su esposo durante lo ocurrido en 1945) revive los hechos y se comporta igual que el 9 de agosto de 1945 fecha en que ocurrió la explosión de la bomba “su mente esta retrocediendo”¹³ a otros tiempos, como su nieto lo comenta. La negación al olvido ocasiona a quienes como ella, además de haber sido afectados por un acontecimiento de tal magnitud y siguen manteniendo como una herida abierta lo acontecido en el pasado, es que no les deja fluir un presente propio, como Todorov menciona “preocuparse por el pasado [...] nos permite desentendernos del presente”¹⁴.



Akira Kurosawa

Fotograma de *Rapsodia en Agosto*, 2001.

Paradójicamente en la misma película los descendientes, de los que presenciaron las explosiones de 1945, son quienes motivan a que su abuela olvide pero a su vez reprochan el olvido colectivo, e incluso uno de ellos que no es mayor de 15 años, es decir que no vivió dicho acontecimiento, exclama sobre ello: “yo no lo olvidaré jamás”¹⁵. Esto tiene una conexión estrecha con lo que Augé propone como equilibrio entre el deber de olvidar y el de recordar, que como deber de memoria histórica, como él le llama, “quienes están sujetos a

¹³ Akira Kurosawa. *Rapsodia en agosto*. Japón: Kurosawa Productions, 97min.

¹⁴ Tzvetan Todorov. *Op. cit.* p 52.

¹⁵ Akira Kurosawa, *Op cit.*



este deber son evidentemente quienes no han sido testigos directos o víctimas de los acontecimientos que dicha memoria debe retener”¹⁶ y por el contrario “quienes lo han sufrido, si quieren revivir y no sólo sobrevivir, deben poder dar cabida al olvido... para encontrar la fe en lo cotidiano y el control de su tiempo”¹⁷.

La relación que el olvido guarda con la memoria no es únicamente servir en su construcción, sino ser el elemento que posibilita su propia continuidad de guardar recuerdos. A medida que éste realiza su función de eliminación evita que ésta se sature, dado que nuestra memoria tiene capacidad para guardar recuerdos e información en general pero “no puede retener sino un número limitado de datos por segundo (*bits*) y que el individuo sólo puede asimilar una cantidad determinada de los elementos infinitos que constituyen la riqueza del mundo...”¹⁸ a pesar de convivir diariamente con ellos.

En el reciente filme *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, de Michel Gondry, uno de los temas preponderantes también es la memoria. En la historia algunos de los personajes se someten a un tratamiento por el cual es posible borrar una parte, previamente seleccionada, de su memoria personal, el médico que lleva a cabo dicho tratamiento antes de realizárselo a uno de ellos, Joel Barish el personaje principal, le promete una gran oportunidad, por cederle espacio al olvido, diciéndole: “una nueva vida esperará por usted”. Si bien es cierto que la película se basa en hechos ficticios de alguna manera muestra una reflexión sobre el olvido: la posibilidad que da para reiniciar la historia, dejando atrás cuestiones que pueden ser molestas, crueles e incluso traumáticas, debido a lo que genera una fobia o un trauma es aquello que nos perturba y no logramos o no queremos olvidar.

¹⁶ Marc Augé, Las formas del ... p 101.

¹⁷ *Ibidem*, p 102.

¹⁸ Joan Costa, La fotografía. Entre sumisión y subversión. México: Editorial Trillas, 1991, p 58.

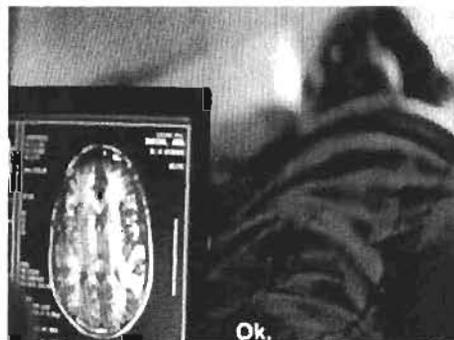




Michel Gondry

Fotograma de *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, 2004.

La relación entre el olvido y la memoria se da de diversas formas bajo el eje del tiempo: al olvidar el pasado nos ocupamos de nuestro presente; al olvidar el presente, por instantes, podemos dar paso al recuerdo o al retorno e incluso al olvidar el pasado también nos damos oportunidad para un reinicio; “el olvido, en suma, es la fuerza viva de la memoria”¹⁹ como Augé lo señala.



Michel Gondry

Fotograma de *Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, 2004

Tener un equilibrio entre los elementos, el olvido y el recuerdo, en la memoria personal no sólo es recomendable sino necesario. Teniendo así, que “llevar a cabo el elogio del olvido no implica vilipendiar la memoria, y mucho menos aún

¹⁹ Marc Augé, Las formas del ..., p 28.



ignorar el recuerdo, sino reconocer el trabajo del olvido en la primera y detectar su presencia en el segundo”²⁰.

1.2 Los recuerdos: re-visión del referente

Si bien, el olvido y el recuerdo aunque se oponen están relacionados y próximos uno al otro, es difícil referirse al primero sin pensar en el segundo. “Recuerdo, olvido. Ambos aspectos no dejan de imbricarse”²¹.

Lo que recordamos es lo que el olvido nos ha dejado, lo que éste permite que continúe en nuestra memoria. El prefijo *re* implica “que una vida puede experimentar varios principios”²², por ello para que el recuerdo pueda retomar es necesario “recuperar el pasado perdido olvidando el presente...”²³, es una exigencia del recuerdo por pertenecer éste al tiempo pasado, a lo ya ocurrido.

El recuerdo a su vez es “la impresión que permanece en la memoria”²⁴ como resultado de lo que nuestra percepción recibe de lo que está en nuestro entorno. El recuerdo da forma a nuestra existencia cotidiana, pues se crea mediante estímulos perceptuales y emocionales de lo que vemos, escuchamos ó sentimos, está basado en lo que vivimos y de lo que nos rodea diariamente, fragmentos de ello son su materia prima para luego permanecer guardados en la memoria.

²⁰ *Ibidem*, p 19.

²¹ Marc Augé. El tiempo en ruinas. Barcelona: Gedisa editorial, 2003, p 33.

²² Marc Augé. Las formas del... p 67.

²³ *Ibidem*. p 66.

²⁴ *Ibidem*. p 23.

La imagen fotográfica es igualmente una impresión (de luz) del pasado, que nos “habla de su tiempo pero no lo transmite por entero”²⁵, pues a partir del instante en que ha sido tomada pertenece ya a ese pasado, también como fragmento.

Cuando se ejerce la acción de recordar, como se mencionó, se ejerce la acción de olvidar, ésto es lo que Augé llama retorno²⁶: para recuperar algo del pasado es necesario olvidar el presente, con ello podrá dársele continuidad al recuerdo, al mantenernos conectados aunque sea por instantes con dicho pasado y dejarlo fluir en la memoria.

Esto también es similar a lo que muchas veces nos produce una imagen fotográfica ya que tiene el poder de volver a hacernos “vivir” un instante del pasado por medio del recuerdo activado emocionalmente por el referente que contiene la imagen (refiriéndome principalmente a las imágenes que nos son familiares o que tienen un nexo con algo que conocemos o identificamos). La foto nos regresa a ese tiempo anterior siempre y cuando nos alejemos, nos olvidemos, momentáneamente del tiempo presente, ya sea porque la foto nos muestre algo que nos aconteció o porque en ella existan semejanzas o vínculos con algo que nos sucedió. Como sea se ejerce una re-visión de algún hecho posibilitada por ese referente que nos remite al recuerdo, al pasado.

Hay incluso extremos que aplican a la realidad de otra manera, como es el caso que expone la película de ciencia ficción *Blade runner*, realizada hace un poco más de dos décadas, pero que creo pertinente incluir debido a que en la historia el empleo que realizan de las imágenes fotográficas no es casual. Los replicantes que no son humanos pero han tratado de hacerlos semejantes a ellos carecen, por ser máquinas, de memoria personal, y una de las principales formas de otorgarles una es por medio de una selección de fotografías con las

²⁵ Marc Augé. El tiempo en... p 30.

²⁶ Marc Augé. Las formas del... p 66.



que tratan de construirles una historia familiar y personal. Al tener la foto de quien les hacen suponer es su padre o madre no hay objeción de ello pues la foto constituye su evidencia. ¿Acaso nuestros recuerdos no son igualmente contruidos por una selección de lo que queremos que forme parte de nuestra historia personal? Y ¿El álbum familiar no es tambien otra forma de constatar nuestro pasado cuidadosamente seleccionado por lo que escogemos fotografiar e integrar en él? Hay una estrecha relación entre las imágenes fotográficas que vemos y sobre todo las que guardamos o preferimos, con lo que nos recuerdan y cómo nos ayudan a construir ese pasado, esa historia sobre nosotros mismos.

Retomando el tema del recuerdo, Augé compara a los recuerdos con las ruinas, porque en ambos efectivamente hay una huella de las cosas, en las ruinas de tipo material, en los recuerdos de acontecimientos, experiencias y en ambas por supuesto del tiempo. Cabe preguntarse ¿la condición de huella no es tambien una característica de la imagen fotográfica?.

En sentido figurado, Augé denomina a la ruina como “lo que queda”²⁷ para conectarla con el recuerdo, esto a su vez puede tener conexión con la foto si retomamos a Roland Barthes cuando refiere al noema de la fotografía como el: “esto ha sido”²⁸, es bueno aclarar que en la época actual no podemos ser tan rigurosos en tomar como regla este noema (el “esto ha sido” como referente estrictamente físico de algo que ocurrió) porque la imagen no siempre es huella de algo que fué, los casos más sencillos pueden ser las fotografías de bodas, u otras celebraciones sociales a las cuales se les aplica el muy común “cambio de fondo” simulando que el evento sucedió en un castillo lujoso o en un paraíso natural.

²⁷ Marc Augé. El tiempo en... p 28.

²⁸ Roland Barthes. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Barcelona: Paidós, 1989, p 136.

El referente es aquello a lo nos remite y podemos reconocer, una vez reconocido servirá para traernos recuerdos de situaciones o cosas con las que identificamos dicho referente. Sabemos que “la boda” no ocurrió en el sitio que el fondo de la imagen fotográfica nos indica pero reconocemos la misma foto como parte de un evento que nos recuerda cosas específicas.



Ejemplo de las fotografías de cambio de fondo que usualmente se encuentran en catálogos de talleres de fotografía digital.

Por ello, aunque tanto el recuerdo como la fotografía nos remiten a instantes o fragmentos del pasado, a lo que ha sido, la conexión que guardan con él no son el pasado mismo sino su re-presentación o mejor dicho su simulación. El personaje principal de la película *Amnesia*, de Christopher Nolan, cuestiona precisamente la veracidad de la memoria y de los recuerdos, puesto que la primera “puede cambiar la forma de un cuarto, el color de un auto, y entonces los recuerdos pueden distorsionarse”²⁹, considerando que “la memoria no es de fiar, no es perfecta”³⁰.

²⁹ Christopher Nolan, *Amnesia*. Estados Unidos: 2000, 114min.

³⁰ *Idem*.



Sobre lo anterior, pero específicamente acerca de la imagen fotográfica, Joan Costa apunta que “[...] - su permanente estar fuera de su tiempo real – la sitúa en una dimensión ambigua, irreal, puesto que siendo testimonio de un instante pasado, conserva el simulacro de aquel instante a través de un devenir cronológico que disuelve el tiempo ó que lo desplaza fuera de él”³¹ representando a los objetos ó las personas identificables más no idénticos.

Pese a ello la foto al igual que la memoria (los recuerdos) no son únicamente recordatorios sino que siguen siendo considerados un testimonio, una evidencia, y su empleo va en crecimiento. Pero cabe aclarar que el presente trabajo no se ocupará de juzgar en términos de bueno o malo, de válido o no el valor de verdad o ficción que puedan tener tanto la fotografía como la memoria, sino que se ocupará de una de las tantas posibilidades que por medio de ambas se puede construir: los pequeños relatos, las historias mínimas (de las cuales se hablará en el siguiente inciso).

Si bien, el auge del tema de la memoria nos indica una preocupación que quizá tenga origen en problemáticas del contexto mundial actual, Todorov por ejemplo señala que “Los recientes procesos por crímenes contra la humanidad... incitan a pronunciar cada vez más llamamientos a la <<vigilancia>> y al <<deber de guardar memoria>>”³² desde el ámbito político y dentro los acontecimientos mundiales, nacionales, colectivos, que vienen a desembocar en otros ámbitos como en el cultural y en el de la vida cotidiana, por medio del cine, la publicidad, los medios de comunicación, los libros de historia, las conmemoraciones, etc... Por otro lado el nuevo culto a la memoria también es motivado por “la nostalgia de un pasado que se aleja inevitablemente... con la intención de conservarlo vivo”³³.

³¹ Joan Costa. *Op cit*, p 79.

³² Tzvetan Todorov. *Op cit*. p 50.

³³ *Ibidem*, p 49.

En cuanto al filme *Amnesia* a continuación se retomará para abordar algunos aspectos pertinentes para su análisis con relación a lo mencionado sobre el olvido, el recuerdo, en sí sobre la memoria y el vínculo que se entabla en este texto con la fotografía.

¿Amnesia o Memento? La película *Memento*, dirigida por Christopher Nolan, traducida en español como *Amnesia*³⁴, nos presenta a Leonard Shelby (Guy Pierce), el personaje principal, como a una persona que, a raíz del asesinato de su esposa, sufre una lesión (disfunción mental) que le ocasiona la imposibilidad de generar nuevos recuerdos, es decir no tiene memoria a corto plazo, esto le origina la necesidad de tener un instrumento que le permita obtener de otra forma esta memoria reciente, de registrar lo que considera importante recordar.

El “sistema” de registro que emplea, como él mismo lo llama, es por medio de fotografías instantáneas, tatuajes y notas en papeles con información relevante que le permitan saber en dónde está, qué hace, qué es lo que busca e incluso saber su propia identidad.

Si bien, el caso de Shelby es un extremo por no ser un caso común pero se puede establecer una semejanza con las preocupaciones reales, en el mundo contemporáneo.

La necesidad de Leonard Shelby por fotografiar su auto, el lugar donde vive, o con quienes se relaciona, tiene que ver con esa angustia por hacerse de una identidad y de apropiarse de lo que le rodea, de pertenecer a algo o tener un pasado, real o inventado: “de ésta manera la memoria no es necesariamente

³⁴ Aunque contradictoria la traducción de *Memento* (que significa recuerdo) a *Amnesia*, es acertada para este texto pues evoca al equilibrio que se busca en la memoria, el cual está conformado por ambos.



auténtica, pero bastante útil.”³⁵ Al uso de esa invención, Leonard Shelby le llama “sistema” y Edward Said método.



Christopher Nolan
fotogramas de *Amnesia*, 2000.

La memoria y la fotografía involucran diversas formas de pertenencia por ejemplo la de identidad, como ya se señaló, y la de espacio y tiempo. Al capturar una imagen (con la foto) o un acontecimiento (con la memoria) de la realidad, nos apropiamos de esa porción tanto espacial como temporal; y más allá de la materialización del recuerdo, de lo físico, también se obtiene la de los sentimientos.

Entonces, ¿para recuperar todo lo que pasa ante nuestros ojos es necesario proceder como Antonino Paraggi?³⁶ Fotografiando todo por que “[...] lo que no

³⁵ Edward Said. *Op cit*, p 245.



se fotografía se pierde, es como si no hubiera existido [...]»³⁷. En *Amnesia* así funciona, la fotografía es el recuerdo que se da por hecho. Como vimos para Shelby la memoria no es de fiar, no es perfecta, en cambio la foto actúa, para él, como el registro, como la evidencia requerida para conformar la memoria que necesita. Cabe aclarar que en algunos casos las imágenes que Shelby realiza son complementadas por texto que va desde una palabra (un nombre o adjetivo) a una frase breve que describe lo esencial del objeto fotografiado. En este caso como en otros (fotos en la prensa, en libros ó en exposiciones) las fotos no actúan como única fuente de información, aunque siguen conservando su *status* de evidencia requieren de otro elemento que proporcione mayor especificidad para ubicarlas en el contexto del que parten o al que buscan hacer referencia.

Leonard Shelby no tiene recuerdos recientes vive el presente subordinado al pasado, construido principalmente por medio de las fotos instantáneas, como simulacros de recuerdos. La invención de su pasado para uso en su presente es clara.

Este pasado también posee la inconveniencia del desequilibrio entre la información que se suprime y se conserva, pues lo que Shelby no puede olvidar es la muerte de su esposa, ese pasado traumático. Todorov encuentra una relación analógica entre el “individuo que no consigue completar el periodo llamado de duelo, que no logra admitir la realidad de su pérdida desligándose del doloroso impacto emocional que ha sufrido, que sigue viviendo en el pasado...”³⁸ con “el grupo que no consigue desligarse de la conmemoración obsesiva del pasado”³⁹, y es que en ambos casos la invención del pasado se usa para reprimir el presente.

³⁶ Personaje del texto de Italo Calvino. “La aventura de un fotógrafo” en Los amores difíciles. España: Tusquets editores. pp 67-80.

³⁷ *Ibidem*, p 71.

³⁸ Tzvetan Todorov, *Op cit*, p33

³⁹ *Idem*.



Hay otros elementos, en los que no se profundizará, aunque aportan cierta información en relación a la forma de concebir a los recuerdos y a la imagen fotográfica, extendería los aspectos por analizar. Un ejemplo de ello es la fragmentación de la historia en segmentos que se presenta como analogía a la memoria del personaje y de la manera de registrar lo que se capta por medio de la fotografía; o la narrativa completa que asemeja la amnesia del personaje principal: los eventos en reversa, dando pistas e información complementaria, pero nunca total.

Recapitulando, tenemos por un lado la necesidad de la fotografía como memoria ortopédica, que, como lo menciona Mirzoeff, es: "...simbólicamente, la resistencia a la pérdida de memoria"⁴⁰ y por otro lado el permanente bombardeo de información, visual sobre todo, ante lo cual la memoria está amenazada no por la ocultación de información sino por la sobreabundancia. Entonces ¿qué papel desempeña la fotografía en relación con la memoria cuando también es un productor masivo de información? ¿Aumenta o disminuye nuestra capacidad de ver y recordar? La respuesta se puede buscar en las convenciones que dicta la cultura, ello nos remite a contextos diversos y a convenciones distintas, llegando a concluir que tanto en la memoria como en la foto debemos mantener un equilibrio entre lo que conservamos y suprimimos, de acuerdo a lo que nuestra conciencia distinga como conveniente. Ésto lo realizamos en nuestras prácticas cotidianas, en esas pequeñas historias que diariamente tejemos, teniendo presente ante todo que el fin no es someternos ante el pasado ni suprimir lo que de él nos pueda servir en el presente, visualizando una reconciliación (de recuerdos y olvidos), mencionada por Said, que pueda usarse para lograr la coexistencia entre sociedades y entre personas, a nivel colectivo y a nivel

⁴⁰ Nicholas Mirzoeff, *Op cit*, p 123.

individual, que es el punto de vista en que se sitúa este trabajo: desde lo personal, desde lo privado, desde los pequeños relatos.

1.3 Los pequeños relatos

Identificaremos los pequeños relatos como aquellos en los cuales se plasman breves historias que por estar instaladas dentro del contexto de la vida ordinaria y personal, están alejados de lo que construye la Historia oficial. Así, este texto mantendrá su distancia de los grandes relatos o de la gran Historia y se enfocará a aquellos que están presentes en nuestros momentos cotidianos, conservados y contruidos, en éste caso, por el medio fotográfico, específicamente de fotografías domésticas.

Para Jean-François Lyotard los grandes relatos no son los únicos (así como el saber de la ciencia no es todo el saber) hay otros relatos (y otro tipo de saber), y la decadencia de los primeros, cuya función es la legitimación del proyecto moderno (del progreso, de las legislaciones, de las instituciones, de las prácticas sociales y políticas, etc...), no "impide que existan millares de historias, pequeñas o no tan pequeñas, que continúen tramando el tejido de la vida cotidiana"⁴¹.

El cuestionar la legitimidad de los grandes discursos tiene que ver con lo que anteriormente vimos: la caída de algunos regímenes totalitarios del siglo XX ó de sus discursos, por las revelaciones o procesos por crímenes a algunos hombres de Estado, esto en el plano mundial; y por la necesidad de creación de discursos e historias propias y cercanas a la vida ordinaria. Así mismo desencadena otro cuestionamiento: al exámen de las <<historias>>⁴² y la forma en que se

⁴¹ Jean-François Lyotard. La posmodernidad. Barcelona: Gedisa editorial, 2003, p 31.

⁴² *Ibidem*, p 35.

abordará para darle respuestas: “puesto que si éste mundo es declarado histórico, entonces es que tenemos la intención de tratarlo narrativamente”⁴³ es decir, mediante los relatos.

Los pequeños relatos pueden partir de la acción de recordar. Dando continuidad a los eventos pasados (por simples, mínimos o intrascendentes que sean) es posible convertirlos en un relato, y cuando “asumimos el riesgo de plasmar los recuerdos en un relato, asumimos también el de poder recordar... confiriendo un orden y claridad a lo que en principio no eran más que impresiones confusas y singulares”⁴⁴.

El acto de recordar, de guardar memoria y principalmente el de historiar actualmente no es exclusivo de unos cuantos y la validez de los hechos que cuentan no se genera a nivel institucional, ya que de lo contrario los pequeños relatos se encontrarían en el mismo problema de la deslegitimación que tienen los grandes relatos. Así, tomando de ejemplo el medio fotográfico son cada vez más las historias que se cuentan a través de las imágenes que la gente común y en su vida diaria produce, y su legitimación parte de su propia práctica, uso e identificación, teniendo que “las fotografías domésticas ayudan típicamente a legitimizar la institución familiar”⁴⁵, debido a que parten de ese mundo ordinario y también ayudan a construirlo.

Si anteriormente hemos apuntado que tanto la memoria como la fotografía pueden no ser perfectas en cuanto a veracidad de las cosas que nos presentan, entonces, no serán en términos de verdad o ficción que determinaremos el valor de ellas, así como en lo que se refiere a la cuestión de los pequeños relatos.

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Marc Augé. Las formas del... p 29.

⁴⁵ Víctor Burgin “Mirar fotografías” en Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p 25.

Dentro de la relación memoria y fotografía, desde el principio propuesta, aunámos que para Augé los recuerdos (sobre todo los de infancia) se asemejan a recuerdos-imágenes por que su constante presencia en la memoria (en el caso de los recuerdos) y en donde habitamos (en el caso de la foto) se convierte en parte de lo cotidiano de nuestra existencia⁴⁶. La familiaridad que actualmente tenemos con nuestras imágenes fotográficas permite señalar esa gran semejanza con nuestros recuerdos, ambas son parte de una misma memoria, de una misma historia o relato de tal manera que “en cuanto renunciamos a plasmar en forma de relato lo que denominamos recuerdos, nos alejamos quizá también de la memoria”⁴⁷.

El hecho de tener a Augé como una de las principales referencias en éste trabajo es por que en sus textos, además de relacionarse con los temas de esta tesis, propone un ejercicio de etnología a la inversa, es decir, que quienes comunmente han sido destinados a responder aquí pueden plantear las preguntas o quienes han buscado respuestas sean ahora quienes las generen. Es decir que quienes han sido lectores de la Historia Universal, ahora pueden construir y relatar su propia historia, sus propios relatos, partiendo de nuestra experiencia cotidiana, “En efecto cada suceso y no solo el más traumático de todos es absolutamente singular”⁴⁸ y contendrá una parte de la vida de quien lo cuenta o a quien se refiere.

Las posibilidades de los pequeños relatos se amplían en la medida en que nuestra propia experiencia nos conlleva a contar sobre cada uno de nosotros tantos sucesos como tantos papeles podemos desempeñar, unos más íntimos que otros, del personal al familiar o del vecinal al laboral, entre muchos otros, a manera de confesión, confidencia, declaración, comentario, diario, carta o de

⁴⁶ Marc Augé. *Las formas del...* p 28.

⁴⁷ *Ibidem*, p 29.

⁴⁸ Tzvetan Todorov. *Op cit*, p 34.

cualquier otra forma utilizada comunmente. Todos estos relatos que se gestan en nuestra vida diaria presente y al final son “el fruto de la memoria y del olvido, de un trabajo de composición y de recomposición [...]”⁴⁸ de nuestro propio pasado.

En la memoria los recuerdos y el olvido configuran parte de nuestro tiempo, del tiempo que se le escapa al presente y que de alguna manera continúa o permanece en nuestra memoria, muchas veces a manera de relato. Semejante al papel que desempeña el *álbum* fotográfico, todo él contiene relatos de nuestro pasado, inmediato o antiguo, y permite que permanezcan en nuestra memoria para conservarlos y “relatarlos” en el presente.

Es cierto que el relato es una forma de narración y como tal contiene cierto grado de ficción, esa que también le es propia a los recuerdos y a la misma imagen fotográfica, pero su importancia radica en que nuestra ficción (nuestros relatos) y “la ficción de los otros cambia de sentido a partir del momento en que tomamos conciencia de que todos vivimos...en la ficción y en lo narrativo”⁵⁰ a través de lo cual estamos construyendo permanentemente nuestra memoria y nuestra historia personal.

La fotografía y la memoria si bien han sido herramientas de control en muchos casos, dentro de los grandes relatos (en el comunismo ruso, el conflicto palestino-judío, por citar un ejemplo respectivamente), en lo que se refiere a su uso para la construcción de los pequeños relatos también podemos hablar de una búsqueda por tener control (de aquellos a los que Augé comenta sólo se les pedían respuestas), un control de contar nuestras propias historias, por nuestra propia voluntad y experiencia.

⁴⁸ Marc Augé. Las formas del... p 47.

⁵⁰ *Ibidem*, p 46.

Capítulo 2



2. Historias recuperadas.

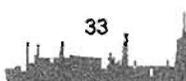
Revisión de algunos proyectos artísticos

En éste capítulo se retomarán ciertos aspectos sobre los pequeños relatos para revisar algunos proyectos artísticos que se enfocan o resaltan su interés por contar historias cotidianas y de la vida privada, así mismo se tomará en cuenta el giro que una historia personal tiene, a través de su proyección como trabajo artístico, al cambiar de contexto de lo privado a lo público. Por supuesto éstos proyectos tienen como eje común la imagen fotográfica ya sea como soporte final, o por que se dirigen a ella de manera directa.

Para lo anterior se dividirá en dos partes la forma de acercarnos a dichos proyectos: la primera se enfocará a los trabajos artísticos en relación con los pequeños relatos como constructores de historias, la segunda se dirigirá a presentar características de algunos proyectos cuya exposición de lo privado en lo público es notable y que demuestran de manera más clara la intención de exhibir la vida personal como un compartir experiencias que identifiquen al que ve con quien es visto.

En la primera parte los principales proyectos a revisar son: *Camera Lúcida*, del artista chileno Alfredo Jaar; la serie fotográfica de *Almerisa* de Rineke Dijkstra y nuevamente se trabajarán algunos aspectos del filme *Amnesia* de Christopher Nolan.

Los proyectos que integran el otro punto son: *Collected Visions* de Lorie Novak, y obra de la fotógrafa norteamericana Nan Goldin, aunque se retomarán parcialmente los proyectos de la primera parte por que ellos también surgen y se desarrollan en un mundo íntimo para después pasar un proceso de exhibición que los convierte en público.



En ambos casos (en la primera y segunda parte) se trata de trabajos que realizan una labor de recuperación de historias personales, que se imprimen con un alto grado de subjetividad donde el artista se muestra o nos muestra la intimidad, la privacidad de su vida o de quien ha fotografiado. Por que también somos lo que hemos perdido. Éstas historias se recuperan indagando en la memoria por medio de la imagen fotográfica.

2.1 El empleo de la fotografía en el arte para la recuperación de historias personales

A partir del lanzamiento comercial de la cámara *Instamatic*, en 1963¹, se da el auge de la fotografía en sectores más amplios de la sociedad (antes a ello sólo la clase social con mayores posibilidades económicas podía acceder a comprar y usar éste medio de modo frecuente) y comienza a generar la proliferación de imágenes que conllevó a asignarle a la fotografía un lugar prioritario como parte del registro de los sucesos y acontecimientos de la vida social.

Así, la práctica fotográfica se extiende a un gran número de aficionados que tenían la posibilidad de capturar instantes de su vida de manera rápida, barata y sin dificultades, debido a que la propia cámara estaba diseñada para ello. Se desencadena una producción masiva y de gran diversidad en torno a la foto, en especial a las imágenes domésticas. Pero tal producción se mantiene lejos del ámbito del arte debido a los cánones predominantes, que serían desestabilizados en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

La introducción de éste tipo de fotos y de historias comienza a tener mayor presencia y peso hasta los años setenta y ochenta cuando se realizan fuertes críticas a ideas o conceptos dominantes sobre lo que se concebía como arte y lo que era un artista. Éstas críticas provinieron principalmente de movimientos artísticos como el feminista y el arte conceptual, quienes reclamaban que todo el ámbito del arte (artistas, instituciones, críticos, etc...) debía ser más incluyente, por ejemplo en cuanto a cuestiones de género, raza ó cultura. De la misma forma trataban de incluir distintas técnicas y medios diferentes a los legitimizados en y para el arte, como parte única ó componente parcial de la obra o del proyecto, algunos de ellos fueron la costura (en tela, piel u otro

¹ Gisèle Freund. La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p 177.

material), el lenguaje escrito, las acciones, las instalaciones, incluyendo también el video y la fotografía entre éstos.

Se intentaba dismantelar la jerarquía de los medios, principalmente la pintura y la escultura que gozaban de una superioridad impuesta por las "Bellas Artes" ² ó se buscaba ampliar los límites de ellas incorporándoles materiales inusuales, como los antes mencionados u otros.

El empleo de la fotografía igualmente extendió sus límites para presentar como obra final el registro de proyectos de procesos, de acciones, o como una integrante más del conjunto de técnicas que formaban a la obra completa. Por ejemplo en obras del *land art* y de *performances*.

El acto fotográfico mostró su adaptabilidad para poder ser aplicado a diversos proyectos ó formas de concebir el medio o lo que se quiere comunicar a través de él, lo cual también le proporcionó y continúa proporcionando una riqueza que se vincula al mismo proyecto con parte de lo que se cuenta, "de su conceptualización, de su realización y de su modo de exposición"³, en la temática o en la forma de abordar a ésta.

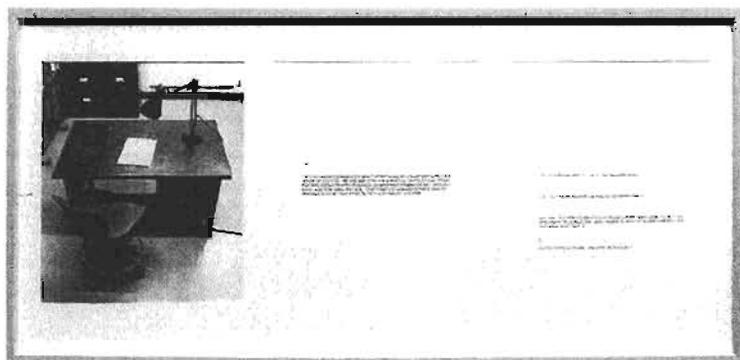
Tomaremos como ejemplo una obra de uno de los artistas representativos dentro del arte conceptual: Victor Burgin, quien combinó ó articuló la imagen fotográfica y el texto en gran parte de su trabajo.

La obra *Performatives / Narratives* realizada en 1971 contenía una serie de 16 partes cada una con un texto que narraba situaciones hipotéticas de un persona en su oficina, en relación con su actividad, los objetos y el espacio del lugar; la imagen fotográfica de la oficina o despacho con los objetos; variaciones de ellos de acuerdo a lo que describía el texto en cada parte; y otro texto que tenía

² Dominique Baqué. La fotografía plástica. Un arte paradójico. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p 97.

³ *Idem*.

frases que parte a parte se relacionaban para establecer deducciones que el lector podía ir vinculando. Si bien el tema no es algo que destaca como hecho excepcional o un gran acontecimiento sino como algo que sabemos ocurre en la rutina laboral, e incluso la persona que se supone está en dicha oficina puede ser cualquiera, podemos ver entonces que Burgin nos cuenta (a través de su obra) un relato que se inserta en lo efímero de lo cotidiano, claro que contiene otros aspectos, como las deducciones, que hacen que esto se traslade a un ejercicio de observación por medio de la foto y constatado por el texto.



Victor Burgin

Performatives/Narratives (detalle, 1 de 16 partes), 1971.

El interés de los artistas conceptuales por presentar "austeridad de la obra, implicación del espectador, autoreflexión de la obra sobre sí misma"⁴ o trabajar la imagen de serie (muy distante con la serielidad trabajada en el arte *pop*) tiene repercusiones dentro del arte actual. Muchos trabajos contemporáneos si no contienen todas ellas sí han demostrado interés por incluir alguna de ellas u otras que hagan a la obra más abierta dentro de su práctica.

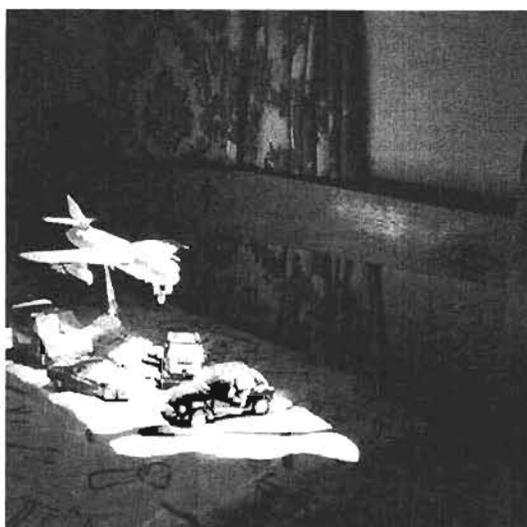
El proyecto *Camera Lucida* de Alfredo Jaar, parte en 1996 de una invitación a exponer en la inauguración del, entonces, nuevo Museo del Oeste de Caracas.

⁴ *Ibidem*, p 103.



Jaar aceptó considerando algunas dificultades que se tenían con el barrio donde se ubicaba el Museo.

Si bien, el arte durante mucho tiempo ha estado dirigido para las élites sociales y culturales, hoy quizá mucho menos, Jaar trabajó de manera opuesta a esto, pues invitó a los habitantes aledaños a dicho museo a participar dentro del proyecto que se expondría. Comenzó distribuyendo cámaras desechables entre la gente del barrio dándoles la libertad de escoger lo que quisieran fotografiar, de 1000 cámaras "devolvieron 700 para revelarlas. De todas aquellas se eligieron 407 para la exposición" ⁵.



Alfredo Jaar
Camera Lucida (detalle), 1996

Si tomamos en cuenta que parte de quienes tomaron las fotos también eligieron su propia imagen para que fuera expuesta, vemos que hay una gran involucración de "los nuevos fotógrafos del barrio" dentro de la obra.

⁵ Alfredo Jaar. Es difícil. Unión Europea: Actar, 1998, p 296.



El interés por participar en ella puede ser desencadenado por el interés de querer formar parte del mundo del arte en donde también ellos creen posible insertar algo que les identifique, el interés de querer contar, de querer compartir sus pequeñas historias sin importar que sólo se trate de una foto o de una serie completa de imágenes. Esto último vuelve a la foto un medio para entablar un lenguaje común, pues las fotos les son familiares por lo que en ellas retrataron: “miembros de su familia en situaciones informales [...] animales de compañía, escenas urbanas”⁶ entre otras cosas cercanas a su contexto o parecidas a él. Así mismo, demuestra la carga emocional que se le ha dado a la imagen fotográfica donde una de las cosas más significativas que el proyecto generó en los participantes fue su deseo por mostrar lo relevante, lo que será digno de tomar en cuenta para fotografiar, mostrar y recordar.



Alfredo Jaar

Camera Lucida (detalle de la exposición), 1996.

La posibilidad que brinda la foto, como memoria sustituta, de recordarnos eventos ó cosas que nos muestren quienes somos o fuimos por lo que

⁶ Alfredo Jaar. *Op cit.*

retratamos es evidenciado con fuerza en las fotos domésticas (como las de *Camera Lucida*), esas imágenes que traerán al tiempo presente el fantasma del recuerdo, pues aunque en ellas no esté contenido todo lo sucedido sino tan solo un fragmento (tanto espacial como temporal) es el punto de partida, el punto referencial para la construcción de ese recuerdo, o de ese pequeño relato.

La fotografía es un vehículo que nos permite traer recuerdos o crear historias, en cierto grado reales y en cierto grado ficticias, debido a que “todo recuerdo vuelve a abrir el tiempo perdido y nos invita a tomar de nuevo la situación que evoca”⁷ y esta situación representada no incluye todos los detalles (vivenciales) que acontecieron pero dan un gran margen a nuestra capacidad de re – construcción de los hechos. Incluso si se trata de imágenes de otros las relacionamos o trasladamos a nuestra propia experiencia.

Es cierto que cada uno de los usos que se le da a las fotografías con referencias personales tiene fines específicos y particulares (de información, de expresión, legales, sentimentales, sociales, entre otros) en todos los casos a la imagen fotográfica se le asigna el papel de registro o depósito, aún cuando se trate de las apariencias, que van más allá de los valores estéticos y de verdad.

Respecto a lo antes mencionado específicamente las fotografías del álbum familiar, Philippe Dubois menciona que “lo que confiere semejante valor a éstos álbumes no son ni los contenidos representados en sí mismos, ni las cualidades plásticas [...] ni el grado de semejanza o realismo de los clichés, sino su dimensión pragmática, su estatuto de index [...]”⁸, cabe mencionar que este autor se enfoca principalmente a la referencialidad de la imagen⁹ no como un referencialismo tradicional y estricto a favor del discurso de la mimesis, sino a

⁷ Maurice Merleau-Ponty. Fenomenología de la percepción. Barcelona, Planeta – agostoni, 1994 p 261.

⁸ P. Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. España, Paidós comunicación, 1994 p.75

⁹ Aunque ya desligada del carácter mimético.

favor de una referencia contenida, en el objeto pragmático que servirá posteriormente al sujeto, por ejemplo en el camino para reconstruir los recuerdos o la historia.

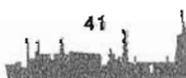
De forma semejante funciona esta construcción de la memoria en el proyecto fotográfico *Almerisa* de Rineke Dijkstra, el cual consta de una serie de retratos de una niña llamada Almerisa. En éstas imágenes se observa una clara intención por registrar el paso del individuo en el tiempo que es captado por el medio fotográfico, en la forma fragmentaria que le es característica, y que a pesar de ello funcionará a favor de la memoria, es decir de su historia personal o colectiva.



Rineke Dijkstra
*Almerisa , Wormer,
the Netherlands*
Junio 23 1996



Rineke Dijkstra
*Almerisa , Wormer,
the Netherlands*
Junio 23 1996





Rineke Dijkstra
*Almerisa , Wormer,
the Netherlands*
febrero 21 1998



Rineke Dijkstra
*Almerisa, leidschendam,
the Netherlands*
diciembre 9 2000

El proyecto fotográfico de Dijkstra consiste en tomar retratos a Almerisa, (niña que encontró en un asilo en Leiden) donde ella se ve en una misma posición, sentada sobre una silla, dentro de una habitación casi vacía o carente de objetos que identifiquen a quien la habita.

Pero lo que si se percibe en las fotos son los cambios que evidencian el crecimiento de Almerisa, un transcurso del tiempo, ya que es retratada cada dos años.

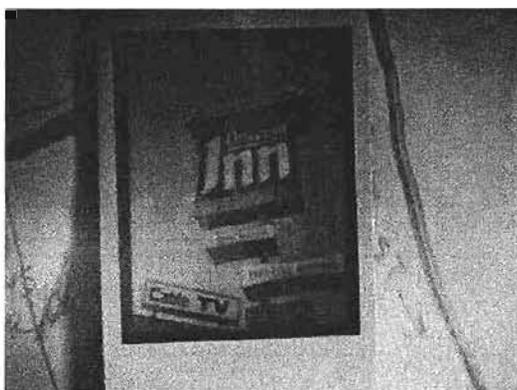
La intención de Dijkstra no es únicamente enfocarse al aspecto social de quienes retrata, sino también aprovechar las ventajas que el medio fotográfico le concede, para estructurar un discurso de historias individuales que a su vez son parte de una historia más compleja, ya que cada una de ellas se integra como



pieza de un trabajo de reflexión en torno a las conductas y actitudes de las personas y ellos mismos a través del paso de tiempo.

En los retratos de *Almerisa*, como serie, se muestra a la fotografía como un instrumento en el cual el tiempo no permanece fijo, sino que funciona para mostrar la trayectoria temporal en el sujeto retratado permitiendo que ese tiempo pasado - perdido se recupere. El modo de recuperación: la fotografía, una vez más funciona como medio para una memoria suplente, en el sentido pragmático como Dubois lo expone, hacia el rescate de nuestra propia historia.

Retomando el filme *Amnesia* las fotografías que Shelby toma van contruyendo su memoria, como las que Dijkstra toma de Almerisa, unas van narrando las cosas más inmediatas de la vida diaria y otras su transformación a lo largo de los años. Sin ellas se perdería toda coherencia de lo acontecido en el pasado y por supuesto la historia que construye su propio presente.



Christopher Nolan, fotograma de *Amnesia*

(Muestra una foto instantánea del lugar donde se hospeda Leonad Shelby y que forma parte de un mapa personal construido a base de fotos y papeles escritos),

2000.

La cuestión antes planteada entre el deber del olvido y el de la memoria, en la historia de la película *Amnesia* principalmente, está basada en el peso que se le da a la imagen fotográfica, de manera que la historia personal de Shelby está regida por el registro que debe realizar permanentemente para construir su propia vida, seleccionando lo prioritario para fotografiarlo pues de no ser así caería en confusión con sus propios recuerdos (dado que el no tiene recuerdos la serie de fotos instantáneas toman el lugar de ellos), la foto en general es el filtro que funciona como su propia memoria.

Los proyectos a los que nos hemos referido han empleado y se han desarrollado en diversos ámbitos para su difusión o exhibición pero todos emplean la foto como eje constructor de su historia o del relato de quien en ella es retratado. Cada uno involucra diferentes procesos pero todos nos llevan a reflexionar en el papel que juega el narrador de su propia historia, o el de otras historias igualmente personales,

La labor de quienes construyen éstos pequeños relatos ó historias mínimas atienden a crear en el amplio mundo del arte, por tratarse específicamente de proyectos que se generan y son destinados a éste contexto, un lazo con el espectador o con quienes no pertenecen a éste ámbito; buscan a crear un puente entre su quehacer y el quehacer de otras personas, vinculando esfuerzos e intereses para acortar la distancia entre uno y otro, entre el artista y su público por medio de una obra en común, que identifique a quien la hace y quien la ve, diluidos uno y otro en la misma. Sabemos que muchas veces de no ser por este rescate que hace el artista éstas historias muy probablemente se perderían en el anonimato o en lo efímero de lo cotidiano, o simplemente se reservarían a un *álbum* personal o familiar.

Es precisamente ese cambio de contexto lo que hace resaltar al propio pequeño relato, el trasladarlo de su ámbito privado al público. Esto será abordado a continuación.

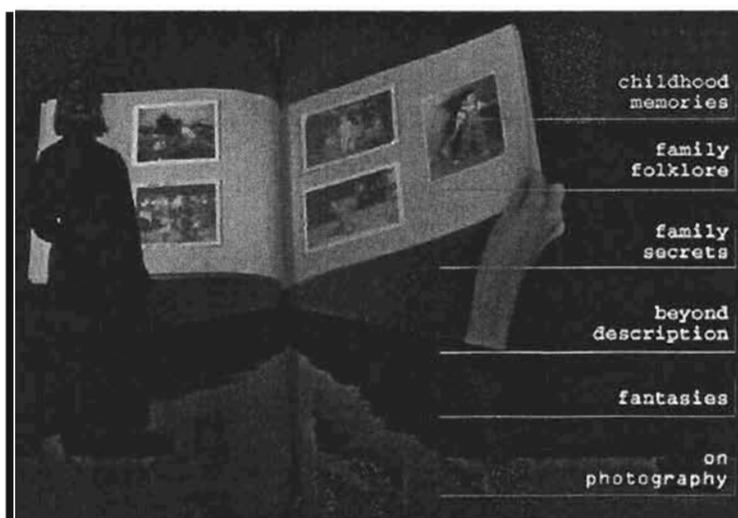


2.2 Lo privado en lo público por medio de la fotografía

Parte de lo mencionado es pertinente para la reflexión que se realizará a continuación sobre todo con relación a la construcción y recuperación de pequeños relatos contados por el medio fotográfico en los proyectos artísticos.

Lo que ahora es importante agregar a ésta revisión es que éstos proyectos aunque se enfoquen o se originen en la esfera de la vida privada o en una pequeña comunidad el objetivo de su realización es su proyección en lo público.

En 1996 Lorie Novak comienza el proyecto *Collected Visions*, basado en la recopilación y publicación de fotografías domésticas. Éste proyecto, vigente hasta la fecha, funciona con la participación de un sector de la población que, aunque busca ser incluyente en cuanto a edad, sexo, ocupación, etc., es muy específico ya que se realiza y dirige a los usuarios de la *Internet*, desde donde se puede acceder a él para consultar el museo virtual que exhibe las imágenes que lo conforman, así como agregar nuestra propia imagen para que se integre a dicho museo.



Lorie Novak
menú del museo en *Internet* del proyecto *Collected Visions*.



Si tomamos en cuenta que la participación de la gente, dentro de éste proyecto, suma "...más de 2,500 imágenes en nuestro archivo de fotografías familiares"¹⁰ sin contar las que no son seleccionadas para ser publicadas es posible reconocer, al igual que en el proyecto realizado por Alfredo Jaar, la necesidad por reconocernos dentro de otros ámbitos y no sólo en el de nuestro espacio privado, pues la identidad personal se reafirma al exteriorizarse y la fotografía es el vehículo que lo hace posible en éstos casos.



Lorie Novak

Fotografías del proyecto en *Internet Collected Visions*.
Son parte del relato personal ubicado en *On photography*.

¹⁰ www.cvisions.cat.nyu.edu. Fecha de consulta: Julio 2004.



La importancia de la fotografía como parte de nuestra memoria o como su sustituto, en algunas situaciones, vuelve a retomarse siendo parte de la propuesta del proyecto *Collected Visions*, de "cómo las fotografías forman nuestros recuerdos..."¹¹ y contribuyen a formar nuestros relatos familiares o personales.



Fotografía del proyecto en *Internet Collected Visions*.

Parte de un relato personal ubicado en *On photography*, acompañado por un breve texto que explica qué se quiere recordar por medio de su registro fotográfico: "Children look at photographs, objects, pens and pencils in a way grown ups have forgotten or are not able to do because of the experiences that change their ability to see".

La clasificación¹² (a manera de salas) que Novak realiza en el museo virtual de *Collected Visions* es: *Childhood memories, Family folklore, Family secrets, Beyond description, Fantasies, On photography*. Ésta clasificación, de forma casi general, refiere a cuestiones privadas, a momentos íntimos o hechos dentro el círculo familiar.

Al ingresar y ver las fotos así como los pequeños textos que acompañan a algunas de éstas, podemos darnos cuenta que quienes las han enviado

¹¹ *Idem.*

¹² Es el orden que Lorie Novak da a la fotografías que le son enviadas para darles destino en la publicación dentro de la página WEB del proyecto.



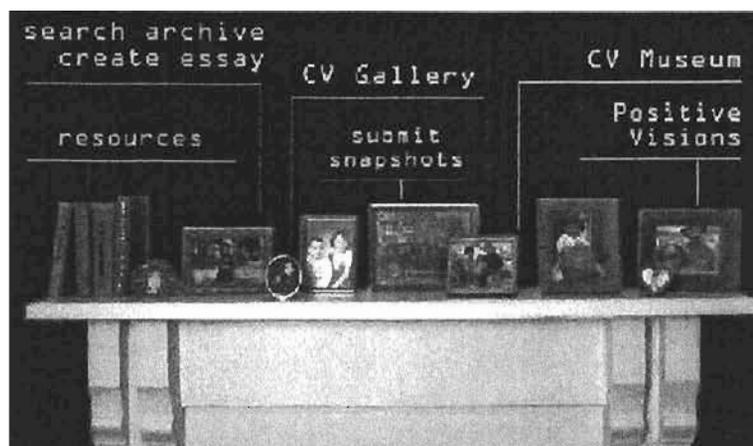
escogieron deliberadamente la exposición de su mundo personal. Es la posibilidad que les brinda éste proyecto pero sobre todo es el medio fotográfico que les permite mostrarse y re-presentarse ante los demás que a su vez, quizá también sólo por medio de la foto, podrán acceder a los momentos íntimos de quienes ven en las imágenes, convirtiéndose en intrusos-invitados pues no pertenecen a ese mundo pero pueden ser sus observadores o mejor aún podrían llegar a identificarse en él.

Con la cláusula ó instrucción¹³ que Novak expone cuando alguien va a subir sus imágenes está claro que éstas fotografías al formar parte del proyecto se convierten en propiedad pública, y como tal están destinadas a su difusión masiva. Entonces, la apropiación de las imágenes se realiza de diversas formas, por parte del artista y del espectador. Por un lado Novak advierte que éstas imágenes pertenecen al proyecto y pueden ser utilizadas tanto en exposiciones, publicaciones impresas o en la red, en éste último es donde ganan y/o pierden independencia ya que quienes ingresan pueden verlas y descargarlas a su computadora, así el espectador puede ejercer un acto de apropiación, o incluso al verlas, identificarse con lo que presentan y asumir que él mismo puede ser quien está en ellas, mediante la conjugación de lo que vemos y a lo que nos remite de nuestras propias experiencias. A ello se refiere Novak cuando invita a que, si alguien no ha agregado su imagen, entonces “Por favor escriba un ensayo basándose en alguna de las imágenes de nuestro archivo que despierte viejas memorias o lo inspire a escribir una historia”¹⁴.

¹³ Parte de las intrucciones que la página Web de *Collected Visions* pone para subir una imagen es: In submitting my photographs, I am giving permission for my images to be used in all aspects of the Collected Visions project.

¹⁴ www.cvisions.cat.nyu.edu.





Lorie Novak

Menú del proyecto del proyecto en *Internet Collected Visions*.

El empleo de fotografías domésticas mantiene cercanía y reconocimiento con los sucesos de la vida cotidiana en general, por que la mayoría de las veces es ahí donde se gestan, a la vez que posibilitan articular un relato personal, a partir de varias o tan sólo de una imagen, permitiendo que quienes las fotografían o las observan las contemplen como “un espejo en el cual se ven a sí mismos reflejados en la narrativa de una vida que forma la memoria personal y familiar”¹⁵. Por lo anterior es difícil delimitarlas a un solo ámbito debido a que están formadas de aspectos personales pero funcionan como motor de identificación a otras historias, haciendo que también se muevan dentro de lo colectivo.

Tanto Alfredo Jaar, Rineke Dijkstra, Lorie Novak como Christopher Nolan narran, por medio de imágenes fotográficas, historias ocurridas dentro de la esfera de la vida privada¹⁶, pero su intención es que aunque refieran a lo privado

¹⁵ Marianne Hirsch. *Collected Memories: Lorie Novak's virtual family album*, en [<http://www.barnard.columbia.edu/sfontline/ct/hirsch01.htm>]. Fecha de consulta: agosto 2004.

¹⁶ Alfredo Jaar si bien trabajó con una comunidad las imágenes que este grupo produjo van desde lo íntimo – personal, lo familiar hasta la vida en el barrio, mostrando a quienes las tomaron, con quienes conviven y el entorno en el que se desenvuelven. Entonces estas imágenes refieren más a lo personal que a lo colectivo.



están hechas para su exhibición pública. *Amnesia* en el cine, *Collected Visions* en la red, *Almerisa* y *Camera Lucida* en el museo.

Un caso que, por su claridad en éste sentido, se abordará en seguida es la obra de la fotógrafa Nan Goldin. El trabajo de Goldin se sitúa dentro de los dos aspectos que se articulan en este texto: la utilización de fotografías domésticas o con ese tratamiento, dentro de un discurso artístico, para construir una historia personal y la consiguiente exposición pública del trabajo.



Nan Goldin
Valerie in the light, Bruno in the dark, 2001

Por un lado Goldin manifiesta que la cámara forma parte de su vida cotidiana porque a quienes retrata son personas estrechamente cercanas a ella y en interacción con su vida de tal forma que las fotos pueden ser una invitación a su mundo¹⁷. Imagen tras imagen se van articulando las relaciones y las vivencias que se generan en su mundo privado. Como en lo señalado por Augé, referente a los relatos, Goldin asume el riesgo de plasmar lo que quiere recordar en un relato confiriendo un orden y claridad a las imágenes que funcionarán como

¹⁷ Nan Goldin. *The Ballad of sexual dependency*. Traducción de la autora. Estados Unidos: Aperture, 1989, p 147.



recuerdos. Sus fotografías son piezas que construyen su historia, cada una relata un momento de su vida y de sus relaciones con quienes la construye.



Nan Goldin
Sharon in the river, Eagles Mere, 1995.

Por otro la exhibición de este trabajo íntimo es parte de la misma obra, donde por medio de ello se reafirma la presencia y se constata el recuerdo de quienes en ellas aparecen. Acorde con esto Goldin señala: “deseo preservar el sentido de la vida de las personas, dotarlas con la fuerza y belleza que veo en ellas. Quiero que las personas en mis fotos vuelvan su mirada hacia mí”¹⁸. Su vida privada por medio de las imágenes fotográficas se convierten en un diario visual público.

Por ejemplo en el trabajo de *The Balad of sexual dependency* las imágenes son retratos trabajados a manera de fotos familiares o domésticas pero más allá de la técnica, que tiene implicaciones conceptuales y es parte de la búsqueda por reinventar el uso de la fotografía, hay una importancia por destacar que las imágenes domésticas identifican a quien les pertenece o aparece en ellas, es

¹⁸ *Idem.*

decir, que existe un "nexo interno entre la fotografía y su objeto"¹⁹ y en los trabajos de Goldin "sus fotografías celebran ese nexo", pues todos los retratados son parte de su pequeño relato.



Nan Goldin

Couple in Bed, Chicago, from series The Ballad of Sexual Dependency, 1977

El acto de hacer público su relato o historia personal, al igual que quienes participan en *Collected Visions*, responde a la necesidad de tener presente su historia y quienes se involucran en ella. Como todo pasado es algo que tiende a perderse con el olvido y la fotografía remarca una vez más mantiene una función paralela a la de los recuerdos en función de la memoria.

Goldin destaca la importancia que la fotografía tiene en su vida personal, además de profesional, porque ésta le otorga la posibilidad de no olvidar, de no dejar únicamente en manos del tiempo su vivencias, cuando dice: "Nunca voy a aceptar la versión de otra persona con respecto a mi historia. Nunca más voy a volver a perder el recuerdo de alguien"²⁰, refiriéndose sobre a todo a su experiencia de haber perdido a alguien tanto en vida como en recuerdo.

A través de los proyectos que aquí se han mencionado podemos darnos cuenta del poder del medio fotográfico como instrumento de identidad personal (y colectiva) porque permite reconocernos en un ámbito diferente al que pertenecemos ó en el que consideramos necesario definirnos hasta en el que

¹⁹ Arthur C. Danto. "El mundo de Nan Goldin" en La Madonna del futuro. España: Paidós, 2003, p 274.

²⁰ Nan Goldin, *Op cit*, p 11.

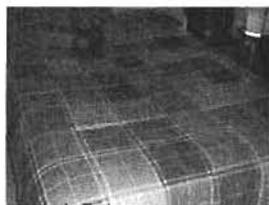


nos es nos es familiar ó pertenecemos a él. Y cuando hablamos de la esfera de la vida pública nuestros pequeños relatos, nuestros momentos privados o nuestras historias mínimas (no en el sentido peyorativo, sino por que se refieren a las pequeñas historias que se construyen y narran de nuestra vida cotidiana) se ubican como un punto de encuentro entre nuestro reconocimiento y el de los demás. Viendo la privacidad de los otros quizá identifiquemos lo cerca (o lejos) que nos encontramos mutuamente.

Así mismo, retomando a Augé, podemos acercarnos al ejercicio de etnólogo a la inversa y escuchar la voz de quienes no han sido “escuchados” en el contexto del arte y de la historia misma. A través de los espacios que éstos proyectos otorgan se conquista un espacio público importante para exteriorizarse, darse a conocer o compartirse, más allá de las experiencias que tenemos en común dentro de lo colectivo, en el plano de la convivencia personal.



Capítulo 3



3. Nuevas historias.

Propuestas visuales personales

"La lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido"¹

En el presente capítulo se hará uso de lo desarrollado en los dos anteriores, para presentar las propuestas visuales: *Historias mínimas* y *Vistas: una parte de mi historia cotidiana*. Estas propuestas están construidas en base a lo que se ha planteado con respecto a la fotografía y a la memoria, haciendo énfasis en el rol que ambas juegan como herramientas para la recuperación de nuestras historias o relatos personales, insertados en lo cotidiano y en la esfera de la vida privada.

Las propuestas tienen como eje la intromisión del medio fotográfico dentro del espacio que rodea y forma parte de nuestra vida cotidiana. Para ello he realizado dos propuestas que proceden en dos sentidos: la primera, *Historias mínimas*, esta dirigida a recuperar los pequeños relatos² de quienes a través de mostrar en fotos su mundo privado nos cuentan como es el espacio personal que los define y en donde se reconocen. La segunda, *Vistas: una parte de mi historia cotidiana*, es, como dice el título, una mirada hacia mi propio relato recuperado, igualmente por medio de fotografías, que está evidenciado por el transcurso del tiempo y el interés por su materialización en imagen. En ambas se trata de construir pequeños relatos o historias mínimas que por su carácter individual o personalizado son nuevas historias que se insertan en el medio artístico, no en la Teoría del arte sino principalmente dentro del quehacer visual.

¹ Kundera Milan. El libro de la risa y el olvido. Colombia: Seix Barral, 1993, p 10.

² A estos ahora los llamaré preferentemente: historias mínimas, pretendiendo ubicarlas en una ambivalencia, insertadas tanto dentro de lo histórico como de lo pequeño o efímero, refiriéndome a lo cotidiano.



El texto contendrá puntos de vista de otros autores como: Michel De Certeau y Luce Giard, que aportarán aspectos importantes a las propuestas mismas en relación al tema de lo cotidiano y a lo que llaman “las artes de hacer”, situadas también dentro de la vida privada y cotidiana como: el cocinar, el caminar ó el habitar.

3.1 *Historias Mínimas*

“Lo cotidiano es lo que se nos da cada día
(o nos toca en suerte), es lo que nos ocupa cada día...
Lo cotidiano nos relaciona íntimamente con el interior. Se
trata de una historia a medio camino de nosotros mismos.”³

El proyecto artístico *Historias mínimas* se enfoca en presentar una relación entre la fotografía doméstica⁴ y la memoria individual, buscando la recuperación de pequeñas historias o relatos de la vida dentro de la esfera de lo privado por medio de su registro fotográfico.

Por ello me he dirigido, al realizar éste proyecto, a quienes quieren contar y compartir parte de su vida privada por medio de sus imágenes domésticas. En principio siete personas nos muestran sobre todo sus espacios y objetos personales, haciendo posible a través de éstas fotos estructurar un pequeño relato sobre ellos, ya que nos presentan fragmentos de lo que construye su vida cotidiana y su intimidad.

³ Michel De Certeau (et al). La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar. México: Universidad Iberoamericana, 1999, p 10.

⁴ Refiriendome por fotografías domésticas a aquellas imágenes fotográficas tomadas por gente común sin pretensiones artísticas, por ejemplo las fotos realizadas para el registro de acontecimientos familiares o personales, o las que se colocan dentro del álbum.



El título de ésta propuesta se refiere a esas historias que se gestan en base a nuestras vivencias diarias, generadas en cada espacio, objeto o persona con que interactuamos o nos relacionamos, de ahí que surgan miles y que se señalen como mínimas, no por querer reducirlas o hacerlas parecer de menor importancia, sino por su carácter efímero. Al originarse dentro de nuestra vida cotidiana se multiplican día a día, todas ellas, como piezas de algo, conforman lo que somos o lo que nos identifica. Semejante al papel que desempeñan los recuerdos, pues se generan nuevos diariamente (como sabemos unos permanecen con nosotros y otros son olvidados) pero la suma o el recuento de ellos manifiesta mucho de lo que nos define, de lo que nos agrada, asusta, impresiona, en sí, de lo que nos marca de manera personal. Es decir, que las historias mínimas son otra forma de llamar a los pequeños relatos que al igual que éstos se destacan por dar cierta legitimación a nuestra presencia frente a otros, rescatándola del anonimato o de la pérdida en el olvido.

Anteriormente se mencionó el ejercicio del antropólogo y ahora se retoma por que tiene relación con cierta parte del planteamiento y desarrollo de éste proyecto. En ambos casos, como Augé lo señala, se trata de hablar o presentar lo que uno "tiene ante los ojos"⁵ y en éste por tratarse de un trabajo que involucra a diferentes personas de diversas edades, lugares de residencia y ocupaciones, "se ocupa de lo que los une o los opone, de todo lo que los vincula..."⁶.

Ahí radica la importancia que el trabajo sea realizado en conjunto con un grupo de personas que aunque han estado fuera del ámbito del arte éste será el vehículo que les posibilite hacer una proyección de lo que los define, los identifica o diferencia. Con la finalidad de hallar un manera de expresar y compartir la estrecha relación que guardan con su territorio personal y privado,

⁵ Marc Augé. El tiempo en... p 15.

⁶ *Idem.*



utilizando el medio fotográfico como mediador entre el uso doméstico y el uso artístico (en éste último es donde yo me involucro como facilitadora), como un testigo de su habitar, del arte de hacer, dentro de su vida cotidiana.

Uno de los principales nexos entre quienes colaboraron en éste proyecto es que todos tienen un espacio propio que los define y en el cual reflejan su personalidad. La habitación es el espacio de mayor interés en ésta propuesta ya que es ahí donde generalmente se establece un vínculo más cercano con nuestra intimidad, por ello todos los colaboradores cuentan con su propia habitación. Algunos de ellos extienden este espacio íntimo a otras partes de la casa debido a que viven solos.

El hecho de tener en la propuesta como objeto exclusivo el fotografiar los espacios privados y personales radica en que éstos son el eje por el cual se contará algo de lo que viven, de lo conforma el mundo íntimo de quienes colaboran en *Historias mínimas*, tomando en cuenta que éste espacio privado es “El territorio donde se despliegan y se repiten día con día las acciones elementales de las *artes de hacer*, es de entrada el espacio doméstico [...] ese lugar propio que, por definición, no podría ser el lugar ajeno”⁷. Así, al presentarnos éstos espacios y los objetos que en ellos se encuentran podemos conocer, aunque parcialmente: sus gustos, maneras de ser y de vivir, tanto por las cosas que se encuentran en ellos como por las que están ausentes.

A continuación en este texto se hablará del proceso del proyecto en sus diferentes etapas. La primera consistió en invitar a participar a personas, que conocía previamente, a registrar a través del medio fotográfico parte de lo que son sus espacios privados, los lugares que habitan o forman parte de su vida cotidiana para después compartir esta parte de su historia íntima en otro contexto (el público). La invitación fue extendida a dichas personas sin importar

⁷ Michel De Certeau (et al). *Op cit*, p 147.



la edad, género, ocupación, etc... a la que pertenecieran. De ésta invitación parte el proyecto que en principio contemplaba la colaboración de siete personas, relacionando su participación con los días de la semana, como un ciclo que regula nuestras actividades cotidianas.

La segunda etapa comenzó cuando les proporcioné un rollo fotográfico de 12 exposiciones a color y procedieron a retratar en él los espacios que les identifican y que les son cercanos por su diaria interacción en ellos.

La tercera fue cuando me devolvieron la película fotográfica ya expuesta y entonces realicé su correspondiente revelado e impresión, para comenzar a ver y seleccionar las imágenes que conformarían la composición de cada uno de ellos. Esta composición se previó con una estructura a base de siete fotos que sería la manera de uniformar la presentación final del trabajo, más no el contenido pues la libertad con la que procedieron a tomar las imágenes da una visión de cuan diferentes son cada uno de ellos y sus respectivos intereses.

La organización o estructura de cada obra tiene el orden siguiente: 6 imágenes (con medidas de 11 cm de alto x 17 cm de ancho) que los representen por su importancia o repetición (en las fotos correspondientes a cada quien) de sus espacios u objetos personales; y una foto de mayor dimensión que las demás (de 23.5 cm de alto x 36 cm de ancho), por tratarse del espacio que reconocen como el más personal: su propia cama.

La selección se basó en tratar de mantener un equilibrio en lo que resaltan en primeros planos o que fotografían repetidas veces (trabajo semejante al de recordar pues mediante la repetición ó énfasis de algunos recuerdos sabemos que éstos son los que no han marcado más), así como respetando lo que las fotos reflejan de ellos por lo que retrataron y dieron más importancia en sus fotos, como se mencionó, así como por lo que conozco de cada uno de ellos.



Lo anterior difiere, es ese sentido, de los proyectos de Alfredo Jaar y Lorie Novak, quienes realizan de otra manera la selección de imágenes. En el caso del proyecto *Camera Lucida* algunas personas llegaron a seleccionar sus fotos pero la mayoría no y se procedió a escoger una de cada participante, de acuerdo al espacio con que contaban en el museo para su exhibición, en cambio en el proyecto de Novak no se menciona cual es el proceso mediante el cual escogen las imágenes que se exhibirán, pero si aclara que no todas las imágenes que son enviadas serán puestas en la página de *Internet* del proyecto.

Sin embargo, el objetivo de darle espacio a personas comunes, sin relación frecuente o cercana al arte, para exteriorizarse por medio de la foto en el contexto artístico, como legitimador de sus vivencias o experiencias ordinarias, es lo que mantiene como hilo conductor a éstas propuestas tanto como en mi propuesta personal.

Continuando con la tercer etapa, la composición fotográfica final, correspondiente a cada participante, tiene como medida total: 40 cm de alto x 76 cm de ancho. A éstas imágenes se les incorporó además un texto, situado en la imagen de la cama, en el cual se lee información básica de la persona a la que refiere la obra. Tratando que se reconozcan por lo en la obra se observa tanto en el texto (nombre, edad, y lugar de residencia) y por lo que han registrado en las imágenes. De manera similar que en las fotos de Shelby el texto en *Historias mínimas* funciona como una fuente complementaria de información de la imagen.

Si bien la articulación de la imagen fotográfica y texto es algo que se empleó de forma significativa en el arte conceptual, la razón por la cual ésta se utiliza dentro de las obras del proyecto *Historias mínimas*, es por que al presentar sólo los espacios privados busca no caer en la obviedad de a quien refieren, y por



otro lado a través del texto se pretende personalizar o particularizar la composición, dejando lugar a que quienes vean el trabajo puedan identificarse o reflejarse en él, cuestión que facilitará el que no se incluya la imagen fotográfica de la persona a la que pertenecen los espacios, pero a la vez también se le puedan proporcionar herramientas (al lector-observador) para una lectura de la obra en su propio contexto.

El montaje de la obra se realizó enmarcando cada composición de forma independiente, por lo que el proyecto consta de siete piezas que más adelante incluyo.

Dado que los pequeños relatos se construyen por quienes somos testigos de lo que nos acontece día a día, de los sucesos que afectan la vida en la esfera de lo privado y que se cuentan ahí mismo, rara vez estos relatos o historias se trasladan a la esfera de la vida pública. Este trabajo propone la posibilidad de construir esos pequeños relatos y contárselos a los espectadores, con la imagen fotográfica como herramienta principal de narración.

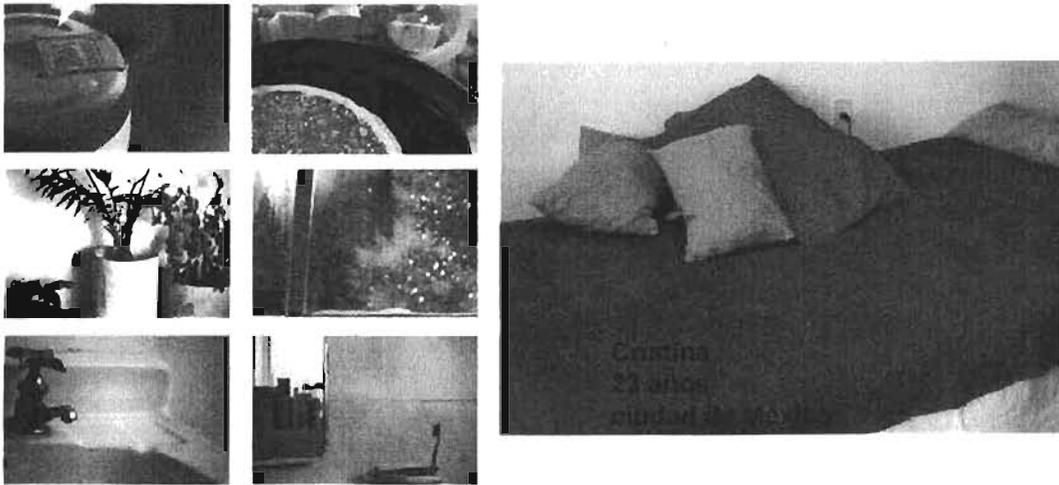
La forma de presentar las siete partes que conforman el proyecto no tiene un orden jerárquico, pues al estar todos colaborando de igual forma y con un objetivo en común se les dará la misma importancia a cada uno.

Cabe aclarar que éste trabajo no pretende hacer un perfil psicológico o sociológico de las personas que han colaborado y nos muestran parte de lo que pertenece y construye su vida privada. Se trata de acercarnos a éstos mundos de modo que podamos establecer una empatía con ellos por medio de sus similitudes y diferencias con nuestro propio mundo privado. Se trata de reflexionar sobre el papel de la imagen fotográfica como posibilitadora o facilitadora de ésta intromisión en los espacios privados que nos son ajenos y a su vez poder hacerlos nuestros por medio de esa involucración o identificación



de algo que también nosotros poseemos y donde igualmente se gesta el principio de nuestra personalidad e identidad. Es ese territorio al que "hay que protegerlo de las miradas indiscretas, pues cada quien sabe que el menor alojamiento descubre la personalidad de su ocupante"⁸. Éste trabajo se construye de imágenes captadas, en espacios privados, por sus propios habitantes pero que estarán expuestas a esas miradas indiscretas para descubrir al otro y descubrirse uno mismo.

Comenzando por la composición fotográfica de **Cristina** tenemos que en ésta serie nos muestra parte de su mundo íntimo representado por diferentes espacios de su casa que involucran así mismo diversas actividades como el comer, el mirar a través de la ventana o el espejo.



Historias mínimas: Cristina
Impresión digital, 2003 –2004.

⁸ *Idem.*

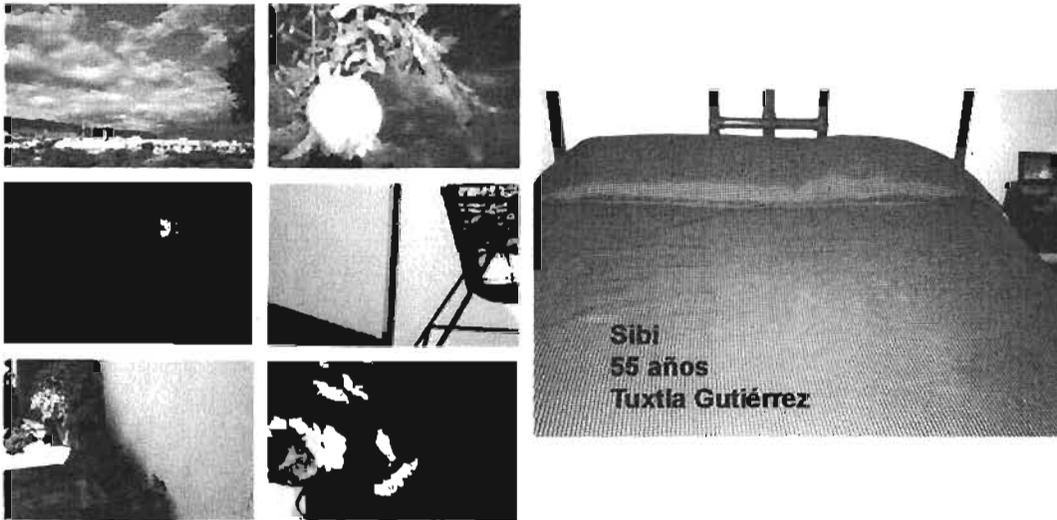


La finalidad de anexar como texto, además del nombre (el utilizado comunmente al llamarlos de manera coloquial), la edad y el lugar de residencia es para dar algo más de información de a quien refieren directamente las imágenes fotográficas, pero también da espacio para que el observador descifre, aporte y cree parte de la pequeña historia que pueda girar alrededor de las imágenes. Es el espacio para insertar en el relato nuestra propia experiencia cotidiana y personal.

Después de observar la importancia que la foto tiene en la vida de quienes, por ejemplo han participado en los proyectos artísticos que aquí se han mencionado (registrando en ella los acontecimientos ordinarios, sus cambios físicos a través del tiempo, las personas, lugar u objetos con los que conviven o les son importantes), podemos ver que otorgan a la imagen fotográfica un papel primordial tanto dentro de lo sentimental como de lo objetual.

Por ello quizá no debería sorprender que después de revelar e imprimir las imágenes del rollo de **Sibi** se las mostré y en un principio, al ver una ó dos fotografías aún no reconocía de qué eran, pero al proseguir viendo las demás comenzó a narrar parte de lo que cada imagen hace referencia, por ejemplo cuando se trataba de la foto de una planta de su jardín comentaba cierta historia de su crecimiento o los cambios que sufre con el clima, paralelos a los ocurridos en relación con su vida personal.



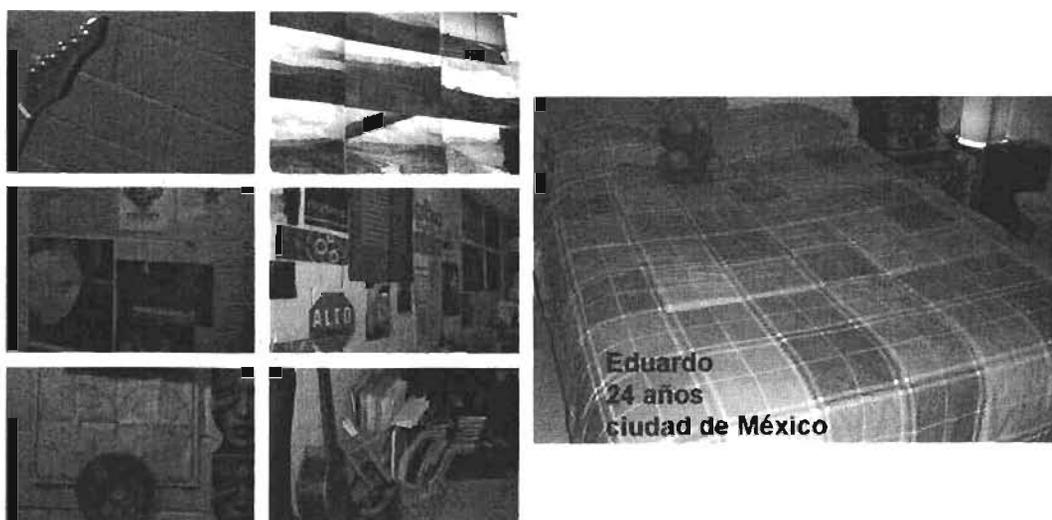


Historias mínimas: Sibi
Impresión digital, 2003 –2004.

Lo anterior muestra por qué debemos relajarnos al pensar que podríamos olvidar algún suceso o cosa importante. Si la foto ésta ahí, ella acudirá en ayuda de nuestra memoria, cumplirá la tarea de recordárnoslo. Esa es la función que le hemos delegado, nuestro *álbum* fotográfico familiar, las fotos enmarcadas y/o colgadas en la pared de la sala, del cuarto o de la oficina son prueba de ello.

En la composición de **Eduardo** se evidencia éste aspecto, aunque en este caso no sólo por medio de fotos sino también de objetos (carteles o publicidad) que tiene principalmente en la pared y le recuerdan parte de las cosas que ha hecho porque también son huellas de lo que ha vivido, y nos dan pistas de sus afinidades y del medio donde se mueve.





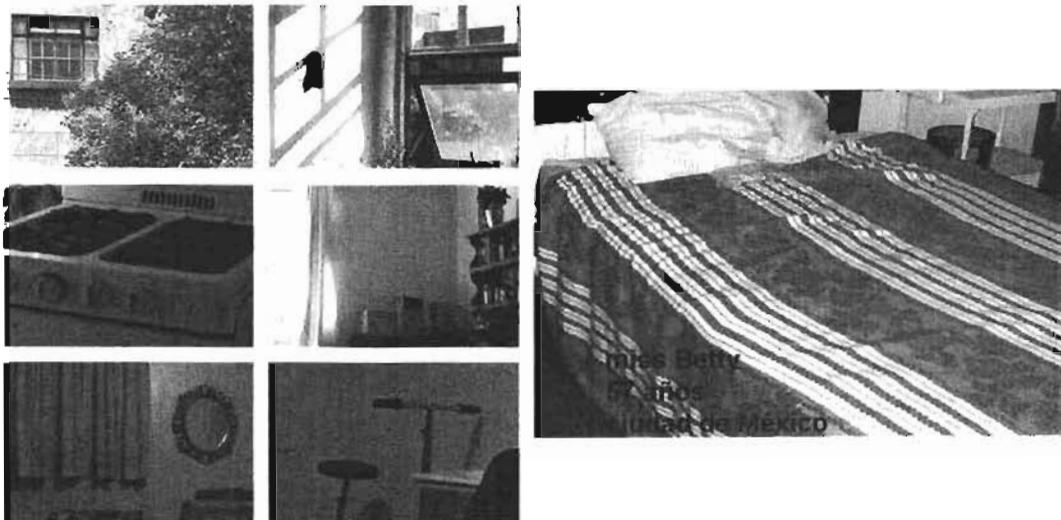
Historias mínimas: Eduardo
Impresión digital, 2003 –2004.

Ver las fotos de fotos, como es el caso de algunas de las imágenes que conforman ésta composición, de **Eduardo**, permite reflexionar sobre su especial interés por reafirmar el recuerdo de lo que en ellas ha registrado.

El tipo de objetos, el acomodo de ellos y aún más su registro nos habla de quien habita el espacio, pues si él es quien los ha colocado ahí es por que éste orden responde a sus necesidades, gustos y cuidados.

Las imágenes quizá no muestren todo lo que yo pueda conocer de la persona, por otro medio, como es el caso de **Miss Betty** quien es una persona que vive sola y que de tiempo completo se encuentra en su casa y sus desplazamientos diarios se realizan sólo en ella. Pero lo que si se logra expresar por medio de sus imágenes es la importancia que para ella tienen ciertos espacios, pues es por los cuales ella transita con mayor frecuencia en sus trayectos cotidianos y a los que da más tiempo y dedicación, como la cocina y su recámara.





Historias mínimas: miss Betty
Impresión digital, 2003 –2004

Al igual que en la composición de *Rusia* se presenta su interés e insistencia al fotografiar de cerca los objetos, o parte de ellos, también puede expresar una relación más estrecha con ellos.



Historias mínimas: Rusia
Impresión digital, 2003 –2004.



En la composición fotográfica que refiere a **Rosario** se expresa el modo en el que ella ha escogido trabajar: fotografiando parte del trayecto que realiza del trabajo a su casa cotidianamente, buscando darle sentido como si fuese una página de su diario personal. Parecido a lo que Goldin señala de sus fotos, su trabajo a lo largo de los años ha producido lo que ella llama su diario visual, en éste caso, en *Historias mínimas*, la referencia es a una mínima parte de la experiencia personal: a los espacios privados o personales, en el tiempo actual que viven las personas que colaboraron, difiere en ello al trabajo de Goldin pero se asocia en la intención por querer atrapar esas partes que pertenecen a nuestra experiencia personal, evitando dar paso al olvido, por la recuperación de lo que nos define, nos marca o identifica.

El hecho de que **Rosario** fotografiara espacios exteriores le podría dar un sentido diferente al que llevan las otras partes del proyecto, pero la razón por la que es pertinente, a parte de querer ser incluyente y no discriminar, es por que estos espacios pueden ser considerados como una extensión de lo personal pues “se insinúa poco a poco un espacio privado particularizado debido al uso práctico cotidiano de ese espacio”⁹ por ser la ruta diaria que sigue durante sus actividades cotidianas.

⁹ *Ibidem*, p 8.



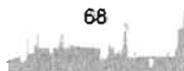


Historias mínimas: Rosario
Impresión digital, 2003 –2004.

El darles un rollo fotográfico, y el invitarlos a formar parte de éste proyecto en sí, es otorgarles una voz para que cuenten sobre sí mismos y los escuchen otros a quienes de otro modo hubiera sido difícil relacionar o contactar.

Todos tienen diferentes cosas que compartir, todos necesitamos hacernos de nuestros espacios, pero éstos difieren de una a otra persona, en la composición de **Josué** se nos invita a conocer su territorio privado que comienza en el momento en el que deja atrás la calle, al ingresar al edificio de su departamento cuando se siente en un lugar seguro, o como Luce Giard señala: cuando ingresa al lugar “donde se separa la presión del cuerpo social sobre el cuerpo individual, donde lo plural de los estímulos se filtra...”¹⁰.

¹⁰ Michel De Certeau (et al). *Op cit*, p 148.





Historias mínimas: Josué
Impresión digital, 2003 –2004.

La recuperación de éstas pequeñas historias tiene lugar por medio de la recopilación que realicé de las fotografías domésticas de quienes accedieron a colaborar en éste proyecto, y su posterior tratamiento técnico, conceptual y estético para presentarlas tanto a quienes las produjeron como ante un público que se busca pueda identificarse en éste trabajo como alguien que también podría ver y compartir parte de lo que es su mundo privado. Mi labor es facilitar esta conexión pues conicido con la postura de Lyotard con respecto al papel a desempeñar por los artistas en la actualidad, quien señala que “Es preciso hacer que los escritores y los artistas vuelvan al seno de la comunidad o, por lo menos, si se juzga que la comunidad está enferma, darles la responsabilidad de curarla”.¹¹

Llevar a cabo este proyecto implica deshacerse de la unilateralidad del punto de vista, pues contribuye a la cercanía de ellos conmigo y viceversa, marca una pauta para reconocer a esos héroes oscuros, como De Certeau los llama, de los

¹¹ Jean-François Lyotard. La posmodernidad. 7^a. Ed. Barcelona: Gedisa editorial, 2003, p 14.

que somos sus semejantes y con quienes estoy en deuda dentro de éste proyecto.

Una de las cosas que éste proyecto sugiere es proponerle a cada uno de ellos la posibilidad de construir y recuperar parte de su propia historia personal, es en sí la posibilidad que la foto nos otorga en la vida cotidiana, pero aquí en específico se trata de disminuir esa distancia con el espectador y el medio del arte.

3.2 Vistas: *Una parte de mi historia cotidiana*

En esta parte del proyecto es en la cual no sólo veo sino también soy vista, aunque no de manera directa, se enfoca al registro de acontecimientos por medio de los cuales se refleja y estructuro un pequeño relato de mi propia vida personal, en base al transcurso del tiempo en mi vida cotidiana.

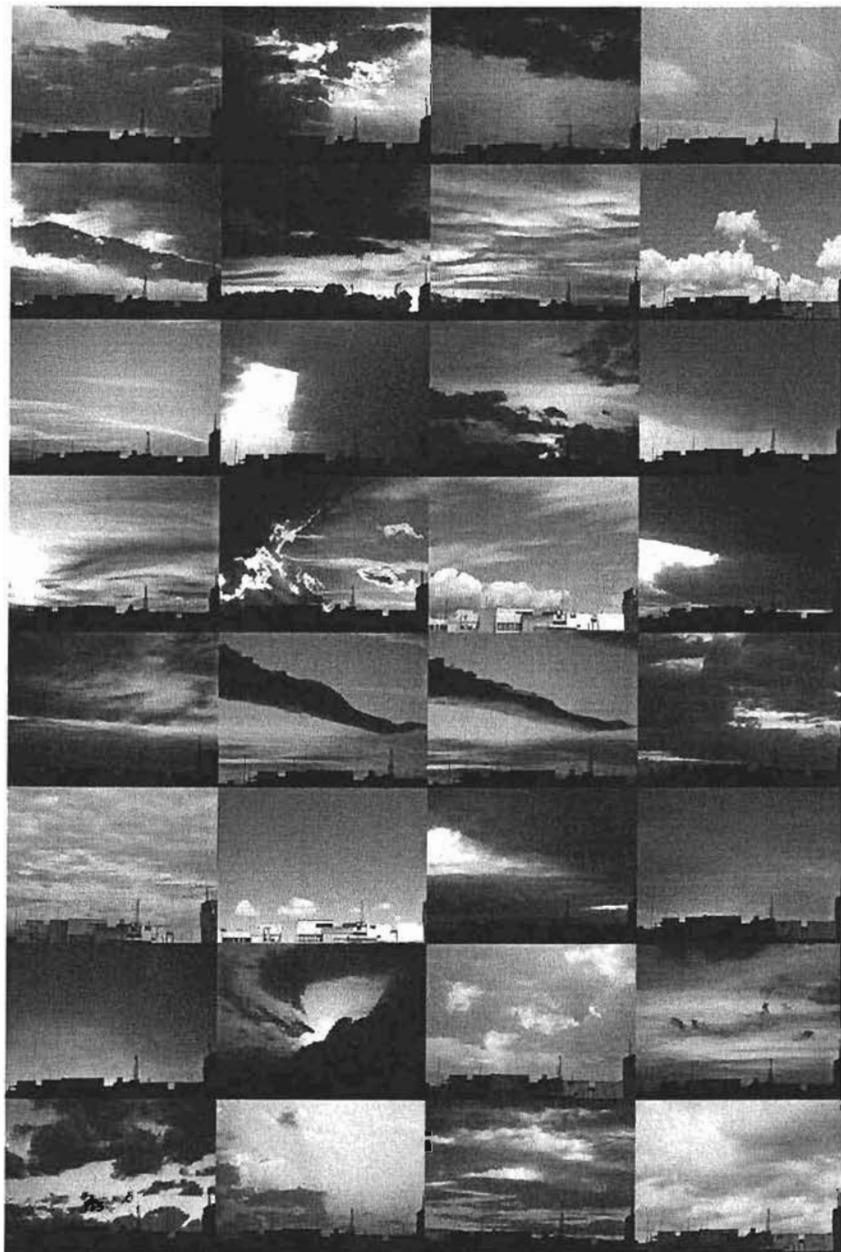
Comenzó el mes de diciembre del año 2003, cuando al mudarme de casa, me encontré en la situación de buscar hacerme de mis nuevos espacios en el nuevo hogar. Así, uno de éstos espacios fue la ventana de la recámara, pero sobre todo lo que podía ver a través de ella.

Entonces, inicié el registro fotográfico de la vista que me ofrece el asomarme a dicha ventana y por el cual era posible darme cuenta de los cambios del cielo, de los edificios que rodean mi departamento y cómo por medio de los primeros se evidencia el transcurso del tiempo en paralelo al de mi propia historia, en ésta ciudad, en ese departamento.

El fotografiar diariamente esta vista me proporcionó información que a futuro me recordaría estados climáticos, de ánimo e incluso parte de lo que había sido mi



estancia o mi vida en la ciudad o fuera de ella, debido a que el registro lo hice por que es resultado de mi habitar en ese lugar, al igual que si estaba en otra parte de la ciudad o fuera de ella, este registro no sucedía.



Vistas: una parte de mi historia cotidiana, parte 1
Fotografía digital, 2003-2004.

Éstas vistas se encadenan una tras otra en conjuntos compuestos de 32 imágenes (cada una de 15 cm x 11.25 cm) que tienen una medida total de 60 cm de ancho x 90 cm de alto. En éstos conjuntos se organizan en un retícula que cuenta un paso del tiempo, atardecer tras atardecer, día tras día.



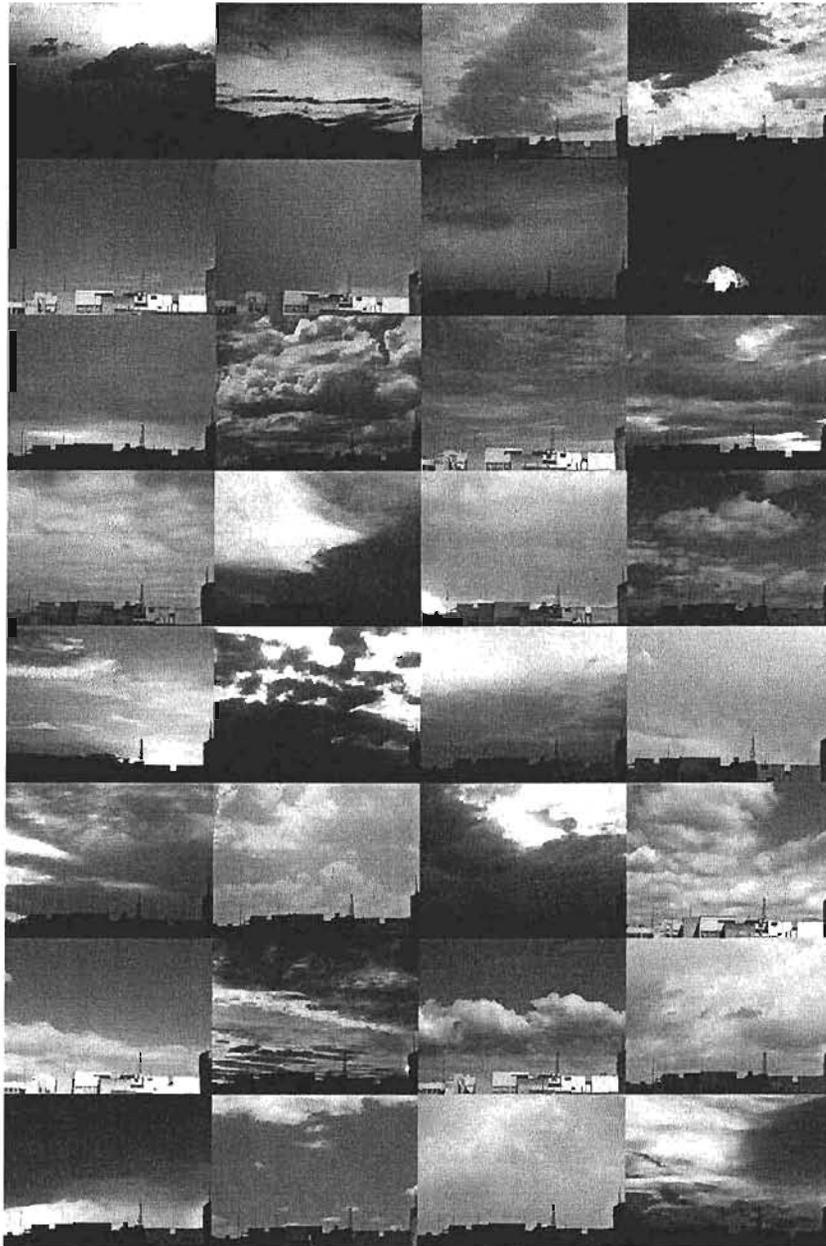
Vistas: una parte de mi historia cotidiana, parte 2
Fotografía digital, 2003-2004.

La organización de éstas retículas forman una cronología personal. Parecidas a la estructura de un calendario común pero que a diferencia de tener el orden establecido en éste *Vistas* es un cuadro de mi temporalidad ya que en las fotos se evidencia un mismo espacio pero también su constante transformación día a día.



Vistas: una parte de mi historia cotidiana, parte 3
Fotografía digital, 2003-2004.

El número total aún no concluye, se trata de un trabajo en permanente proceso hasta el último día en que viva ahí. Dentro de ésta tesis se incluirán cuatro partes que conforman ésta serie de *Vistas*.



Vistas: una parte de mi historia cotidiana, parte 4
Fotografía digital, 2003-2004.

Tanto en el proyecto de *Historias mínimas* como en éste se trata de la recuperación de pequeñas partes que construyen nuestra personalidad, las cosas que nos identifican, en tiempo y en espacio. Las fotografías posibilitan la materialización y representación de esa recuperación real (de quienes han tomado la imagen) o imaginaria (de quienes se puedan ver reflejados en ellas) pues “el conjunto, la coherencia, la identidad que atribuimos a la escena representada es una proyección, el rechazo de una realidad empobrecida a favor de una plenitud imaginaria”¹² que hará viable dicha recuperación o construcción de ese relato de vida.

Nuevamente tenemos un vínculo entre lo público y lo privado, lo que veo y es parte del entorno social, pero desde mi espacio privado, de algo que tiene como punto de partida el espacio íntimo (mi propia mirada a través de mi ventana) y se proyecta más allá de ese territorio, disolviendo imaginariamente la frontera entre uno y otro.

¹² Victor Burgin. “Mirar fotografías” en Indiferencia y singularidad. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p 28.



Lista de obra

- **Historias mínimas**

1. *Historias mínimas: Cristina*

Impresión digital a color (fotografía y texto)

Medidas: 76 cm de ancho x 40 cm de alto

Año: 2004.

2. *Historias mínimas: Sibi*

Impresión digital a color (fotografía y texto)

Medidas: 76 cm de ancho x 40 cm de alto

Año: 2004.

3. *Historias mínimas: Eduardo*

Impresión digital a color (fotografía y texto)

Medidas: 76 cm de ancho x 40 cm de alto

Año: 2004.

4. *Historias mínimas: miss Betty*

Impresión digital a color (fotografía y texto)

Medidas: 76 cm de ancho x 40 cm de alto

Año: 2004.

5. *Historias mínimas: Rusia*

Impresión digital a color (fotografía y texto)

Medidas: 76 cm de ancho x 40 cm de alto

Año: 2004.

6. *Historias mínimas: Rosario*

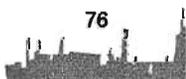
Impresión digital a color (fotografía y texto)

Medidas: 76 cm de ancho x 40 cm de alto

Año: 2004.

7. *Historias mínimas: Josué*

Impresión digital a color (fotografía y texto)



Medidas: 76 cm de ancho x 40 cm de alto
Año: 2004.

- ***Vistas: una parte de mi historia cotidiana***

1. ***Vistas: una parte de mi historia cotidiana, parte 1***

Fotografía digital a color

Medidas: 60 x 90 cm

año: 2003-2004.

2. ***Vistas: una parte de mi historia cotidiana, parte 2***

Fotografía digital a color

Medidas: 60 x 90 cm

año: 2003-2004.

3. ***Vistas: una parte de mi historia cotidiana, parte 3***

Fotografía digital a color

Medidas: 60 x 90 cm

año: 2003-2004.

4. ***Vistas: una parte de mi historia cotidiana, parte 4***

Fotografía digital a color

Medidas: 60 x 90 cm

año: 2003-2004.



Conclusiones

Actualmente mantenemos una relación libre y familiar con la imagen fotográfica, dentro de nuestra vida cotidiana, es difícil pensar en no ver una sola foto durante un día. La importancia que tienen las fotos (tanto propias como las imágenes de otros: en publicidad, en noticias, etc..) dentro de nuestra vida diaria como medio de información e incluso como parte del entorno visual urbano y privado es innegable. Pero ¿a cuáles de éstas realmente pertenecemos? Ese mundo visual nos construye, forma parte de lo que nos rodea y de lo que retendremos en nuestra memoria como referencias de nuestro mundo social, pero no esta construido por nosotros. De ésta manera hay un espacio de acción para que cada persona exprese y aporte algo de sí misma, yo lo he propuesto por medio del arte, en los proyectos visuales que en éste trabajo se han realizado.

La fotografía será la herramienta para contar experiencias, relatos personales que por mínimos que aparenten ser se tratan de partes medulares en la vida cotidiana de personas que al igual que cualquier otra traza su historia a partir del día a día, de lo ordinario.

Si bien, lo más destacado de éste proyecto radica en compartir experiencias personales, tanto la propia como las de quienes colaboraron en él, como fuentes de conocimiento, ya que el trabajo visual realizado refiere a esas experiencias compartidas, comunes, coincidentes (así sea en diferentes lugares) en un tiempo común que gira hacia un entorno común: el de lo cotidiano, que nos involucra tanto en el sentido personal como en un sentido más amplio.

El proyecto *Historias mínimas* propone partir de lo personal e íntimo para incidir en lo social y público como una necesidad de conexión; se propone incluir



diversas miradas, diferentes puntos de vista que si bien se estructuraron inicial y finalmente dentro del arte su proceso está enriquecido por experiencias variadas que son parte del proyecto en su resultado, tratando de escapar del aislamiento creativo por un trabajo social y estéticamente efectivo.

La foto empleada como registro de lo que hacemos (o lo que expresa de quienes somos) tanto por quienes colaboraron en el proyecto como por mí, viene a facilitar ese puente o esa conexión entre la vida y la práctica artística, viene a posibilitar salvaguardar nuestros recuerdos personales, a hacer posible esa recuperación parcial, y la exposición de ello da lugar a un punto de unión entre lo personal y lo social, lo privado y lo público, lo cotidiano y su conversión en parte de la evidencia de una historia.

Ver éstos espacios privados como reflejo de los que somos es dar cauce a reconocerlos como un lugar de circulación continua, donde fluyen nuestros objetos, ideas, experiencias junto con nuestro tiempo. Los espacios que habitamos al igual que nosotros, cambian, se hacen y rehacen, permanecen en nuestra memoria como lo que fueron y en nuestro sueño o en el imaginario como lo que pueden ser. Son como todos nosotros siempre semejantes y diferentes.

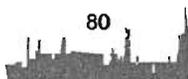
Éste proyecto es un ejemplo, una propuesta que busca insertarse por medio del arte en la vida privada, de manera plural, los resultados aún no son definitivos pues el trabajo se planeó para ser realizado por 7 personas, lo cual se hizo como se previó, pero el eco del proyecto, en algunas personas que han escuchado sobre él, ha despertado interés y me han propuesto participar también. Esto lejos de sumar únicamente el número de obras, enriquece el sentido del proyecto en sí mismo.



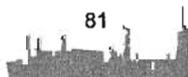
Fuentes de consulta

Bibliografía

- Augé, Marc. El tiempo en ruinas. Barcelona: Gedisa editorial, 2003, 158 pp.
- _____. Las formas del olvido. Barcelona: Gedisa editorial, 1998, 110 pp.
- _____. Los no lugares. 6ª. reimpresión. Barcelona: Gedisa editorial, 2001, 126 pp.
- Baqué, Dominique. La fotografía plástica. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, 286 pp.
- Barthes, Roland. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1989, 208 pp.
- _____. "El tercer sentido" en Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós, 2000, pp 49 - 67.
- Berger, John. Otra manera de contar. España: Mestizo, 1997, 295 pp .
- Bourdieu, Pierre. Un arte medio. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, 414 pp.
- Burgin, Víctor. Victor Burgin, Una exposición retrospectiva. Barcelona: Fundación Antoni Tapies, 2001, 264 pp.
- Calvino, Italo. "La aventura de un fotógrafo" en Los amores difíciles. 6ª.edición. España: Tusquets editores, 1999, pp 67-80.
- Carver, Antonia. Blink. Hong Kong: Phaidon, 2002, 440 pp.
- Costa, Joan. La fotografía. Entre sumisión y subversión. México: Trillas, 1991, 171 pp.
- Crow, Thomas. El arte moderno en la cultura de lo cotidiano. Madrid: Ediciones Akal, 2002, 264 pp.
- Danto, Arthur C. La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural. España: Paidós, 2003, 504 pp.
- De Certeau, Michel. La invención de lo cotidiano. Artes de hacer. Vol.1. México: Universidad Iberoamericana, 2000, 250 pp.



- _____ (et al). La invención de lo cotidiano. Habitar, cocinar. Vol. 2. México: Universidad Iberoamericana, 2000, 272 pp.
- Dubois, Philippe. El acto fotográfico: de la recepción a la representación. Barcelona: Paidós comunicación, 1994, 192 pp.
- Foster, Hal. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo. España: Akal / Arte contemporáneo, 2001, 238 pp.
- _____. (et all.). La posmodernidad. México: Kairós, 1988, 240 pp.
- Freund, Gisèle. La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili, 1976, 208 pp.
- Goldin, Nan. The Ballad of sexual dependency. Estados Unidos: Aperture, 1989, 147 pp.
- Hapkemeyer, Andreas (ed.). Photo text text photo. Alemania: Editorial Stemmler AG, 1996, 144 pp.
- Jaar, Alfredo. Es difícil. Unión Europea: Actar, 1998, 348 pp.
- Jameson, Frederic. La posmodernidad. Madrid: Paidós, 1991, 121 pp.
- Livingstone, Marco. Essential of Duane Michals. Singapur: Bulfinch, 1997, 224 pp.
- Lyotard, Jean-François. La condición posmoderna. Madrid: Cátedra, 2000, 120 pp.
- _____. La posmodernidad. 7ª. reimpresión. Barcelona: Gedisa editorial, 2003, 124 pp.
- Milan, Kundera. El libro de la risa y el olvido. 5ª. edición. Colombia: Seix Barral, 1993, 334 pp.
- Mirzoeff, Nicholas. Una introducción a la cultura visual. España: Paidós Arte y educación, 2003, 380 pp.
- Picazo, Glòria / Ribalta, Jorge (eds.). Indiferencia y singularidad. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, 286 pp.
- Riemschneider, Burkhard. Arte de hoy. Italia: Taschen, 2002, 1994, 98 pp.
- Said, Edward. "Invention, memory and place" en Mitchel, W.J. T. (comp.), Landscape and power. Chicago: The University Chicago press, 2002, pp 241-259.



- Todorov, Tzvetan. Los abusos de la memoria. España: Paidós Asterisco, 2000, 62 pp.
- Tournier, Michel. El crepúsculo de las máscaras. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, 139 pp.
- Wallis, Brian (ed.). Después de la Modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Ediciones Akal, 2001, 470 pp.
- Yates, Steve. Poéticas del espacio: Antología crítica sobre la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, 311 pp.

Filmografía

- Godard, Jean Luc. Elogio de Amor. Francia, 2001, 120 min.
- Gondry, Michel. Eterno resplandor. Estados Unidos, 2004, 123 min.
- Jardim, Joao. Ventana del Alma. Brasil, 2003, 124 min.
- Kurosawa, Akira. Rapsodia en agosto. Japón, 2001, 97 min.
- Nolan, Christopher. Amnesia (Memento). Estados Unidos, 2000, 114 min.
- Nolan, Christopher. Following. Estados Unidos, 1998, 110 min.
- Pérez, Fernando. Suite Habana. Cuba, 2003, 80 min.
- Ruben, Joseph. The forgotten. Estados Unidos, 2004, 113 min.
- Scott, Ridley. Blade Runner. Estados Unidos, 1982, 112 min.

Páginas Web

- Hirsch, Marianne. Texto sobre la obra de Lorie Novak. [<http://www.barnard.columbia.edu/sfonline/cf/hirsch01.htm>]. Fecha de consulta: agosto 2004.
- Novak, Lorie. Proyecto visual *Collected Visions*. [<http://www.cvisions.cat.nyu.edu>]. Fecha de consulta: Julio 2004.
- Howard Hughes Medical Institute. Investigaciones científicas relacionadas con la memoria y la percepción visual. [<http://www.hhmi.org>]. Fecha de consulta: septiembre 2004.

