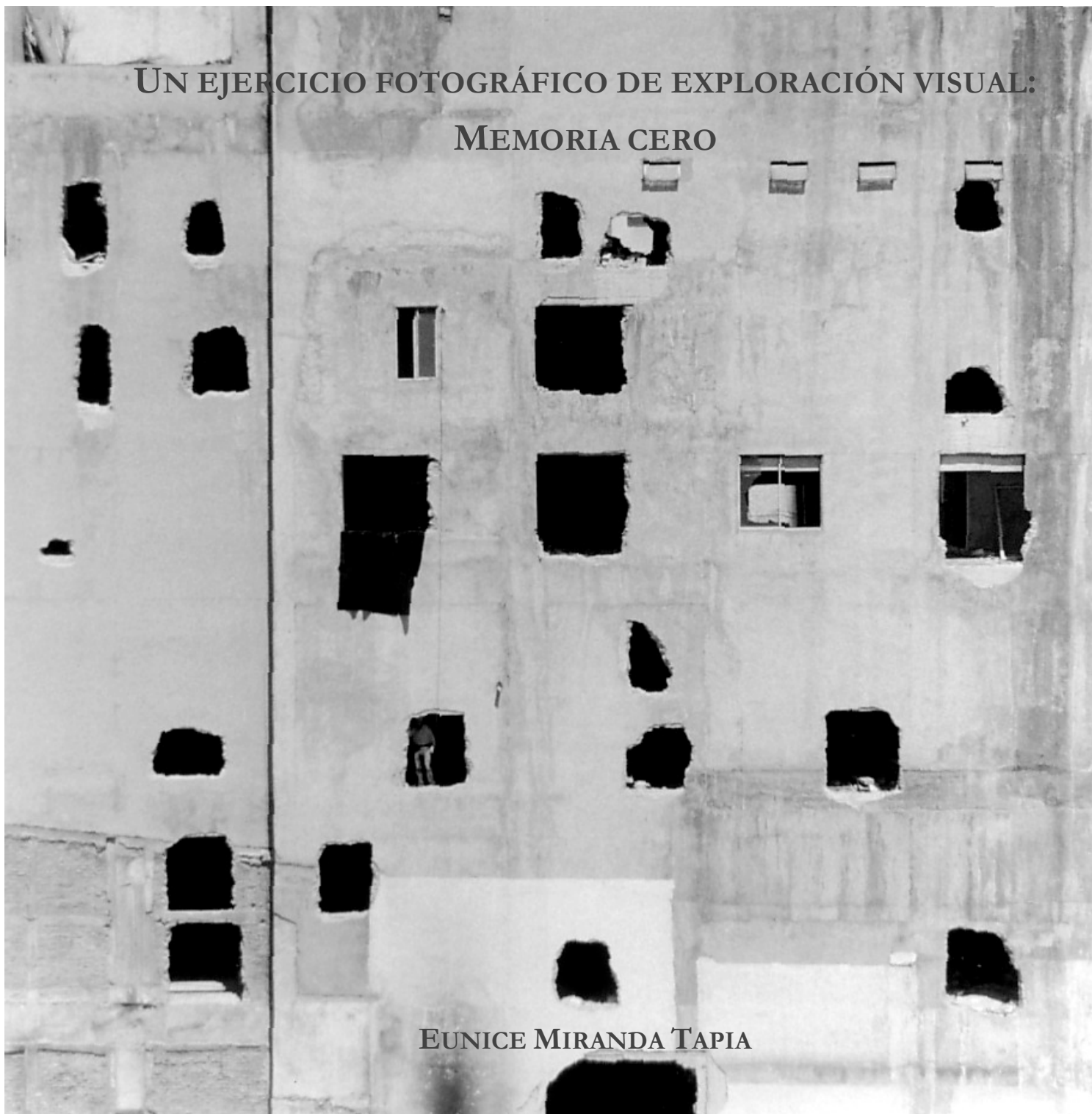


UN EJERCICIO FOTOGRÁFICO DE EXPLORACIÓN VISUAL:  
MEMORIA CERO



EUNICE MIRANDA TAPIA



Universidad Nacional  
Autónoma de México



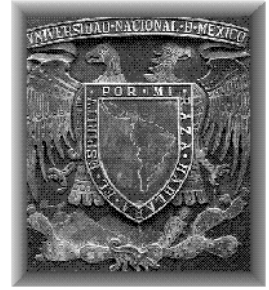
**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
COORDINACIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO



**UN EJERCICIO FOTOGRAFICO DE EXPLORACIÓN VISUAL:  
MEMORIA CERO**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES CON  
ORIENTACIÓN EN GRÁFICA PRESENTA: EUNICE MIRANDA TAPIA

MTRO. JESÚS FELIPE MEJÍA RODRÍGUEZ  
DIRECTOR DE LA TESIS

México, D.F., mayo de 2005.

Esta investigación fue realizada gracias a la beca otorgada por la Dirección General de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México, durante los cuatro semestres de estudios de la Maestría, correspondientes a los periodos del 2003-1 al 2004-2.

## **Agradecimientos**

Por su gran apoyo para la realización de esta investigación, así como por el interés demostrado en mi proyecto y mi desarrollo individual, deseo agradecer profundamente a la Dra. Laura González. A mi tutor, Mtro. Felipe Mejía, por sus pacientes correcciones. A los Maestros Estanislao Ortíz Escamilla, Gerardo García Luna y José Luis Aguirre, por sus recomendaciones. A mis padres, por su apoyo a distancia y finalmente a Emilio Sánchez, por su invaluable compañía, cariño y paciencia a través de todo este proceso. A todos, mil gracias.

# Índice

## Un ejercicio fotográfico de exploración visual. Memoria Cero

Eunice Miranda

<b>Agradecimientos</b>	<b>4</b>
<b>Índice</b>	<b>5</b>
<b>Prefacio</b>	<b>6</b>
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<b>Capítulo 1 Percepción, memoria e imaginación. Los caminos de la mirada</b>	<b>11</b>
1.1 Percepción mediatizada. Visión presente	12
1.2 El acto de la memoria. Visión evocada	20
1.3 El acto de la Imaginación. Visión creada	23
<b>Capítulo 2 La cámara fotográfica como extensión de la mirada</b>	<b>29</b>
2.1 ¿Qué vemos, cuando vemos?	30
2.2 Algunas consideraciones a la composición en la fotografía y la sintaxis del medio	31
2.3 El desglose de la forma, el detalle, lo mínimo	35
<b>Capítulo 3 La creatividad fotográfica. Otra manera de ver</b>	<b>39</b>
3.1 Creatividad fotográfica, una cuestión de cambio de la mirada	40
3.2 Mirada extraviada. La visión de la ciudad	45
3.3 Memoria, imaginación y fotografía. El recuerdo colectivo	56
3.4 Mirada inventiva y la evocación del recuerdo individual	65
<b>Capítulo 4 Un ejercicio fotográfico de exploración visual: Memoria cero</b>	<b>73</b>
4.1 Lo privado	75
4.2 Su espalda ciega	96
4.3 Historias que se prenden y se apagan	104
<b>Conclusión</b>	<b>112</b>
<b>Fuentes de investigación</b>	<b>115</b>
<b>Índice de imágenes</b>	<b>118</b>

## Prefacio

Esta investigación representa un avance personal en cuanto a mi manera de entender, utilizar y comunicar a través de la fotografía. Los estudios de Maestría me ofrecieron un panorama en el que pude redescubrir mis propias capacidades creativas gracias al apoyo de mis maestros, cuyo interés en mi trabajo siempre fue demostrado.

Dedico este trabajo a todas aquellas personas que creen en sus propios proyectos, que los desarrollan y los culminan, no por lo que éstos signifiquen para el mundo exterior, sino por haber tenido fe en sus ideas.

Por último, quisiera dirigir este trabajo a todas aquellas personas que ven en la fotografía una manera de crear, más que de reproducir una realidad, a las personas que aún tienen la posibilidad de asombrarse ante lo más nimio de la vida cotidiana.

## Introducción

*Desde la perspectiva antropológica, la experiencia vital del ser con su entorno está determinada predominantemente por la percepción y la memoria visual, y ello orienta al recuerdo de lo vivido, hacia la “identidad” perceptible o la “figura” con que las cosas se muestran a nuestros ojos.*

Joan Costa

Pertecemos a un momento en la historia en el que la extremada producción y difusión de imágenes en todos los medios de información nos llevan a una cotidiana saturación de elementos visuales. Aunque de alguna u otra manera la mayor parte de los habitantes del planeta estamos expuestos a esta efusión visual, dicha situación se hace quizá más evidente en los grandes centros urbanos.

Hoy día, en nuestra vida cotidiana, las imágenes se suceden con gran vértigo. Basta con caminar por cualquier calle para estar expuestos a un gran número de mensajes predominantemente visuales. En los hogares, la televisión ha conquistado un lugar “indispensable”. En los centros de trabajo, poca gente podría imaginar realizar sus actividades diarias sin tener acceso a periódicos, revistas especializadas y el *internet*. Las opciones de esparcimiento también están vinculadas de alguna forma con lo visual: ir al cine, recorrer un museo o incluso visitar un centro comercial se convierten en experiencias en las que se privilegia al sentido de la vista. Por mencionar sólo unos cuantos datos recientes, recabados en la octava entrega de la encuesta *Consumo cultural y medios* realizada por el Grupo Reforma, el 78% de los encuestados en el Distrito Federal ven televisión todos los días, el 40% asiste al cine por lo menos una vez al mes, el 13% lee el periódico todos los días y el 24% visita galerías y museos por lo menos una vez al mes. Todas ellas actividades que involucran el manejo de imágenes.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Encuesta sobre Consumo Cultural y los Medios de Comunicación”, octava entrega, en *Periódico Reforma* (México, D.F.: 8 al 13 de abril de 2002), p. 2C.



No es que exista un empeño en señalar que el tiempo en el que crecieron nuestros padres (hombres y mujeres nacidos antes de 1950) fuera más saludable que los días que nos tocaron vivir, ese tiempo en el que los periódicos y las revistas estaban contruidos de palabras, en el que la televisión era sólo un lujo en blanco y negro, por no hablar ya de nuestros abuelos. No, esta propuesta no busca funcionar bajo la lógica e inercia de “todo tiempo pasado fue mejor”. Es simplemente que hay momentos en la historia en los que ciertos elementos sobresalen y la definen, se vuelven dignos de análisis. Y uno de los signos que dan santo y seña a nuestra época es esta constante profusión de imágenes: la información nos entra por los ojos, sin mediar incluso en algunos de los casos, palabra alguna.

Así como el reciente ascenso de los movimientos de derecha y ultraderecha en Occidente nos han hecho revisar conceptos que dábamos por sólidamente sentados, como el de tolerancia y el respeto, creo que es este preciso momento en la historia el que nos empuja a buscar un análisis de la forma en que se produce y percibe a la imagen, un análisis de la forma en que hemos sido acostumbrados a ver, a decodificar la información visual que nos rodea, a interpretar lo que una imagen o cualquier elemento gráfico pretende comunicarnos. Es momento de detenernos un poco, de tratar de evadir por breves instantes este vértigo visual, de dejar de sentir el viento en la cara y tomar un segundo para reflexionar en lugar de ser sólo comparsas. Estamos ante una verdadera tormenta visual, “todas las imágenes del mundo pueden seducirnos y extraviarnos si se quedan en imágenes de superficie”.<sup>2</sup>

Y es que no logramos salvar intactos esta profusión visual. Las imágenes nos van dejando surcos. Así como el que se expone a una fuerte lluvia termina por empaparse, como consecuencia de este devenir visual, las imágenes nos van conformando un catálogo, un inventario a la medida de nuestra subjetividad, imágenes que contribuyen a construir nuestra visión del mundo, imágenes que residen en el mismo sitio que conceptos, ideas, y sensaciones.

Cada vez nos resulta más difícil abstraernos de esta lluvia de imágenes, cada vez miramos más sin ver nada. Cada vez resulta más necesario sensibilizarnos, tratar de ver más allá de lo evidente de una imagen.

---

<sup>2</sup> Jean-Claude Carrière. “Tres Sorpresas”. Del catálogo de la exposición fotográfica *India – México. Vientos Paralelos*. Antiguo Colegio de San Ildefonso, Madrid, Turner, 2002.

Y en medio de esta tormenta visual, ¿cuál es el rol que juega el creador de la imagen y, en particular, el fotógrafo? ¿hasta dónde es responsable el hacedor de imágenes de esta especie de anestesia que a veces nos provoca pasar casi impávidos ante la sucesión diaria de iconos? ¿en realidad concurrimos indiferentes a la magia del encuentro entre la subjetividad y el objeto, entre la persona y la imagen, como se asiste a la mayoría de los procesos naturales del cuerpo: dormir, respirar, comer? Sé bien que todas éstas son preguntas planteadas por muchos y desde siempre. Preguntas que suenan familiares, que han venido reverberando probablemente desde el descubrimiento de ese proceso químico que dio origen a la fotografía y sus afortunadas consecuencias.

Este texto no pretende encontrar la salida a laberinto de tal magnitud, simplemente señala que este momento en el tiempo es un buen pretexto para explorar nuevamente el proceso creativo, una buena excusa para que el fotógrafo y quienes estudian el objeto de su quehacer adopten una postura que implique un nuevo intento de análisis de lo que se captura a través de una lente. Postura que invite a despojar del carácter de autómatas del que a veces parece dotado el momento de la creación fotográfica. Y por medio de ese cambio, intentar aprender a ver de nuevo, como si se partiese de cero, maravillarse y descubrir una ciudad, un cuerpo, cualquier elemento de cualquier objeto por mínimo que sea; jugar con la imagen, componer y descomponer en elementos aislados, como si partiésemos de la experiencia cero, como si pudiésemos despojarnos de ese ropaje pesado que es la memoria, y redescubrir con nuevos ojos lo que siempre nos ha rodeado. Quizá sea necesario fingir que cancelamos nuestro acervo mental de imágenes compilado por siempre y asimilar los objetos desde una percepción casi primitiva en la que no pretendamos consciente o inconscientemente establecer una relación directa con lo reconocible. Y por medio de esta actitud, aventurarnos en una nueva búsqueda donde el objetivo sea aislar las cualidades de lo observado, su esencia, como si se tratase de un trabajo arqueológico en el que se van levantando capas hasta llegar a lo más elemental del objeto mismo.

Quizá también, para lograr ver distinto, será necesario cubrirnos de un manto de amnesia e intentar olvidar por un instante todas las revistas de moda que hemos mirado, todas las cintas de cine y todos los comerciales, tirar a un baúl las postales y los carteles, lanzar por una ventana imaginaria hasta las fotos familiares. Olvidar por un momento cómo es que debemos de ver y retratar. ¿Es acaso posible despojarnos de esta herencia visual?

La intención de este estudio, se centra en abordar el proceso creativo en la fotografía, en reflexionar en la manera en que vemos, la manera en que las imágenes llegan a nosotros, las posibles soluciones que existen para intentar entablar una relación con el objeto a fotografiar y finalmente el escape creativo e imaginativo que se detona en fotografía. En mi propuesta visual intento cambiar mi mirada, intervenir mi memoria —en la que guardo mi propia manera de enfrentarme a la imagen—, y en ese acercamiento, lograr redescubrir las cualidades de lo que cotidianamente veo, dar rienda suelta a una interpretación más “libre” que deje a un lado la literalidad de la imagen, que provoque que la imagen en sí, sea un detonador de mensajes subsecuentes.

Para el desarrollo de esta investigación, fue necesario indagar en los conceptos básicos de percepción, memoria, creatividad e imaginación, así como escarbar en el basto mundo de producción fotográfica, para encontrar obra realizada por algunos artistas, cuyo trabajo considero importante incluir como un ejemplo de miradas que luchan por borrar el concepto de referencialidad directa que acompaña a la fotografía, y en cuya obra se lee y percibe, una visión distinta, una visión que busca salir del canon de lo establecido. Finalmente, esta propuesta consiste en una serie de ejercicios visuales en los que, considero, la investigación influyó de una manera muy fuerte. Mi modo de abordar la fotografía dio un giro importante, comparado con mi anterior desempeño artístico. En este punto, cabría mencionar que uno de los proyectos, titulado *Su espalda ciega*, fue incluido en selección final de la XI Bienal de Fotografía, concurso nacional convocado en 2004 por el Centro de la Imagen.

Memoria Cero es, pues, una reflexión individual sobre la manera en que vemos, una propuesta visual en donde la idea central, se basa en intentar cambiar estereotipos visuales aplicados en la fotografía y modificar por un momento la manera de captar mi realidad a través de mi propia producción.

# Capítulo 1

## Percepción, memoria e imaginación. Los caminos de la mirada

Este capítulo, tiene como objetivo crear un acercamiento a nuestra manera de percibir, evocar y crear, con el objetivo de relacionar estas actividades naturales con la manera en que un fotógrafo ve, percibe y finalmente, genera imágenes. Siendo la fotografía una actividad creativa que parte de la visión a través de un aparato fotográfico, es importante señalar cómo algunos conceptos de percepción, memoria y imaginación, se cruzan de manera muy clara con ideas relacionadas al mundo de la percepción y creación fotográfica

Para efectos de esbozar los conceptos que titulan este apartado, en primer lugar, se abordará la percepción del mundo real a través de la visión, seguido por aquellas imágenes que existen en nuestra memoria, y que son evocadas como parte del proceso mismo de percepción, y por último, la imaginación como recurso creativo capaz de generar nuevas imágenes pertenecientes al individuo.

## 1.1 Percepción mediatizada. Visión presente

El campo de la percepción es un tema que aún sigue siendo abordado. La complejidad de este proceso ha llevado a numerosos especialistas a dedicar toda una vida a la investigación de este proceso<sup>3</sup>. En este apartado, lo que se pretende es ubicar éste fenómeno como un elemento conformador en la generación de imágenes fotográficas, por lo que se empezará por definir de manera básica el proceso de la percepción, para así continuar con los distintos medios que han mediatizado nuestra percepción, la conforman y la saturan.

Para que ocurra el fenómeno de la percepción, es necesario que existan varias condiciones básicas. Como menciona Gibson, “debe haber luz que permita ver; los ojos deben estar abiertos; los ojos deben enfocar y apuntar debidamente; la película sensible que hay detrás de la parte posterior de cada globo ocular debe reaccionar ante la luz; los nervios ópticos deben transmitir impulsos al cerebro. En tanto una de estas funciones no se cumpla, la persona vidente permanece ciega”.<sup>4</sup>

Sobra decir que es una definición por demás básica, y que el proceso de percepción es tan complejo que hasta nuestros días se han desarrollado bastantes teorías tratando de definir las cuestiones físicas que influyen en este proceso. Aunque esta serie de datos resulta bastante obvia, es interesante señalar el gran parecido que existe entre la percepción visual y la manera en que ocurre el proceso fotográfico-mecánico de generar imágenes. Si retomáramos lo que Gibson menciona y lo empleáramos para definir la manera en que funciona la cámara fotográfica, obtendríamos lo siguiente: “Para generar una imagen por medio de una cámara fotográfica es necesario que exista luz para ser captada; la cámara debe estar sin tapa, el lente debe enfocar y apuntar debidamente; debe estar instalada una película fotosensible en el interior del aparato fotográfico; el sistema de obturación de la cámara debe funcionar sincronizadamente de acuerdo con la instrucción recibida conforme a la lectura de luz captada por el exposímetro; se debe presionar el botón disparador. En tanto una de estas funciones no se cumpla, la cámara fotográfica no podrá generar imagen alguna”.

La fotografía guarda pues, una relación estrecha con la percepción humana en cuanto a su manera de

---

<sup>3</sup> Podríamos mencionar a Gombrich, Gubert, Hochberg, Hockney, etc.

<sup>4</sup> James J. Gibson. *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1974. p. 13.

producir imágenes. El fotógrafo, a través de la utilización de la cámara, pone en acción la actividad de la percepción, decide qué es lo que va a fotografiar.

Según Julian Hochberg, “el modo en que una persona mira al mundo, depende tanto de su conocimiento de él como de sus objetivos, es decir, de la información que busca”.<sup>5</sup> Con lo anterior, pretende explicar que gran parte de lo que percibimos está ligado directamente con lo que pretendemos encontrar, por lo que enfatiza en las cualidades del cerebro de dirigir órdenes con una especie de previo conocimiento de lo que se espera obtener. Al mirar una escena, dirigimos una serie de miradas que buscan retener y mandar la información al cerebro de lo más relevante de ésta, es imposible que el cerebro retenga la totalidad de los elementos que la componen, por lo que el cerebro recurre a un comportamiento selectivo en el que recolectará (por su relevancia) la información que le *conviene* almacenar. Asimismo existe otro proceso mental que *completa* la información recibida, siendo éste un proceso que facilita la percepción y logra lo que se conoce como *integración visual*.

Se entiende que el proceso que nos permite percibir o dejar de percibir cierta situación, estará vinculado con la *expectativa* previa que posea el receptor: existirá entonces un comportamiento selectivo. Esta teoría incluye los términos de *atención* e *intención*, entendiéndolos en ellos una relación directa, por lo que supone que la manera en que percibimos estará influenciada por la información que pretendamos encontrar.

Para los que somos videntes, el simple hecho de abrir los ojos implica entonces, empezar a recibir información visual, iniciando con los objetos que nos rodean, nuestra habitación, las calles por las que circulamos, edificios, gente, autos, publicidad, en fin, numerosos objetos se presentan ante nuestros ojos y todo esto representa un espectáculo al que acudimos por así decirlo, involuntariamente, como se mencionó al inicio de esta investigación: las imágenes se suceden una tras otra, y nuestra vista se sumerge en este infinito mar de información visual.

A esta cascada de imágenes percibidas, también concurren otros medios, como la televisión, los medios impresos y el *internet*, ampliando aún más la gama de posibilidades visuales. La mirada es mediatizada, pues la percepción es culturalmente construida y reflejada.

---

<sup>5</sup> Julian Hochberg, et. al. *Arte, percepción y realidad*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 89.

Los medios que producen toda esta información, se presentan al espectador de una manera intencional, es decir, el espectador acude a ellos por su propia decisión, él decide si se posa o no ante estas fuentes de información visual, lo que no ocurre cuando se transita por la ciudad, en la que el estímulo visual está ahí, como una fuente permanente y constante.

### *La televisión*

El televisor es un ejemplo muy claro del modo en que la mirada es mediatizada. Este aparato “expulsa” una cantidad infinita de imágenes a las que se acude voluntariamente. Dichas imágenes incluyen una enorme variedad de mensajes, pero, sin analizar realmente su significado, podríamos sólo mencionar el impacto que tiene el recibir esa enorme cantidad de información visual. En este devenir de imágenes, lo que aquí subrayamos es la saturación de elementos visuales que se va formando en nuestro acervo mental de imágenes, una acumulación masiva, una recolección que va inundando nuestra mente, capturando *involuntariamente* lo que ese monitor expulsa hacia nuestra visión. En este caso, la capacidad selectiva del observador, consiste en apagar o no el televisor, pero mientras continúa encendido, los mensajes siguen llegando.

La televisión es definitivamente el medio de comunicación visual de mayor impacto en los últimos años, es la fuente visual por la cual las personas han disminuido su interés por otras formas de entretenimiento, como el teatro o el cine. En las estadísticas los números demuestran lo anterior. Los resultados de la encuesta de 2002 del Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática, INEGI, se encuentra que el 89.5% de los hogares mexicanos cuentan con al menos un aparato de televisión.<sup>6</sup> Según una investigación del Instituto Tecnológico de Monterrey, en esa ciudad, el televisor se mantiene prendido un promedio de 7.5 horas diarias.<sup>7</sup> Esto no quiere decir que la gente utilice esas 7.5 horas únicamente para ver el televisor, el sonido que emana este aparato, forma parte de la “música de fondo” de muchos hogares.

---

<sup>6</sup> INEGI, “Hogares según bienes seleccionados”. [www.inegi.gob.mx](http://www.inegi.gob.mx), 16 de mayo de 2005. 21:22hrs.

<sup>7</sup> “Cátedra Televisa en Internet”. <http://www.mty.itesm.mx/dhcs/catedra/home.html>, 16 de mayo de 2005. 21:22hrs.

Este aparato permanece prendido mientras las amas de casa se dedican a su hogar, los niños hacen la tarea o cualquier otra actividad. Pero, aun así, ¿podríamos imaginar la cantidad de imágenes que se proyectan durante esas horas en los millones de televisores que están prendidos en el país? Definitivamente demasiadas. La televisión es un medio que comunica, entretiene, publicita e informa, asimismo es el medio por el cual se articulan las masas. Según un estudio realizado por Esteban Vernik<sup>8</sup>, en el que efectúa un análisis del impacto de la televisión como medio de información, determina que la actividad de ver el televisor afecta el comportamiento de una comunidad urbana, uniéndolo y jerarquizando a sus habitantes, modificando sus modos de comunicarse.

Comparando la manera en que se transmite la información en diversos estratos sociales, señala lo siguiente: "... en una megalópolis (...) los helicópteros observan y controlan a veinte millones, mientras al pie de los volcanes otras redes actúan... las de *los rumores que aparecen y desaparecen*".<sup>9</sup> Es decir, las imágenes y las "voces" que el televisor proyecta, no llegan a un observador pasivo, sino que logran incitar ciertas acciones a través de los mensajes que proporciona. La televisión es, pues, una fuente inagotable de imágenes, un constante flujo de información visual, un medio que emana permanentemente una gran actividad icónica que espera ser capturada por nuestros ojos. Y como suele suceder, el exceso es generalmente muy negativo.

Existen muy pocos programas sobre arte, cultura, historia o cine de calidad, lo que si encontráramos cada vez que el televisor se encienda, serán abundantes invitaciones al consumo, programas de "novedades" de los artistas, telenovelas, noticiarios, sorteos, *talk shows*, *reality shows*, entre otras cosas. Es decir, una muy pequeña parte de la enorme producción de imágenes en la televisión, dedica su espacio a la producción visual "artística", mientras que el grueso de la programación está dedicada únicamente al entretenimiento de las masas con producciones que no incluyen grandes propuestas visuales o artísticas.

---

<sup>8</sup> Esteban Vernik, et. al. "Comunidades cercadas: la exclusión urbana en la televisión y en la vida". *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. Segunda parte, México, 1998, p. 175.

<sup>9</sup> Esteban Vernik- Et-al. op.cit. p. 179.



La televisión es pues, una fuente inagotable de imágenes, un constante fluir de información visual, un medio que emana permanentemente una gran actividad icónica que espera ser capturada por nuestros ojos.

### *El cine*

Por otra parte, tendríamos que mencionar la importancia de otro medio de fuerte contenido visual: el cine. Este medio otorga definitivamente una infinita sucesión de imágenes que van alimentando la memoria visual. El espectador se aísla de su rutina, entra en una sala y prácticamente se convierte en presa de la pantalla. El acto de ver cine, es una de las actividades más practicadas por el grueso de la población, después del espectáculo deportivo. Según el INEGI, en el 2002, se vendieron en promedio 54 mil localidades por cada sala, de las 1951 existentes en el país. Esta cifra arroja un promedio de poco menos que 289 mil espectadores que acuden diariamente a una sala de cine.<sup>10</sup>

Proporcionalmente no se puede comparar la cantidad de veces que se acude al cine, con las que se está frente al televisor. El cine es una manera más de alimentar la visión, de encontrar por medio de la pantalla, una fuente permanente de imágenes. La imagen cinematográfica “narra mostrando, fundiendo las potencialidades de las artes plásticas y de las artes narrativas”.<sup>11</sup>

Así como existen numerosas películas con poco contenido visual y narrativo, hay otras cintas, cuyo mensaje e innovación tecnológica, han logrado influir en la cultura popular y/o comercial, definiendo claramente un parte aguas en la manera de exponer visualmente ideas de gran éxito comercial. Un ejemplo claro, es la trilogía *Matrix*, producida por los hermanos Wachowski en 1999. Los efectos introducidos en esta película, definitivamente influyeron a muchos otros cineastas, que retomaron los efectos más llamativos de la cinta, para ser utilizados en nuevas producciones. Lo mismo ha ocurrido con videos musicales y hasta con comerciales de televisión. Así como la cuestión visual de esta producción tuvo eco que se sigue repitiendo aún hoy, los planteamientos conceptuales de la cinta,

---

<sup>10</sup> INEGI, “Salas cinematográficas y funciones y localidades vendidas por sala, 1991-2003”. [www.inegi.gob.mx](http://www.inegi.gob.mx), 16 de mayo de 2005. 21:37hrs.

<sup>11</sup> Roman Gubern. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996. p. 115.

dieron paso a cientos de sitios de discusión en internet,<sup>12</sup> que abrieron foros exclusivos de temas filosóficos, religiosos y existenciales abordados en esta cinta.

Esto es, la producción cinematográfica influye en diferentes niveles de producción visual. Resultaría ambicioso mencionar que toda la producción cinematográfica otorga algo que al artista convenga, gran parte de ésta cumple sólo con su labor de entretenimiento, mientras que otra parte puede llegar a ser propositiva y poseer un lenguaje visual digno de ser retenido en nuestra memoria y ser procesado como una herramienta artística más.

De esta forma entenderíamos al cine como medio de información visual que por su característica efímera de proporcionar una imagen, se convierte en una influencia visual para el fotógrafo, sumándose a la lista de elementos que proporcionan y saturan de imágenes, nublando la percepción de los que como videntes, tenemos oportunidad de ver cada día.

### *Los medios impresos*

Estos representan también uno de los principales elementos que estando al alcance de un artista o cualquier otra persona, ofrecen un universo de imágenes por descubrir, que pueden ser desde lo más literal y explícito de una fotografía publicitaria de un producto comercial, hasta aquella encontrada en un libro de arte conceptual, imagen que funciona en este caso como detonadora de mensajes subsecuentes.

La enorme cantidad de imágenes que se publican diariamente y que una parte de ellas llegan a nuestras manos, ofrecen la posibilidad de ser vistas y entendidas desde diferentes perspectivas.



Fig. 1

Desde cumplir con un deseo de satisfacción visual,

---

<sup>12</sup> Algunos sitios interesantes en internet que tratan el tema de *Matrix*, pueden ser visitados en: <http://enterthematrix.com>, <http://forums.philosophyforums.com/>

hasta propiciar un análisis profundo, o bien, para ser sólo miradas por un instante y dejarlas pasar por su evidente intrascendencia.

En el año 2000, en nuestro país se publicaron un total de 860 revistas de diferentes temáticas y periodicidad, destacando aquellas de contenido técnico, cultural, científico, noticioso y artístico.<sup>13</sup> Basta caminar por cualquier calle de la Ciudad de México para encontrar en las esquinas, los numerosos puestos de revistas y periódicos que circulan diariamente.

Si nos dedicáramos a coleccionar obsesivamente cuanto material visual impreso cae en nuestras manos, sean revistas, libros, mapas, estampas, carteles, posters, fotografías, etiquetas de productos, recibos, instructivos, publicidad, notas, empaques, en fin, todo aquel material que contenga de alguna forma información visual, no encontraríamos espacio para almacenarlo.

El hecho de entender al simple objeto común, en este caso, al objeto impreso, como un elemento que posee cualidades visuales que pueden ser explotadas por el ojo de una cámara, nos puede llevar al entendimiento de la enorme cantidad de elementos (que en este caso, podríamos llamarlos “ruido”) de los que constantemente estamos rodeados.

### *Internet*

A esto sumaríamos el creciente uso de internet, el cual ha tomado un plano de suma importancia en los hábitos de investigar, comprar, informarse, comunicarse y muchas otras actividades que este medio permite.

Aunque en México, el uso de internet, está prácticamente absorbido por una minoría que corresponde a un poco más del 10% de la población que tiene acceso a la red,<sup>14</sup> no se puede dejar de lado una fuente visual tan importante en nuestros días.

Independientemente de la infinidad de acciones que el internet nos da oportunidad de realizar, la cantidad de imágenes que circulan por la red es igualmente infinita. Una cantidad inmensa de

---

<sup>13</sup> INEGI, tabla “Distribución porcentual de revistas publicadas según periodicidad, para cada temática, 2000”, en [www.inegi.gob.mx](http://www.inegi.gob.mx). 16 de mayo de 2005. 21:48hrs.

<sup>14</sup> INEGI, tabla “ Usuarios de Internet en México, 2000-2002.” En [www.inegi.gob.mx](http://www.inegi.gob.mx)., 16 de mayo de 2005. 21:57hrs.

información está respaldada por imágenes, así como las frecuentes promociones que aparecen en la pantalla aún sin haber sido solicitadas. Un sitio conduce a otro y a otro y así sucesivamente, y durante este devenir, la sucesión de información visual no deja de cesar, ya sean fotografías, gráficas, animaciones, diseño gráfico, diversas tipografías, *banners*, o el desplegado de una página que contiene las conexiones para nuestro libre navegar por la red. Al igual que el deambular por la ciudad conduce inevitablemente a una lluvia de imágenes, el deambular o “navegar” por la red, conlleva enfrentarse a lo mismo, y en este caso ya no fue necesario trasladarse. La diferencia que existe entre deambular por la ciudad o hacerlo por la red, radica en que en la segunda sí existe la opción de dejar de ver, podemos cerrar todas *las ventanas* y salir del sistema.

Internet es hoy una innegable herramienta de comunicación y de información, aunque este texto no pretenda estudiar ampliamente este medio, si pretende ponerlo en la mesa de discusión sobre su papel como exhibidor de imágenes, como un medio más que proporciona información visual y que va de esta forma, saturando nuestra mente.

La experiencia visual se traduce en la información que guardamos en nuestro acervo mental de imágenes y de vivencias. La memoria forma parte de nuestra costumbre visual, influye en nuestra forma de percepción, en nuestra manera de capturar los mensajes que recibimos.

El proceso de percepción como el creativo se ven influidos por todo el acervo visual adquirido a través de múltiples medios, pudiéramos hablar de una experiencia visual que deviene en el resultado creativo, una experiencia que como menciona Rodrigo Díaz, “no puede ser amorfa; se la organiza a través de expresiones, relatos, narrativas, dramas sociales y realizaciones culturales (*cultural performances*) en general que se muestran y se comunican, esto es, que se hacen públicas”.<sup>15</sup>

La percepción visual es, pues, una fuente inmediata y constante de imágenes. Lo que veo es lo que existe. Al contrario de aquellas imágenes que evocamos a través de los recuerdos o que nuestra mente crea gracias a la imaginación.

---

<sup>15</sup> Rodrigo Díaz Cruz. “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia”. *Alteridades*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 13, 1997, p. 12.

## 1.2 El acto de la memoria. Visión evocada

*La retención es constitutiva de la percepción: privados de memoria, los sentidos externos no tienen la experiencia de lo continuo; sin la posibilidad de retener unos puntos, no tendríamos líneas, sin el recuerdo de las circunstancias precedentes no seríamos capaces de reconocer ningún acontecimiento.*

Maurizio Ferraris

### *Percepción y memoria*

Cuando se habla de percepción visual, generalmente se orienta el estudio al proceso mental, a las actividades sensoriales lógicamente guiadas por impulsos y reacciones cerebrales, pero pocas veces se menciona la importancia de la memoria dentro de tan complejo comportamiento. La memoria juega un papel importantísimo al momento de percibir. “Un acto perceptual no se da nunca aislado, es sólo la fase más reciente de una corriente de innumerables actos similares, se ha llevado a cabo en el pasado y pervive en la memoria”.<sup>16</sup>

La información de percepciones anteriores acumulada en la memoria, funciona como una guía de lo que se podrá captar en procesos subsecuentes. Si existe una mayor experiencia en el desarrollo de la percepción, se obtendrá información más especializada y se podrá desechar la información visual que funcione como “ruido”.

Según Arnheim<sup>17</sup> existen ciertas fuerzas que actúan sobre la memoria, estas fuerzas constituyen una tensión que se manifiesta al contraponerlas, es decir, existe por un lado, la fuerza de la huella en la memoria, el recuerdo que tenemos de algún elemento físico, llámese objeto, y por otro lado, la huella que posee el nuevo elemento que estamos observando. Al enfrentarse ambas huellas surge una fusión en la que una cederá información a la otra y viceversa, de tal forma que ocurre una especie de síntesis visual que llevará a una actitud que nos dirija “hacia la estructura más simple”.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Rudolf Arnheim. *El pensamiento visual*. Barcelona, Paidós, 1986, p.93.

<sup>17</sup> Idem

<sup>18</sup> Ibidem. p. 94.

Es por ello que no es necesario *ver* y *asimilar* cada uno de los elementos que componen un objeto. Esto orilla a dos conductas, una, que no observamos obsesivamente cada objeto que nos rodea, pues la memoria completa ese proceso y elimina la necesidad de *conocerlo* todo, y por otra parte, cuando descubrimos algún objeto nuevo — algo con lo que jamás hayamos estado en contacto —, nuestra capacidad de observación y nuestra atención se eleva a niveles no siempre alcanzados.

Es por esto que cuando se le pide a una persona que observe detenidamente un objeto (pues se pondrá a prueba su capacidad de memoria), ésta hace un esfuerzo mucho mayor y es capaz de recordar aspectos mínimos del objeto observado que de otra manera jamás hubiera percibido.

Ello supone que la memoria es capaz de sintetizar elementos formales para facilitar su retención y su resultado lógicamente variará de acuerdo al grado de atención que la persona haya designado al momento de observar. De esta forma, se reitera el papel de la memoria dentro del proceso de percepción.

En la fotografía, el acto de la memoria interviene en primer lugar en el momento que nos situamos detrás del aparato fotográfico, pues nuestra mirada busca elementos reconocibles, ubica objetos, distancias, proporciones, profundidad, enfoque. En fin, como menciona Maurizio Ferraris: “...percepción y retención son lo mismo, acontecen en un único instante que se divide en dos, dando lugar de una parte a la sensibilidad y de otra al intelecto...”.<sup>19</sup> Es decir, la percepción no se puede desligar de la memoria, y cuando se ve a través de una cámara fotográfica ocurre algo muy parecido, puesto que se ve no sólo por ver sino para representar.

En segundo lugar, cabe mencionar el uso que frecuentemente se le otorga a la fotografía. Pongamos un ejemplo: el del álbum familiar. En éste la fotografía funciona como herramienta para la construcción de una memoria familiar, para fortalecer lazos sanguíneos y afectivos y generalmente para recordar momentos importantes.

Se construye el álbum familiar a partir de imágenes que aparentemente aclaran, definen o reivindican los lazos familiares y afectivos de determinado grupo de personas. La fotografía del álbum familiar funciona como la *memoria ortopédica* que menciona Mizroeff, como “la resistencia a la pérdida de la

---

<sup>19</sup> Maurizio Ferraris. *La imaginación*. Madrid, Visor, 1996, p. 35.

memoria”,<sup>20</sup> que en este caso, nos recuerda las redes familiares, aclarando y fortaleciendo vínculos sentimentales.

Y bien, ¿qué hace la gente con sus álbumes?, ¿qué uso le da a las imágenes? Para contestar esa pregunta, pensé en los álbumes familiares que conozco. Recordé el de mi familia y la manera en que se reunía a los hermanos para ver largas proyecciones de transparencias, mientras mis padres recordaban con nostalgia los años de nuestra infancia. Pero más allá de eso, pensé que lo más importante de ver esas imágenes, no era el admirar la manera en que crecimos y cambiamos, sino uno de los rituales que provocan: unir a toda la familia al espectáculo, como una manera de recordar nuestros lazos, de fortalecer el vínculo familiar a partir de la acción de re-visitar las imágenes del álbum.

La fotografía de familia, que se convierte en un documento de la memoria al pasar a formar parte de una historia personal, tiene la capacidad de provocar acciones. Como menciona Flusser, “podemos recortarla y guardarla, o podemos escribir un comentario acerca de ella, o podemos enviarla a nuestros amigos o destrozarla en un arrebato de enojo”.<sup>21</sup> A todas estas acciones las denomina *rituales mágicos*, que son aquellas acciones que la fotografía puede impulsar. A través del mensaje visual de la imagen, es posible provocar acciones específicas. Estas acciones pueden ir ligadas directamente al concepto de animismo, que como menciona Gubern: “atribuye una posesión ó infusión espiritual a los objetos inanimados”.<sup>22</sup> Es por ello que cargamos en bolsos y carteras, las imágenes de familiares o seres queridos y la fotografía resulta ser más que un trozo de papel, más bien es “mi novio”, “mi sobrino”, “mi hijo”. La fotografía se eleva de un valor representacional a un valor espiritual y afectivo. ¿Cómo romper la foto de mi sobrino? Imposible, sería como si lastimara su cuerpo, como si pisoteara su piel. Las imágenes personales definitivamente contienen esos valores. Son el recuerdo viviente de un ser querido. El álbum fotográfico es pues, un objeto que por mucho sobrepasa esa simple denominación, es más que un objeto, es un elemento cuyo valor sentimental, radica en guardar las fotografías que son tomadas para no perder esos momentos, como si en el instante de fotografiar, se extendiera el certificado de validez de ese suceso.

---

<sup>20</sup> Nicholas Mizroeff. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003, p. 123.

<sup>21</sup> Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 2002, p.55.

<sup>22</sup> Roman Gubern. *Del bisonte a...* Op. cit.. P. 62.

El acto de memoria en fotografía, ocurre pues, tanto en el momento de la toma fotográfica, como en los rituales que pueden provocar visitar las imágenes, así como cuando se busca cambiar de ángulos, cambiar la rutina visual y luchar contra esa memoria que nos indica qué es lo que debemos buscar en la escena.

### 1.3 El acto de la Imaginación. Visión creada

*La imaginación viene de los sentidos, y de la imaginación la idea, de modo que la imaginación es un plexo comprensivo de percepción y memoria.*

Locke

Desde la antigüedad, el concepto de imaginación ha sido un tema de profunda reflexión filosófica. En el ámbito de la fotografía, la imaginación juega un papel de suma importancia, ya que a través de ésta, las imágenes fotográficas son capaces de tomar rumbos distintos de la ya rebasada razón de documentar, para lograr con ello, imágenes creativas, evocadoras, detonadoras de mensajes que sobrepasan la imagen en sí.

El estudio de la imaginación tiene sus primeros exponentes en Aristóteles, quien señalaba ya en *Acerca del Alma*, lo siguiente: “la imaginación es aquello en virtud de la cual solemos decir que se origina en nosotros una imagen...”.<sup>23</sup> Con esta idea empieza a desarrollar el término imaginación (*phantasia*), aclarando primeramente su independencia de los sentidos, declarando que aunque los sentidos son necesarios para un proceso posterior de imaginación, ésta se efectúa con total independencia de los primeros.

Aunque Aristóteles inicia así su texto referente a la imaginación, más adelante define la relación directa de los sentidos (cuyo resultado son las sensaciones), con el proceso de imaginar, señalando: “la

---

<sup>23</sup> Aristóteles. *Acerca del Alma*. Madrid, Gredos, 1988, p.225.



imaginación parece consistir en un movimiento que no se produce si no existe sensación, ya que parece tener lugar en los seres dotados de sensibilidad y recaer sobre los mismos objetos que la sensación”.<sup>24</sup> Al introducir el término *movimiento*, añade a la actividad imaginativa una noción de reacción, activada ya sea por los sentidos o por los conceptos de juicio (verdadero o falso). Pero esta actividad ocurre, por así decirlo, de manera paralela, más no precisamente simultánea, puesto que se puede activar en otro momento sin que el acto mismo de la percepción esté presente.

La imaginación, por lo tanto, se desarrolla y se integra por medio de reacciones que pertenecen al intelecto. Es cierto que los sentidos son también cualidades de los animales, pero el poseer el criterio de juicio es una facultad meramente humana, lo que define a la imaginación como una actividad de lo inteligible. Dentro de los sentidos que influyen en este proceso, curiosamente, menciona sólo el sentido de la vista, por ser considerado *el sentido por excelencia* y lo relaciona directamente con el concepto de luz (*pháos*) “puesto que no es posible ver sin luz”.<sup>25</sup> De manera que la luz, sinónimo de sabiduría en la cultura griega, compone fundamentalmente esta actividad.

La luz, entonces, permite la visión y ésta, la percepción visual, que guarda los recuerdos en la memoria, para devenir en el proceso articulado de la imaginación.

Para los presocráticos, la visión, suponía una actividad (entendida desde hoy) casi paranormal, cuya explicación a continuación se presenta:

En el aire vagan simulacros (...), éstos se encuentran y se fusionan los unos con los otros, después de haberse separado de cosas tales como muebles, vestidos, árboles, y sobre todo de los seres vivientes, calientes y agitados. Los simulacros más grandes, esto es las miniaturas de los seres, se imprimen en los ojos y provocan la visión. Otros simulacros, más sutiles, penetran en cambio a través de los poros. Precisamente por su ligereza, y por la levedad de la trama en la que se agregan,

---

<sup>24</sup> Ibidem. p. 228.

<sup>25</sup> Ibidem. P. 229.

no tienen dificultad alguna a la hora de componer imágenes monstruosas, como los cerberios o los fantasmas de los difuntos.<sup>26</sup>

La segunda clase de *simulacros* representaría a la imaginación, capaz de crear objetos, visiones, representaciones mentales que ocurren por el recuerdo de la recepción de los primeros *simulacros*. Y es precisamente este concepto en el que la fotografía toma un valor básico al ser considerada como un instrumento que recrea, que produce simulacros de realidad.

Se pueden mencionar entonces dos tipos de imágenes fotográficas: las que re-producen una realidad — es decir, la imagen captada por la cámara es exactamente igual a la captada por la visión del fotógrafo—, y aquellas imágenes en las que el fotógrafo produce una nueva realidad a partir de la imaginación, es decir, crea la imagen.

Partiendo de esta acepción de la imagen fotográfica, no como un documento reproductor de la realidad, se pueden figurar numerosos experimentos en los que a través de la imaginación del fotógrafo es posible encausar al espectador a generar sus propias historias a través de una misma imagen.

Para ejemplificar este tipo de proyectos fotográficos, podríamos mencionar el realizado por el fotógrafo venezolano Alexander Apóstol, quien, a través de la manipulación digital de una serie de fotografías de edificios en un prestigiado barrio, elimina cualquier posibilidad de acceso a éstos (fig. 2). “El objeto arquitectónico asemeja un monolito sólido, cuya naturaleza equívoca es evidenciada por un parecido chino, con una textura vidriada y agrietada, sugiriendo su inherente fragilidad y funcionando como un indicador de su estatus ficticio”.<sup>27</sup> Cada una de las imágenes las titula con el nombre de famosas marcas productoras de porcelana, la arquitectura la convierte pues, en un objeto completamente inutilizable, un elemento escultórico que se ubica en un contexto urbano.

---

<sup>26</sup> Lucrecio, del tratado “De la naturaleza”, basado en “Sobre la naturaleza” de Epicuro, en: Maurizio Ferraris. *La imaginación*. Op. cit, p. 53.

<sup>27</sup> Joan Fontcuberta. En *Blink .100 photographers, 10 curators, 10 writers*. Antonia Carver (Editor). London, Phaidon, 2002, p. 25.



Fig. 2 Alexander Apóstol. *Capodimonte*, 2001. *Royal Copenhagen*, 2001. *Rosenthal*, 2001.

Pero la creación de realidades “alternas” en fotografía, no corresponde únicamente a la utilización de medios digitales para alterar la realidad, también existen proyectos de fotografía “directa” en el que la imagen expone realidades creadas por el artista. Podríamos mencionar en este caso, el interesante trabajo logrado por el fotógrafo cubano Abelardo Morell (ver figs. 3 y 4). Su trabajo explota precisamente la ambigüedad del término fotográfico, abordando la imagen y su significado desde una perspectiva particular. Trata de entender el mundo visual a través del siguiente cuestionamiento: *¿cómo percibe el mundo mi pequeño hijo?* Al hacerse esta pregunta, Morell, intenta imaginar este suceso, transforma las habitaciones de su casa en una gran cámara oscura y fotografía lo que ahí sucede.

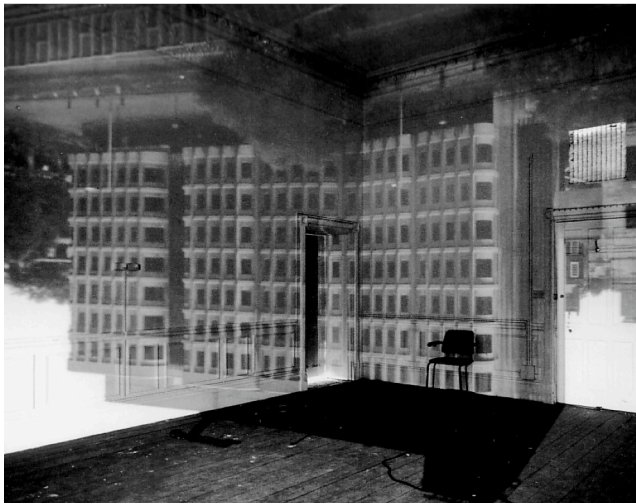


Fig. 3. Abelardo Morell. *Camera obscura image of a building inside St. Pancras chambers room, London, 2001.*

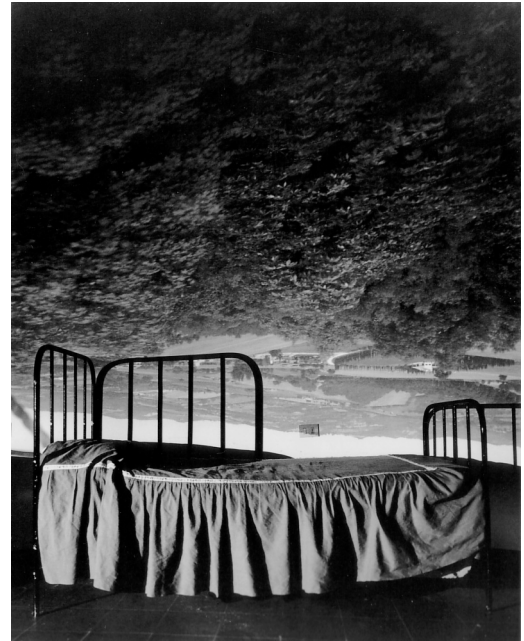


Fig. 4. Abelardo Morell. *Camera obscura image of umbrian landscape over bed, 2000.*

¿Cual es el resultado? Un mundo exterior real que atraviesa la habitación y la envuelve en un mundo imaginario, en el que converge la realidad espacial de ese sitio específico con lo no tangible que es el reflejo de lo que habita al otro lado de la calle.

De esta forma, desemboca en un mismo espacio dos realidades, transformándolas en un espacio mítico. Más allá de la perfección técnica de sus imágenes (logradas con prolongados tiempos de exposición y un formato de impresión en mural), sus fotografías poseen mensajes que cuestionan la posibilidad de lo tangible, la sobre-posición de eventos y sobre todo el intento de rescate de una particular visión, la de un infante, visión que sintetiza y abstrae en espacios fantásticos. De esta forma Morell aporta a la fotografía múltiples sentidos que llevan implícita la búsqueda de otra visión dentro del explotado lenguaje fotográfico.

La imaginación en la fotografía es, entonces, una herramienta que puede ser empleada para generar otro tipo de imágenes, las que el fotógrafo sueña y crea en su mente, las que construye a través de su imaginario.

Como nota final a este capítulo, podemos decir que percepción, memoria e imaginación son tres elementos que están presentes durante el proceso fotográfico, la manera de producir imágenes se refleja directamente en esos tres aspectos. La mirada mediatizada nos exige ver lo que los medios nos muestran; las imágenes evocadas por la memoria, nos hacen ver lo que ya conocemos, lo que existe; la imaginación, puede ser capaz de crear nuevas formas, nuevos mundos, aunque en la fotografía se capturen imágenes de una realidad, ésta puede ser alterada por el fotógrafo, ya sea desde una plataforma conceptual o técnica. Más adelante se abordarán algunas herramientas técnicas que funcionan en este tenor.

En el siguiente capítulo se abordará la sintaxis perteneciente al medio fotográfico, para relacionar la manera en que la percepción y la fotografía, convergen en algunos puntos de sus procesos. Se verá a la fotografía desde el particular punto de vista de su tecnología, para pasar después a revisar algunos autores cuyo trabajo combina la utilización creativa de las herramientas fotográficas y elementos conceptuales diversos.

## Capítulo 2

### **La cámara fotográfica como extensión de la mirada**

El objetivo de este capítulo es abordar el tema de los elementos de sintaxis propios del medio fotográfico, tomando en cuenta la posibilidad que ofrece la cámara fotográfica para ampliar la visión, segmentarla y en ocasiones, profundizar en detalles que se escapan a la visión humana.

Como base para este capítulo, se incluirá únicamente el estudio de los elementos que conforman la cámara fotográfica que funciona con película sensible a la luz, es decir, la fotografía “tradicional”, pues el análisis de la producción tecnológica de imágenes digitales, no forma parte de este estudio.

Con base en esto, en el siguiente capítulo, se tomarán algunos ejemplos de fotógrafos que han utilizado a la fotografía como una herramienta artística, capaz de generar discursos que sobrepasan la simple representación.

## 2.1 ¿Qué vemos, cuando vemos?

¿En realidad cuando se aplica el sentido de la vista, se aprovechan las cualidades de éste, uno de los sentidos más complejos y ricos que posee el ser humano? ¿Podemos encontrar nuevas formas de ver con los mismos ojos?

Como se mencionó anteriormente, no recibimos educación especializada para ver. Nacemos, abrimos los ojos y poco a poco empezamos a reconocer formas, imágenes y después a añadirles un significado, a relacionar imagen-sentimiento, imagen-sensación, imagen-utilidad, y muchas más relaciones que resultarán útiles y necesarias. Pero ¿qué sucede cuando ver se convierte en un proceso *automático* más del organismo humano, anulando el asombro, reduciendo al mínimo la experiencia de observar y disminuyendo cada vez más la sensación de descubrimiento? ¿Qué nos ha llevado a esto?

Es entonces que resulta necesario ver algunas de nuestras actividades cotidianas, para entender mejor el comportamiento que adoptamos. Por ejemplo, generalmente tratamos de transitar por un espacio conocido, tocar suelo firme que nos brinde una sensación de seguridad al estar frente a algo que previamente tenemos identificado, de tal forma que los recorridos visuales se repiten día tras día para acudir al trabajo, a la escuela, para salir de paseo. Las rutinas a las que se llega por cuestiones prácticas, de tiempo o económicas, reducen la posibilidad de variar el campo visual, lo que lleva a una pérdida de interés por observar lo que cotidianamente se cruza ante nuestros ojos.

Esta rutina, aunada a una prisa por llegar siempre al siguiente destino y por otra parte, la gran cantidad de elementos visuales que se cruzan ante nuestros ojos, conducen a una *incapacidad* de ver y de sentir. La saturación de imágenes proporcionadas por la explosiva información visual y gráfica provoca una especie de anestesia visual que limita la experiencia sensorial a un estado de casi impercepción de los detalles que conforman un todo. El todo es asimilado, más no los elementos que lo componen. Podríamos llamarla una etapa de inconsciencia, en la que sólo somos receptores de toda esta información visual y donde nuestro papel se reduce al de simples observadores pasivos.

Adoptamos el rol de quien presencia un desfile numeroso y colorido, del que por su carácter fugaz no es posible capturar las particularidades del evento, sino ciertos elementos generales que nos hacen

partícipes del mismo. Martin Lister menciona: “...nuestro modo de mirar al mundo se relaciona con nuestra disposición hacia el mundo”.<sup>28</sup> Y es precisamente esa disposición la que es necesaria intervenir, provocar y cambiar, para hacer posible una nueva mirada fotográfica, una mirada que conduzca a ver de nuevo y a provocar una idea de descubrimiento.

Es en este momento que surge el problema de cómo provocar un cambio en la manera de percibir, si siempre lo hemos realizado de la misma forma. Para ello, será necesario analizar los distintos elementos de sintaxis que se añaden a la imagen fotográfica por medio del aparato tecnológico. Es decir, si el sentido del ejercicio visual que se plantea aquí, lleva de por medio el ver a través de un aparato tecnológico —en este caso la cámara fotográfica— es entonces necesario partir de las particularidades que este medio aporta al momento de ver a través de la cámara, así como también es importante analizar aquellos elementos de la imagen que se pueden definir como los básicos, aquellas características del objeto o situación, que la fotografía capta gracias a su funcionamiento tecnológico.

## **2.2 Algunas consideraciones a la composición en la fotografía y la sintaxis del medio**

El lenguaje fotográfico está compuesto por diversos elementos, que al igual que cualquier otro lenguaje, al combinarlos, producen significados distintos.

Los diversos niveles de significación de la imagen, responden a los criterios con los que se analiza la imagen, de acuerdo al tipo de información que se desea obtener. Según Fontcuberta, algunos de los criterios empleados en el estudio del mensaje fotográfico radican en prestar atención “...en la intención o el ‘deseo’ del fotógrafo, en el acto mismo de fotografiar, en la fotografía por ella misma, en la relación entre la fotografía y el contexto a través del cual se difunde, en el efecto causado en un determinado espectador...”.<sup>29</sup> Es decir, la imagen es susceptible de ser interpretada desde numerosos puntos de vista, pero existen en ella, algunos elementos que independientemente del fin último de la imagen, están siempre presentes y corresponden a un lenguaje específico: el fotográfico. Y

---

<sup>28</sup> Martin Lister. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 68.

<sup>29</sup> Joan Fontcuberta. *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.132.



precisamente en la conformación del lenguaje fotográfico, el proceso de percepción se ve influido por aquello que el fotógrafo busca en la imagen —lo que desea capturar— y ello se filtra a través del fenómeno de percepción natural y el de percepción fotográfica, es decir: el fotógrafo conoce el funcionamiento de la cámara fotográfica, por lo tanto, conoce o intuye la imagen que resultará de su proceso. La mirada del fotógrafo es mediatizada.

Laura González define el término *sintaxis de un medio*, como “la suma de todas aquellas marcas, huellas o rastros que dejan las herramientas en la imagen y que son depositarias del contenido de ésta”.<sup>30</sup>

La tecnología de la cámara posee ciertos *programas*<sup>31</sup> que el fotógrafo aprende a dominar o controlar, y en ese conocimiento es donde aparece la oportunidad de manipular la imagen que se desea crear. Es a través del entendimiento del aparato fotográfico, que el artista conforma un léxico propio del medio.

Enseguida se abordarán algunos de los factores que conforman el lenguaje particular de la fotografía.

La luz es sin duda la materia prima de la fotografía. Todo lo que se fotografía es gracias a la existencia de ésta y de los materiales fotosensibles diseñados para captarla. De acuerdo a la cantidad de luz (medida por fotómetros) y al tiempo (controlado por el obturador de la cámara fotográfica) en que el medio fotosensible esté expuesto a ella, la imagen resultante variará en grados diversos de luminosidad.

La combinación de los controles de velocidad de obturación y diafragma, determinará la intensidad de luz en la imagen. Es decir, a través de esta combinación, la imagen podrá resultar sobre-expuesta (impresión muy clara/luminosa), sub-expuesta (impresión

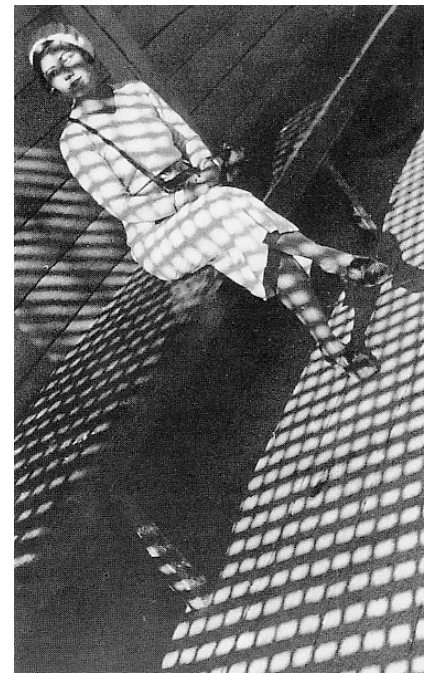


Fig. 5. Alexander Rodchenko. *Chica con Leica*, 1934.

<sup>30</sup> Laura González Flores. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?* Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 160.

<sup>31</sup> Vilém Flusser, menciona en el capítulo 3, titulado “Los aparatos”, de su libro *Hacia una filosofía de la fotografía*, op.cit. este concepto, ubicándolo como el resultado relacionando a la cámara fotográfica como una herramienta inteligente, con actividades que vienen pre-programadas y que el fotógrafo es capaz de manipular hasta cierto punto.

muy oscura) o “correctamente” expuesta (impresión con tonos adecuados).

Independientemente del tipo de luz que exista al momento de la toma, ya sea luz de día, fluorescente, incandescente (y otros tipos...) no se puede prescindir de ella en el acto fotográfico, al igual que es imprescindible la presencia del medio fotosensible que captará las señales lumínicas.

La luz entonces definirá la existencia o no de una fotografía, ahora bien, las formas capturadas gracias a la existencia de la luz, conforman los elementos que componen la imagen y están relacionadas directamente con el espacio gráfico, espacio que será definido por el fotógrafo a partir de lo real y existente. Es decir, la delimitación de los elementos que conformarán una imagen, se realiza de manera muy diferente en la fotografía. No ocurre como en la pintura o el grabado, en los cuales, el espacio gráfico es definido a partir de la imaginación del artista.

En la fotografía la imagen se percibe directamente como un todo. Benjamin menciona en su *Pequeña historia de la fotografía*: “La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con conciencia”.<sup>32</sup> Y es este espacio, el que contendrá la forma, que a su vez será definida o más bien delimitada y recortada de un espacio visual infinito.

El visor de la cámara, entendido como la limitación formal que el aparato fotográfico impone, determina la composición y a diferencia de la pintura, por ejemplo, el “lienzo” es siempre de proporciones fijas, el fotógrafo no tiene oportunidad de variar las características de su lienzo de expresión, teniendo como única opción cambiar de cámara y variar entonces la tecnología. Este marco, es el que selecciona y define lo que se desea integrar en la imagen fotográfica, este acto es denominado “golpe del corte” por Philippe Dubbois, quien interpreta el acto fotográfico como un “corte” de la realidad, corte que será incluido en un marco que poseerá la información que fue sustraída de un contexto más amplio.<sup>33</sup> El marco, constituye pues, el delimitador de la información visual, el dosificador de imágenes, el elemento tecnológico con el cual la fotografía imprime y concretiza definitivamente una imagen.

---

<sup>32</sup> Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos 1*. Madrid, Taurus, 1973, p.67.

<sup>33</sup> Philippe Dubbois. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. España, Paidós, 1986, pp. 157-187.

Por otra parte, el movimiento es una particularidad que imprime el medio fotográfico. La tecnología representa en ésta característica, su elemento definidor por excelencia. Por medio de la velocidad de obturación de la cámara fotográfica, el movimiento es captado y su significación es representada por diversos elementos que definen si una imagen capturó y congeló el movimiento, el instante (que es fugaz) o bien, si en ella se puede



Fig. 6. Anton Giulio Bragaglia. *El pintor futurista Giacomo Balla*, 1912.

entender un lapso de tiempo transcurrido. Aquí cabe mencionar la posibilidad de capturar polos opuestos del movimiento, desde poder ver con total nitidez la gota de leche que al golpear la superficie del mismo líquido forma una especie de corona (Harold Edgerton), hasta los sugestivos *fotodinamismos* de Bragaglia (Fig. 6), quien, desde principios del siglo XX, explotó la oportunidad fotográfica de “alargar “ el instante.

Así, la posibilidad mecánica del medio fotográfico, permite, percibir imágenes totalmente imposibles para la capacidad del ojo humano. El movimiento es captado en cualquiera de sus polos, con características únicas. Es decir, el ojo no puede percibir el “halo” de movimiento provocado por algún objeto que se desplaza, mientras que el medio fotográfico si posee esa capacidad.

La capacidad de enfoque de la cámara fotográfica, constituye otro elemento del lenguaje fotográfico, que concierne únicamente al medio tecnológico. La oposición enfocado-desenfocado, permite capturar una imagen y traducir sus elementos formales a un plano en el que a través de zonas definidas y zonas indefinidas, se logrará la significación total de la imagen. En el caso de las cámaras de gran formato que

poseen un fuelle, la manipulación del enfoque es todavía más libre, pues el fotógrafo puede definir con gran precisión las zonas que entrarán en foco y prácticamente dejar en “bosquejo” el resto de la imagen.

A través del sistema de enfoque de la cámara, la abertura y el tipo de lente, el enfoque será definido y entonces, según la decisión del fotógrafo, controlará esta tecnología para alcanzar su objetivo estético.

La abertura del lente juega un papel importantísimo al determinar en gran medida las zonas de enfoque de una imagen. A través del concepto de *profundidad de campo*, el fotógrafo juega con diversas aberturas y controla las zonas que le interesa manipular, de tal manera que combina los elementos de enfoque, abertura, distancia y tipo de lente para manipular las zonas de enfoque de la fotografía.

El tipo de lente es un elemento que influye drásticamente en la composición fotográfica. Según su distancia focal, ya sea, desde un lente gran angular (17mm) o un ojo de pescado, hasta un gran lente de acercamiento (200 mm o mayor), se imprimirá una característica técnica absolutamente predefinida por este accesorio. El tipo de lente, permitirá realizar tomas que para el ojo humano son imposibles, permitirá realizar acercamientos, tomas de 180 grados, corregir perspectivas distorsionadas, o bien, distorsionar perspectivas, exagerar escalas y proporciones, etc.

La cámara fotográfica posee pues programas o funciones específicas que junto con la creatividad del fotógrafo y el conocimiento que éste tenga de ella, determina el tipo de imagen que se desea. El fotógrafo aprende a conocer los controles, a ver y explorar, a hacer posible abstraer las formas, ver por medio de detalles, alterar la visión normal y descubrir.

### **2.3 El desglose de la forma, el detalle, lo mínimo**

Los grados de abstracción en una fotografía varían de acuerdo a su nivel de iconicidad. Ya desde 1936, László Moholy-Nagy, dividió las variedades de visión fotográfica, como un intento de entender las

posibilidades que el medio técnico proporcionaba a una nueva visión.<sup>34</sup> Según este fotógrafo y teórico, existen ocho variedades de visión y las distingue de la siguiente manera:

1. La visión abstracta. El fotograma.
2. La visión exacta. El reportaje.
3. La visión rápida. Las instantáneas.
4. La visión lenta. Exposiciones prolongadas.
5. La visión intensificada mediante la microfotografía, fotografía con filtros y el uso de películas especiales como la infrarroja.
6. La visión penetrante. La radiografía.
7. La visión simultánea. El fotomontaje.
8. La visión distorsionada. Provocado por el uso de lentes especiales y espejos, así como por la manipulación química o mecánica del negativo después de la exposición.

Cada una de estas visiones enlistadas por Moholy-Nagy posee un distinto nivel de iconicidad, así como una correspondencia con el funcionamiento técnico del aparato fotográfico y sus soportes. Es curioso que dividiera las dos primeras visiones en abstracta y exacta, siendo ambas muy cercanas en cuanto a su relación con el punto de vista particular del fotógrafo, ya que el resto de las visiones que propone se relacionan mucho más directamente con el uso del aparato fotográfico y el aprovechamiento de sus controles, soportes, edición posterior o equipo adicional.

La visión abstracta, obtenida mediante “el registro directo de las formas producidas por la luz: [cuyo producto es] el fotograma, que capta las gradaciones más delicadas de los valores de luz, tanto de claroscuros como de color”,<sup>35</sup> es una particular actitud del fotógrafo, que busca captar a través del medio fotográfico, elementos puntuales que puedan esbozar la referencia directa al objeto fotografiado. La visión abstracta difiere de la que denomina exacta, en que en este tipo de actividad visual se evita la “fijación normal de las apariencias de las cosas”.<sup>36</sup> (fig. 7)

---

<sup>34</sup> László Moholy-Nagy. “Del pigmento a la luz.” En *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Joan Fontcuberta (editor) Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 193.

<sup>35</sup> Idem.

<sup>36</sup> Idem.

Una vez que se evita captar las cosas tal como son, con su referente directo, es posible recurrir a una actitud de búsqueda, a una exploración de la imagen percibida a través de la cámara fotográfica. Esto es, el objeto se entrega por sí solo, pero la actitud del fotógrafo ante ese objeto será la que defina finalmente el contenido visual y de significado que éste arroje.

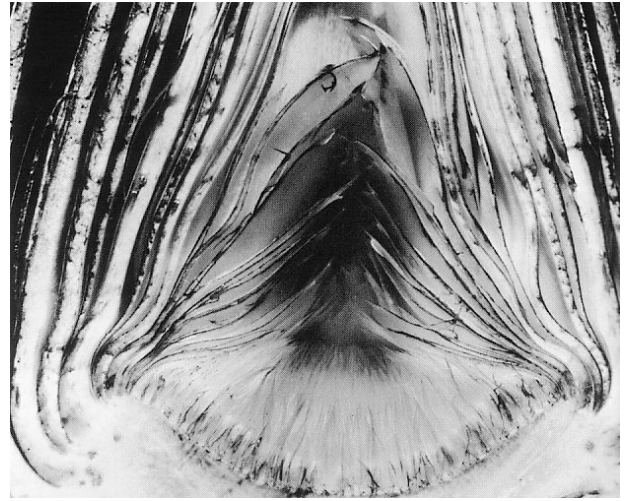


Fig. 7. Edward Weston. *Alcachofa partida por el medio*, 1930.

Habiendo entendido las cualidades mecánicas que el medio proporciona, es posible obtener del objeto, una imagen que capture cualidades formales indiciales, es decir, la actitud del fotógrafo ante el objeto, será como una actividad arqueológica, en la cual, se buscan indicios, huellas o rastros que sugieren levemente el objeto fotografiado.

La posibilidad de no entregar la imagen con un alto nivel de iconicidad, permite un abanico más amplio de interpretaciones de la imagen, proporcionando únicamente indicios del objeto, indicios que permitan reconocerlo, y este reconocimiento será posible si la imagen proporciona signos de los que ya se posean referencias, signos posibles de identificar.

Como se mencionó anteriormente, el uso tecnológico es determinante en el resultado último de la imagen, por lo que a continuación, se presenta una serie de ideas que facilitarían la obtención de imágenes que posean un bajo nivel de iconicidad, referencialidad o similitud con la imagen real fotografiada.

- Entender el marco de la cámara como una herramienta excluyente, más que incluyente, es decir, tratar de excluir elementos que favorezcan la fácil interpretación de un objeto. Esta actividad se puede lograr de dos maneras, acercándose más al objeto de interés, para intentar eliminar el exceso de información

que le rodea y segundo, cuando esto no es posible, el uso de lentes de distancia focal variable (zoom) es una buena opción.

- El uso de lentillas, permite reducir el marco de información visual. La combinación de graduaciones permite disminuir la distancia mínima de enfoque, lo cual facilita obtener detalles en el caso de tomas a objetos pequeños. Esta herramienta permite obtener una especie de “esqueleto” estructural de la imagen, es decir, a través del uso de este tipo de accesorios, es posible obtener detalles e información, (como texturas, rugosidades, brillos sutiles, etc.) que sin ellos no sería posible lograr.

- Las exposiciones prolongadas y el movimiento de la cámara, permiten obtener una imagen que “graba” cualidades formales de un objeto en particular, pero al mismo tiempo, sobrepone información que el mismo objeto proporciona, lo que deviene en una imagen de difícil lectura, es decir, el objeto está presente, quizá en su totalidad, pero la lectura que se hace de él es interferida por el exceso de su propia información.

Este tipo de actividad fotográfica, el que busca entender la cámara como un aparato *ortopédico* de extensión de la mirada, permite incursionar, no en un mundo nuevo de imágenes, puesto que no es nueva la utilización de estas herramientas, pero sí, en un mundo de imágenes que repentinamente puede quedar excluido o mínimamente abordado en la actividad fotográfica ordinaria, es decir, esto es una especie de recordatorio del cambio de actitud que se puede inducir cuando la repetición de un mismo lenguaje visual es constante y monótono. Como menciona Edward T. Hall. “Se requiere paciencia, perseverancia, conocimientos y destreza para no limitarse a tomar una imagen bonita, un registro obvio para que todo el mundo lo pueda apreciar”.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Edward T. Hall. “Convenciones visuales y visión convencional.” En *Poéticas del espacio*. Steve Yates (editor), Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 177.

## Capítulo 3

### La creatividad fotográfica. Otra manera de ver

*Estetización y semantización de la imagen son dos formas del subjetivismo creativo. Ambas cualidades devienen de la intervención del fotógrafo para presentar el mundo visual, tal como él lo siente y no como la realidad lo presenta, o para expresar lo que él piensa y la realidad no expresa.*

Joan Costa

En este capítulo se abordará el tema de la creatividad aplicada en el mundo de la fotografía, partiendo de un análisis del concepto aplicado y ubicado en un contexto actual.

Ubicaremos en este apartado, al medio fotográfico como una oportunidad para crear imágenes que permiten ver mas allá de lo que aparentemente ofrecen, imágenes que entregan múltiples lecturas al observador.

Partiremos de una aparente “incapacidad” de la mirada, provocada por la saturación de elementos visuales, para continuar con algunos autores contemporáneos que adoptan el medio fotográfico como su herramienta de comunicación, y a través de ella se enfrentan con temas como la ciudad, lo cotidiano, los objetos cercanos y la vida diaria, es decir, temas ligados directamente con el objetivo de este proyecto: el redescubrimiento de lo que nos rodea, el ver de nuevo, el limpiar la mirada y apreciar lo que hemos dejado de ver.



### 3.1 Creatividad fotográfica, una cuestión de cambio de la mirada

En la creatividad intervienen numerosos factores que influyen y determinan el resultado visual y semántico de una fotografía. El fotógrafo se alimenta de lo que ve, de lo que vive, de sus propias reflexiones, de la influencia externa, de las condiciones sociales que le rodean, de su necesidad de expresar una idea.

El concepto de creatividad artística, engloba numerosos procesos mentales, el artista se enfrenta tanto a sus necesidades personales como a lo que el exterior le exige, es decir, el proceso creativo y su resultado final en la producción de una obra, será determinado tanto por las necesidades creativas del artista como por lo que el mercado del arte está actualmente adquiriendo y por lo que otros artistas estén generando en ámbitos similares.

Asimismo, las necesidades individuales son permeadas por lo existente, el artista tiene una necesidad creadora que no puede ser independiente. Hay alrededor del creador todo un mundo girando y cantidades infinitas de propuestas artísticas. La capacidad de creación se desarrolla dentro de un contexto específico. Juan Acha menciona que: “la creatividad consiste en la concepción de innovaciones valiosas y en la ejecución de éstas en las obras, junto con las redundancias necesarias”.<sup>38</sup> Dichas redundancias son inevitables, de alguna forma se manifiestan, ya sea en una mínima proporción o de manera notable. Es aquí donde cabe señalar la importancia de la memoria; el artista necesita conocer lo existente, poseer un acervo mental de experiencias estéticas para no caer en repeticiones de algo ya realizado.

Al hablar de una influencia exterior y de la verdadera innovación, se contraponen dos conceptos antagónicos, al parecer totalmente incompatibles, pero no es así, la innovación será el resultado de tener la capacidad creativa para poder reinterpretar y apropiarse de conceptos, formas, estilos o discursos antes ya abordados, con la diferencia de lograr una aportación que realmente difiera de otras visiones tocadas anteriormente por otros artistas.

En el caso específico de la fotografía, la creatividad ha tomado rumbos distintos desde su invención.

---

<sup>38</sup> Juan Acha. *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas, 2002, p. 147.

En un inicio, se podría subrayar la dependencia creativa conforme a los avances tecnológicos, aunque existen variantes a este respecto, como los rayogramas de Man Ray, que más que tomar los adelantos de la ciencia, acudió directamente al concepto básico de la fotografía: escribir con luz. Asimismo, las condiciones sociales cambiantes fueron y han sido un punto de partida para la creatividad fotográfica, desde lo documental y periodístico hasta las reinterpretaciones y críticas de algún concepto social, es decir, esta herramienta visual funciona también como mediadora entre las imágenes “reales” y las construidas a partir las propias interpretaciones del contexto específico que rodea al fotógrafo. Pierre Bourdieu menciona que “a través de la actividad fotográfica se pueden entender actividades más profundas como si la actividad fotográfica captara funciones que preexisten a ella”.<sup>39</sup> Es entonces fácil entender que el acto de fotografiar lleva a una experiencia mas allá de la toma en si, implica un proceso de diálogo, una complicidad con lo que vemos, con lo que se muestra ante nuestros ojos y espera ser capturado por la cámara.

Coleman detalla en su ensayo titulado *El método dirigido. Notas para una definición*<sup>40</sup>, la manera en que el concepto de fotografía directa —entendiéndose por este concepto a la fotografía no editada, en la que el fotógrafo no interviene la escena— se contrapone con el de *fotografía dirigida*, en la cual, el autor construye una realidad y un mensaje a partir de la manipulación de los elementos de la escena, codificando el lenguaje fotográfico en una realidad distinta o ajena a lo que representa. En este último tipo de fotografías, el autor “crea consciente e intencionalmente los acontecimientos con el objetivo expreso de hacer imágenes a partir de ellos [...] haciendo que ocurra algo que de otro modo no habría ocurrido”.<sup>41</sup> De la separación clara entre la fotografía concebida como documento y aquella que en su marco creativo no pretende que funcione como tal, se desprenden varias cuestiones. Por un lado la objetividad y credibilidad del medio y por otra, la utilización del medio fotográfico como herramienta generadora de documentos “falsos”. Ahora el debate de la objetividad en la fotografía ha quedado atrás, con la implementación de la edición digital, el sentido de comprobación a través de la imagen es bastante ambiguo debido a la posibilidad que ofrece este medio de añadir información o eliminarla.

---

<sup>39</sup> Pierre Bourdieu. *La Fotografía: un arte intermedio*. México, Patria, 1989, p. 311.

<sup>40</sup> A.D. Coleman. “El método dirigido. Notas para una definición”. En *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Jorge Ribalta (editor), Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

<sup>41</sup> *Ibidem*. p. 134.

La edición digital ha disminuido la credibilidad en la fotografía. Aún así, recurrimos a las imágenes de infancia y encontramos en ellas los recuerdos y la prueba inminente de que ese momento existió. Vemos las imágenes en diarios y en reportajes de revistas y confiamos totalmente en el discurso que nos brindan. Aún portamos la cámara para recordar la visita a cierto lugar especial o alguna despedida o bienvenida, en fin, la herramienta de la fotografía sigue siendo una ayuda para la memoria, nos recuerda quiénes somos, dónde estuvimos, qué momento especial vivimos, en fin, funge como testigo indiscutible. Hoy sabemos que la fotografía es más que una bitácora del recuerdo, su uso se expande y encontramos en ella la capacidad de reflexión, de abstracción, de crítica, de análisis, y sobre todo la posibilidad de explotar los múltiples significados que ella sugiere.

Laura González menciona: “A partir de la experiencia práctica sabemos que sí existe una fotografía no fascinada por el dispositivo mimético, que trasciende la *imago* metonímica y asume plenamente su subjetividad: la fotografía artística”<sup>42</sup>

Y es precisamente este tipo de imágenes, las que aquí nos conciernen. Para efecto de este capítulo se tomarán en cuenta sobre todo aquellas propuestas desarrolladas dentro del concepto de *fotografía dirigida*, ya que los casos de la fotografía documental y periodística están contenidos dentro de un discurso específico —el de la fotografía como evidencia— discurso que por su intención, no forma parte de este estudio.

### *Crear vs. reproducir*

Al enfrentar estos dos términos: crear y reproducir, caemos en un terreno complicado. La fotografía, desde su inicio se consideró como una herramienta de reproducción, su uso facilitó el conocimiento en muchas áreas, como tener accesibilidad a las imágenes de paisajes desconocidos y arquitectura de todos los rincones del planeta, reproducir a grandes escalas organismos microscópicos, su útil uso en revistas, libros, prensa y publicidad. El concepto de reproducción entonces, se vio ligado a este medio desde su nacimiento, de hecho, fue una gran batalla la que tuvo que enfrentar para desligarse de esta cuestión, que hasta la fecha, sigue estando presente.

Al hablar de “fotografiar”, está implícita la acción de reproducir, pero esta reproducción ya no es más la simple repetición de lo observado. Si se analiza desde una perspectiva abierta, el hecho de fotografiar

---

<sup>42</sup> Laura González Flores. Op. Cit. P. 153.

implica una abstracción, una interpretación de lo visto por los ojos del fotógrafo. Asimismo, la imagen fotográfica no significa lo mismo para quienes han estado en constante relación con este tipo de imágenes, como para los que nunca antes han visto una imagen impresa. El concepto de verosimilitud y prueba real e irrefutable de una realidad queda desplazado. Una anécdota de Alan Sekulla en su artículo “*On the invention of photographic meaning*”,<sup>43</sup> señala la experiencia del antropólogo Melvin Herskövits, quien muestra a una aborígen una fotografía de su hijo, y ésta es incapaz de reconocerlo, de entender que esa imagen, que ese pedazo de papel, representa a su hijo; de tal forma que el antropólogo se ve en la necesidad de “traducir” el mensaje visual de la fotografía, y utilizar códigos de lenguaje que reemplacen los códigos que la imagen no comunica por sí misma.

De esta forma, comprueba el antropólogo que “el dispositivo fotográfico es por tanto un dispositivo *culturalmente codificado*”,<sup>44</sup> es decir, el significado de la imagen, está directamente relacionado con el concepto establecido por el fotógrafo y la verdadera interacción de la imagen-significado se conformará de acuerdo a los parámetros culturales de quien se enfrenta a una fotografía —la iconósfera cultural—. El concepto de repetición de lo real, es por lo tanto una idea que queda sujeta a cuestiones más complejas. Dubois menciona, “La fotografía deja de aparecer como transparente, inocente, realista por esencia. No es más el vehículo incontestable de una verdad empírica”.<sup>45</sup> Refiriéndose más que nada a el campo de la ciencia y la antropología, Dubois, interviene en una idea que rompe el concepto de la objetividad y que sustenta la no objetividad, y más aún, lo hace específicamente en esos campos, campos que se consideran de los pocos en los que aún podemos hablar de una posible objetividad, de un potencial uso de la fotografía como “prueba”, como apoyo irrefutable en su estudio.<sup>46</sup>

Así, si partimos desde una perspectiva actual y abierta, que considera a la fotografía más bien como un medio artístico, el cual puede ser utilizado por sí mismo como soporte o ser medio de otras

---

<sup>43</sup> Citado por Philippe Dubois. *El acto fotográfico... op. cit.* P. 39.

<sup>44</sup> Idem.

<sup>45</sup> Idem.

<sup>46</sup> Recomiendo consultar el libro de Philippe Dubois, *op.cit.* principalmente por la clara separación que hace de las funciones de la fotografía, aportando un cuestionamiento sobre el realismo y el valor documental de la imagen fotográfica.

manifestaciones artísticas sin pasar a un plano secundario, podemos encontrar en las propuestas actuales, algunos artistas que enriquecen la concepción de la fotografía.

Ya no es discusión el asunto de la objetividad o de la simple documentación, sino la cantidad de complejos conceptos que puede abordar la fotografía, la posibilidad que ofrece este medio para incluso jugar ironizando con su anterior relación de documento y llevar a cabo imágenes que contraponen ese mismo sentido hacia conceptos antagónicos. Dominique Baqué, al referirse a la fotografía creativa, señala: "...la imagen fotográfica, lejos de reducirse a un cliché simple y frío, está provista de verdadera profundidad, de un espesor que es al mismo tiempo una densidad de ser".<sup>47</sup> Y dicha densidad recae en el asunto de la fotografía como obra, de la fotografía como portadora de significados que traspasan la simple visión. Existe pues, una necesidad de entender a este medio fuera de los conceptos que le dieron origen, de adoptar una posición en la que dejamos de ser simples receptores pasivos, y nos adentramos a la posibilidad de enfrentarnos a conceptos que subyacen a la imagen.

A continuación, abordaremos el trabajo de algunos artistas, cuya obra se caracteriza por poseer una especial *visión*, por hallar en lo cotidiano una posibilidad de sorpresa; artistas cuya capacidad de encontrar lo cotidiano y transformarlo en algo extraordinario, define sus producción artística y su creatividad.

---

<sup>47</sup> Dominique Baqué. *La fotografía plástica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p.45.

### 3.2 Mirada extraviada. La visión de la ciudad

*La velocidad y la densidad de la información impiden la discriminación y la reflexión. Nos convertimos en agentes receptores de una información que consumimos, pero que no pensamos. De este modo, la información nos hace ignorantes. Y la ignorancia nos hace sumisos.*

Joan Fontcuberta

El individuo no puede ser entendido como un ente aislado, como menciona Alexander Mitscherlich: “El hombre llega a ser lo que la ciudad hace de él y al revés”.<sup>48</sup> Ahora, es inevitable pensar en la transformación y mutación que viven los habitantes de cualquier espacio urbano. Existe una enorme influencia que provoca la ciudad y su ritmo en el carácter de cada ser humano y ésta se refleja directamente de acuerdo al lugar en el que habita, podríamos hablar de un pueblo, una pequeña ciudad o la gran urbe.

Esta influencia se hace presente en varios aspectos del comportamiento de las personas, así como en el proceso de percepción, en el cual se le conoce como *factor cultural o sociocultural*, que comprende “las tradiciones, convenciones y hábitos compartidos”.<sup>49</sup> El habitante de una ciudad aprende a verla, sentirla y habitarla. Su mirada se desarrolla dentro de un contexto específico, pero si ese contexto posee la particularidad de emitir infinitas posibilidades visuales, de convertir en caos la experiencia visual, la habilidad para *ver* la ciudad y entenderla, se reduce a ver sólo aquello que se espera encontrar, lo que se define como *prepercepción*, término creado para “designar un estado psíquico que precede a la percepción, cuando un sujeto espera percibir un determinado estímulo visual”.<sup>50</sup>

El fotógrafo, como cualquier otro habitante de una ciudad, pero también como creador de imágenes, se ve inmerso necesariamente en este constante flujo de estímulos visuales, de la que invariablemente resultará influido al enfrentarse a un proceso creativo. La manera de ver de un fotógrafo y el resultado

---

<sup>48</sup> Alexander Mitscherlich. *La inhospitalidad de nuestras ciudades*. Alianza, Madrid, 1965, p.17.

<sup>49</sup> Romab Gubern. *Del bisonte a...* Op. Cit. P. 17.

<sup>50</sup> *Ibidem*. P. 19.

final de las imágenes que capture, será tomando en cuenta su previa asimilación de lo que lo rodea, su forma de entender el objeto, la ciudad, las historias. Gubern menciona el ejemplo del “dermatólogo que lee con más productividad y riqueza los signos de la piel que el lego”.<sup>51</sup> Así, el fotógrafo, cual dermatólogo, deberá aprender a ver aquellos signos que la ciudad le proporcione, para llegar a entenderla y a tener un verdadero acercamiento a ella.

### *Ver sin ver*

*Aprender a ver es el más grande aprendizaje de todas las artes.*

De Goncourt

Estamos acostumbrados a escuchar la frase “ver a tu alrededor”, porque ver implica conocer, descubrir, dejarse sorprender o maravillarse. Pero en esta actividad ya tan “automática” para aquellos que tenemos la posibilidad de ponerla en práctica diariamente, cabe cuestionarse los límites de la mirada, la manera en que hemos sido educados para ver y sobre todo, el modo en que este sentido se aplica cotidianamente.

Desde el inicio de nuestras vidas recibimos instrucciones. Las primeras se limitan a las de sobrevivencia, cómo alimentarnos y cómo pedir que se satisfagan nuestras necesidades básicas, más adelante se nos enseña a caminar, a comunicarnos, después asistimos a una cadena de 20 años o más de educación, como eslabones que vamos recorriendo. Pero ¿cuándo se nos enseña a ver?, ¿cuándo se considera una necesidad básica el aprender a ver?, ¿será que a esta función se le ha atribuido un sentido de aplicación empírica?

Como menciona Gubern: “La lectura de imágenes se aprende con la ayuda de una pedagogía *suave* por parte de los padres, que identifican verbalmente para el menor las formas impresas en las publicaciones ilustradas...”.<sup>52</sup> Y esta pedagogía es continuada por los maestros en los primeros niveles de enseñanza.

Poco a poco se van añadiendo nuevos elementos iconográficos que identificar y conocer, uno a uno se van sumando en la memoria, van formando parte del universo personal de imágenes. Después de los

---

<sup>51</sup> Idem.

<sup>52</sup> Roman Gubern. *Del bisonte a...* Op. cit. p.17.

primeros años de enseñanza visual, la cual va ligada enormemente a la educación verbal y de escritura, el proceso de enseñanza parece truncarse, a partir de entonces la adquisición de nueva información visual y su conocimiento, correrá a cargo del propio individuo. Aprender a ver se convierte entonces en un proceso que se tiene que abordar en gran parte, por medio de una búsqueda personal. Gubern menciona: “... los condicionamientos socioculturales y los personales desempeñan un papel fundamental en la estructuración de las percepciones visuales”.<sup>53</sup> Quizá dentro de la propia búsqueda individual para poseer una mayor capacidad de entendimiento visual, muchas personas acuden a distintos cursos de apreciación del arte o de semiótica y entonces generalmente ya en una edad adulta, empieza la labor de enseñanza de educar al ojo, de educar la visión en un sentido más estricto. La idea de que el sentido de la vista nos da automáticamente el privilegio de “ver”, se limita a lo que entendamos por esa palabra.

A partir de una experiencia académica que tuve en la Universidad Autónoma de Baja California, impartiendo clases de fotografía, entendí en la práctica, que la capacidad de ver de la mayoría de las personas se reducía a lo elemental. En una de las primeras clases del semestre se estaba tratando el tema de la incapacidad que tenemos de *ver* y de encontrar elementos interesantes para una toma fotográfica, fue entonces que pedí a cada uno de mis alumnos que tomaran alguno de los objetos que cotidianamente traían consigo.

Algunos sacaron plumas, llaveros, cuadernos, cosméticos, etc. Entonces les pedí que observaran profundamente las cualidades formales de cada uno de esos objetos. Los estudiantes resultaron sorprendidos al percatarse de que no se habían dado cuenta que “su pluma era de tal forma, que tenía tales relieves o manchas, que el llavero tenía una especie de marcas por el tiempo...” La descripción que realizaron de sus objetos personales fue tan rica que llevó a una sonrisa tímida general y a finalmente aceptar que nunca antes habían *visto* ese objeto.

Como lo explica Gubern, los niveles de desciframiento cognitivo del objeto que se observa, prácticamente se dividen en dos, en el primero, hay un reconocimiento general de la situación y en el segundo nivel, se llegan a conocer los detalles más específicos de aquello que se observa, más adelante menciona “por eso se aprende a ver (en rigor, a percibir visualmente) y no todo el mundo sabe ver,

---

<sup>53</sup> Ibidem. p.19.



como se demuestra empíricamente colocando a varios sujetos ante una misma escena y recabando resultados”.<sup>54</sup> Es muy posible que el motivo de la sorpresa que se llevó este grupo de alumnos, radicó en que generalmente nuestro nivel de percepción se queda en el primer paso, el del reconocimiento general, y sólo a través de una revisión minuciosa que precisa más tiempo, es posible identificar características específicas y detalladas de lo que se observa. Pero, como menciona Gombrich: “Pertenece a la esencia de la atención el ser selectiva. Podemos centrarnos en algo que está en nuestro campo visual, pero no en todo. Toda atención ha de tener lugar contra un trasfondo de falta de atención”.<sup>55</sup>

De nuevo, nuestra forma de acercarnos a lo visible está determinada por nuestra disposición hacia los objetos, hacia lo que deseamos ver.

### *La visión de los ciegos*

Así como los que poseemos la virtud de la visión, existen quienes debido a la ausencia de este sentido han podido desarrollar un nuevo sentido visual, no como el que los videntes conocemos, sino el que sólo en el mundo de la oscuridad permanente se puede llegar a desarrollar. Se trata de la *visión* de los ciegos.

Evgen Bavcar, fotógrafo ciego<sup>56</sup> (Figs. 13-16), nacido en la antigua Yugoslavia en 1946, ha desarrollado un trabajo fotográfico durante de muchos años, a través del breve recuerdo que apenas guarda en su memoria de un par de colores. Bavcar, logra construir a través de su imaginación y su sensibilidad, lo que él llama la mirada del *tercer ojo*,<sup>57</sup> la mirada que ocurre en su cabeza, en su imaginación.

Bavcar enuncia, “la ceguera no es sólo el problema del ciego, sino, y sobre todo, el de los videntes”,<sup>58</sup> aseverando en ello la incapacidad generalizada de ver.

---

<sup>54</sup> Ibidem. p. 18.

<sup>55</sup> Ernst Gombrich. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid, Alianza, 1987, p. 17.

<sup>56</sup> Evgen Bavčar, pierde un ojo con la rama de un árbol a los diez años, un año más tarde pierde el otro ojo al estar en contacto con la explosión de una mina abandonada. Pierde totalmente la visión en los seis meses siguientes al segundo accidente, tiempo en el que su familia le mostró una enorme cantidad de libros y materiales visuales.

<sup>57</sup> Benjamín Mayer Foulkes, “Evgen Bavčar: el deseo de la imagen.” *Luna córnea*. México, Centro de la Imagen, No. 17, enero-abril, 1999, p.45.

<sup>58</sup> Ibidem. P. 39.

Si bien, la ceguera constituye en Bavcar una forma de descubrir nuevas cualidades de interpretación en la imagen, nosotros pudiéramos descifrar esta nueva cualidad como la oportunidad de ver a través de una memoria casi nula, una memoria que se vio cortada desde su niñez, y que a través de breves evocaciones del rojo y el amarillo, —interpretando el rojo como “un ladrillo iluminado por el sol”<sup>59</sup>—, reconstruye con esos fragmentos visuales lo que la nueva imagen conformará.

Bavcar se refiere a la imagen de la siguiente manera:

El deseo de las imágenes significa que tendemos hacia las realidades invisibles, hasta el punto de que en cada fragmento de nuestra existencia estamos también, como lo decía Ernst Bloch, “en la oscuridad del momento experimentado”.<sup>60</sup>

Si analizamos lo que menciona Bavcar, podemos llegar a un punto en el que la imagen, la evocación, la memoria y la existencia llegan a unirse en un concepto: a generación de una forma de ver, no a través de los ojos, sino a través de la oscuridad, de la brevedad de la memoria y de la imaginación.

A través del trabajo de Bavcar podemos encontrar resultados fotográficos muy interesantes, por mencionar una, la imagen del ángel de Berlín (fig. 10) en la que presenta una suerte de reconstrucción-destrucción, intentando formar su propia imagen del icono, y logrando de esta forma hacer una especie de “anuncio” en el que coloca su nueva visión. Bavcar menciona:

En verdad, los fotografías tradicionales son los que están un

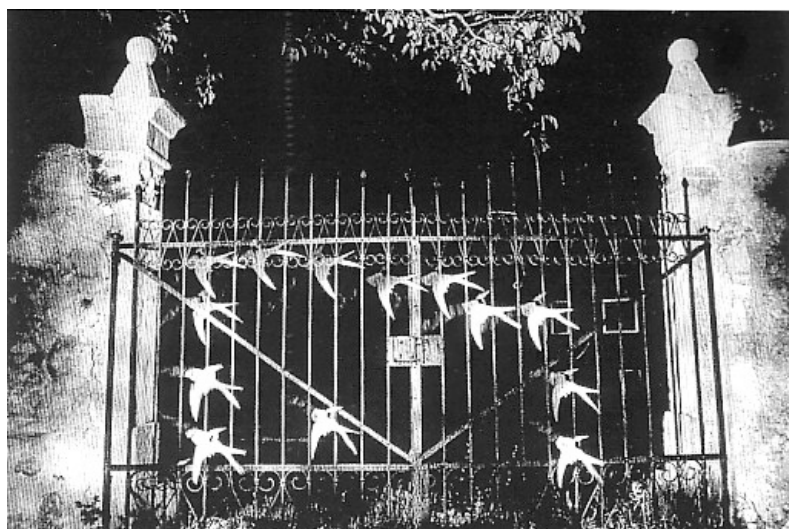


Fig. 8. Evgen Bavca.r. *La puerta con golondrinas*

---

<sup>59</sup> Ibidem. P. 47.

<sup>60</sup> Idem.

poco ciegos a causa del continuo bombardeo de imágenes que reciben constantemente. Yo, a veces, les pregunto que es lo que ven, y, sin embargo, les cuesta trabajo contármelo. Les resulta muy difícil encontrar imágenes genuinas, fuera de los clichés. Es el mundo el que está ciego: hay imágenes de más, una especie de polución. Nadie puede ver nada. Es preciso atravesarlas para hallar las verdaderas imágenes.<sup>61</sup>

Con lo anterior Bavcar se aventura a un proceso fotográfico, en el cual, a través de su “tercer ojo” (la cámara), captura una realidad, la recontextualiza con su propia interpretación visual y confiere a la imagen un significado sumamente personal, lejos de la objetividad fotográfica que simplemente duplica una imagen real.

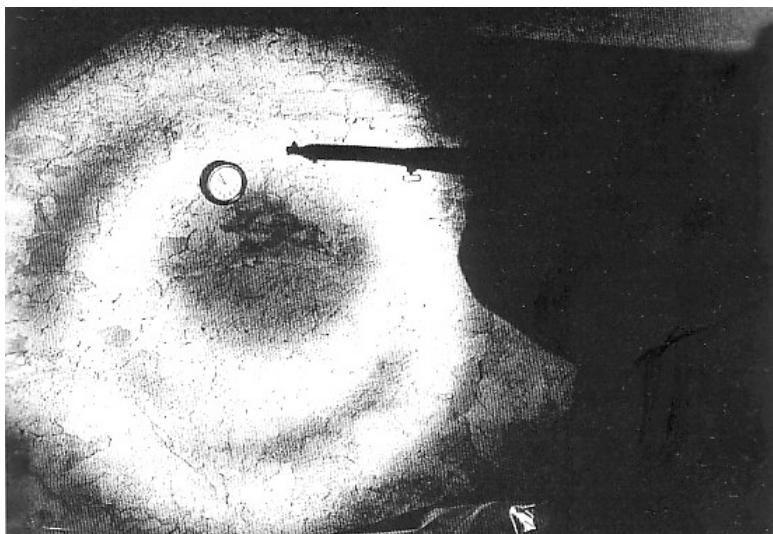


Fig. 9. Evgen Bavcar. *Disparo contra el tiempo*.

El trabajo de Bavcar, por sus características oníricas, nos transporta a un lenguaje visual especial, un lenguaje que existe en el mundo singular de su memoria. La importancia de mencionar el trabajo de este fotógrafo, radica precisamente en ello, su particular “visión” y postura ante la fotografía, postura que nos puede conducir de alguna manera al estado “limpio” de la memoria, al estado en que nuestra percepción rebasa los términos físicos. A través de sus imágenes comunica no sólo una suerte de temas, sino logra crear todo un discurso visual ligado ampliamente a su experiencia personal, a su propia manera de entender la realidad y el mundo visible.

---

<sup>61</sup> Ibidem. p. 50-51.



Fig. 10. Evgen Bavcar. *El ángel con nubes*, Berlín.

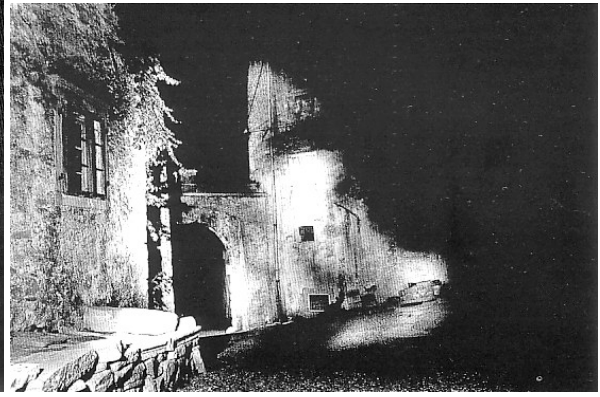


Fig. 11. Evgen Bavcar. *Ciudad de Eslovenia*.

### *El diario transitar y dos visiones de recorridos por la ciudad: Wentworth y Fontcuberta*

Habitar una ciudad, y convertirnos en personaje activo de la historia diaria de sus calles y avenidas, se convierte en una experiencia, que si bien, puede ser sumamente enriquecedora, también se puede convertir en una vivencia abrumadora. Los mensajes que recibimos dependerán de nuestra disposición hacia las imágenes, de nuestra manera de enfrentarnos a ellas.

Un simple caminar por las calles, nos puede transportar a un viaje, donde lo que se atraviesa frente a nuestros ojos, va formando un paisaje urbano al parecer imposible de decodificar, conforme más tiempo vivimos la experiencia, más situaciones y elementos visuales nos abordan.

Esto ocurre con mayor impacto en las grandes ciudades, en las que objetos, desde los desechados en las calles, hasta los ofrecidos por cientos de vendedores ambulantes brindando una variedad en sus productos que generalmente representan lo más absurdo e innecesario para un ser humano, conviven en un mismo y único espacio. Edificaciones, infinita variedad de estilos arquitectónicos, personas con sus vestiduras portando publicidad de numerosas compañías internacionalmente conocidas, simples estampados florales o coloridas prendas, autos de todas las categorías, anuncios publicitarios, desde



Fig. 12. Ken Kitano. De la serie: *Fusión y flujo de la ciudad*.

visuales como escritores,<sup>62</sup> esto denota una mayor atención del lugar que se habita de una manera “temporal” o más bien, cuando el lugar que analizamos resulta ajeno a lo que habitualmente solemos ver.

Podríamos citar los sugestivos apuntes fotográficos realizados por Richard Wentworth<sup>63</sup> (figs. 13 y 14) en los que durante sus recorridos por distintas ciudades del mundo, recurre a la búsqueda-casualidad de situaciones curiosas, de objetos cuyo significado trasciende su uso habitual, al ser trastocados, por lo

---

<sup>62</sup> Véase el interesante trabajo del fotógrafo Jan Hendrix, en el que además de realizar un registro fotográfico de los lugares que visita, los acompaña de objetos encontrados en el sitio así como de textos, combinando tres sistemas de lenguaje.

<sup>63</sup> Richard Wentworth. Et-al. *Aprendiendo menos, learning less*. Catálogo de exposición, México, Conaculta y Centro de la Imagen, 2000.

fortuito de su acomodo o de su contexto. Wentworth intenta con sus imágenes revelarnos algo más de lo que la imagen nos ofrece, si bien, sus imágenes parecieran presentarse ante nuestros ojos como simples registros del juego conocido como objeto-encontrado, Wentworth va mas allá: juega enrareciendo el significante, situándolo en contextos erróneos de significado.



Fig. 13. Richard Wentworth. *London 1990, England 1978, Geneve 1992.*

A través de sus fotografías nos revela esa especie de verdad que no es evidente para todos, ahí radica su mirada estética. Nos muestra una verdad que está ahí, en nuestras calles, en nuestras ciudades, en lo que siempre nos ha rodeado. A través de su mirada analítica, encuentra en esos recorridos, características estéticas y conceptuales que rebasan lo que pareciera la simple documentación de un objeto que se encuentra fuera de su contexto.

Una serie de puertas sujetándose una a la otra, una bota evitando que una puerta se cierre, una serie de sillones vacíos frente a una avenida, en fin. En sus imágenes se trastoca el sentido común que existe en ellas, hace evidente una visión profunda, una visión que advierte la cualidad expresiva de los objetos en un acomodo fortuito, objetos encontrados en sus constantes recorridos por ciudades y pueblos.

Otro aspecto interesante en sus imágenes son los títulos con que las nombra. Una gran parte de ellas tienen como título únicamente el lugar y el año de la fotografía, títulos como *London, 1997; Paris, 1999; New York 1989; Geneve, 1992;* y así sucesivamente. Desde un punto de vista muy práctico, pudiéramos entender los nombres de estas imágenes como una forma de fácil clasificación, pero ello estaría en contra de la minuciosa visión que este artista visual ha tratado de transmitir en sus imágenes, por lo tanto sería más fácil interpretar esos títulos como una parte más del esfuerzo de la significación de la

imagen, llevándola al límite de lo simbólico, sin acudir con ello a la significación a través de los iconos gastados, que por siempre han representado tan conocidas ciudades.

Wentworth representa pues, un símbolo de la mirada del transeúnte, aquel que ha logrado vencer todos los aspectos distractores de la ciudad y ha logrado contar con un juicio abierto hacia la mirada y hacia las características estéticas singulares de cualquier objeto, por mínimo e insignificante que parezca.

Por otra parte, cabría también mencionar las notas que realizó Joan Fontcuberta<sup>64</sup> en su viaje por Enoshima, Japón, imágenes de un pequeño pueblo que provocaron interesantes resultados fotográficos, a partir de una minuciosa lectura del momento que lo rodeó en aquel pueblo de pescadores.

Fontcuberta realizó un recorrido en este pueblo encontrando unos singulares anuncios para vender pescado (fig. 11). Los pescadores tomaban los peces y humedeciendo de tinta a éstos, los utilizaban como sello al presionarlos contra un trozo de papel para finalmente anunciar el precio y el peso del pescado en venta. Lo que es interesante de este singular suceso es que, como menciona Fontcuberta, “Este procedimiento que recibe el nombre de *gyotaku*, no llama la atención a nadie en Japón; forma parte de modos populares del comercio implantado desde muchos siglos atrás”.<sup>65</sup>

Esta actividad, es entonces, totalmente irrelevante para los pescadores de ese sitio, al hacer esos carteles cuya



Fig. 14. Richard Wentworth. *London 1995*

<sup>64</sup> Joan Fontcuberta. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, pp. 74-91.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p.75.

función sólo surge de una venta, de una especie de catalogación de la mercancía, mientras que, para Fontcuberta, eso simbolizó un suceso que proyectaba enormes cualidades significativas, llevando a profundas reflexiones sobre la relación de la fotografía y la verdad, el sello y la comprobación.

En el caso de Fontcuberta, esa experiencia o como él lo llama, “el descubrimiento” de los peces de Enoshima, significaron en él una nueva visión ante la fotografía, desembocando en una producción tanto teórica sobre la imagen entendida como símbolo, así como una producción fotográfica. En dicha producción retoma de alguna forma unas fotografías realizadas por Paolo Gioli, en la serie *Sconosciuti* (*Art, Udine, 1995*) en las que utilizaba placas antiguas con retratos que tenían elaborados retoques, un retoque purista y embellecedor, y por medios químicos intentaba acelerar el proceso que provoca la desaparición de la imagen, revelando en ello las capas de la memoria, capas que contienen de alguna forma lo que el tiempo intentó esconder.

De tal forma que Fontcuberta, retomando el concepto de Gioli, produce una serie de fotografías en las que a través de las huellas del objeto y su imagen táctil (Fig. 12), proporciona un concepto en el cual fusiona lo anterior, titulado a esta técnica *frottogramas*, proceso que “consiste en frotar la emulsión del cliché, cuando todavía está húmeda, contra el modelo, imprimiendo así unas marcas”.<sup>66</sup> De esta forma Fontcuberta elabora una imagen que en términos realistas funciona como “testigo” de lo que captó a

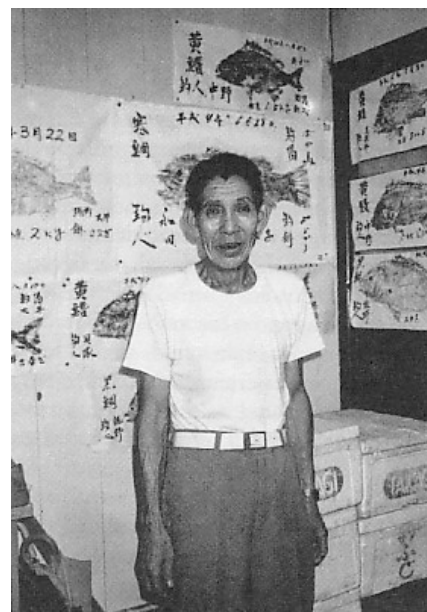


Fig. 15. Joan Fontcuberta. *Enoshima, Japón, 1992.*



Fig. 16 Joan Fontcuberta. *Autorretrato.*

---

<sup>66</sup> Ibidem, p. 86.



través de la luz, al fusionarlo con la textura real del objeto fotografiado.

Si bien el producto de los *frottogramas* de Fontcuberta resultan interesantes en su final presentación, lo que nos convendría recordar aquí es la fuente de la cual surgieron los conceptos para desarrollar este interesante proyecto: un recorrido por un pueblo, una mirada de observador, un transeúnte que junto con miles habitan momentáneamente las calles de una pequeña localidad o una gran urbe. Una disposición hacia el contexto que rebasa nuestra conducta ordinaria, por lo que a través de las conclusiones de Fontcuberta, podríamos analizar también cuál es nuestra postura en la ciudad al recorrer sus calles, al “ver” lo que nos rodea, al asistir al evento diario de la vida urbana.

Cuando vemos las imágenes de Fontcuberta y Wentworth, se puede apreciar una manera distinta de abordar la imagen de la ciudad, de aprovechar la saturación de elementos visuales y transportar este caos en propuestas fotográficas. Sus imágenes son una búsqueda constante, una manera de encontrar en lo cotidiano una oportunidad para contar una historia.

A través del trabajo de fotógrafos como Wentworth, Fontcuberta y Bavcar, es posible ubicar obras fotográficas que recuperan el valor de la imagen más allá de su resultado evidente. La ciudad, los excesos visuales, la iconósfera,<sup>67</sup> es captada bajo una visión individual, una visión que busca descubrir otros mensajes, son imágenes que no repiten, que hablan por sí mismas.

### **3.3 Memoria, imaginación y fotografía. El recuerdo colectivo**

*Recordar quiere decir seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar el resto.*

Joan Fontcuberta

Recordar sugiere el olvido, dos conceptos antagónicos pero dependientes uno del otro. Para olvidar,

---

<sup>67</sup> Término ampliamente utilizado por Roman Gubern, que pretende designar el entorno conformado por los múltiples medios productores de imágenes. Véase *Del Bisonte a...* Op.Cit.

igualmente, es necesario tener un recuerdo, aquel que será borrado, aquel que interfiere en nuestra memoria y es eliminado.

En fotografía, el concepto *recordar* está ligado a su génesis. Desde los primeros daguerrotipos, que se popularizaron sobre todo por los retratos, el uso de la imagen fue determinada por el recuerdo: la imagen del ser amado contenida en un pequeño y elegante estuche cual tesoro. Esta condición de imagen-recuerdo acompaña desde entonces a la fotografía, y su relación con quien la posee es tan fuerte que a través de este tipo de imágenes se recuerdan y constatan la mayoría de los eventos más importantes de las personas. La imagen fotográfica evoca el recuerdo y a su vez es testigo fiel de eventos que suceden en todos los niveles y situaciones.

Pero esta condición de recuerdo no compete únicamente a la imagen ya impresa, al resultado fotográfico. Los recuerdos que almacena la memoria, se filtran al momento de la creación misma de la fotografía. Es decir, la memoria determina qué es lo que veo del objeto, y qué reconozco en él. A través de ella, se desenvuelve la creatividad fotográfica.

Este es el motivo por el que tantas fotografías parecen ser idénticas, por lo que el aficionado repite una y otra vez imágenes sumamente gastadas. La torre Eiffel de base a punta, los viajeros en primer plano y una gran sonrisa, quizá la de triunfo por poseer el testimonio irrefutable de que se estuvo ahí. Pero más allá de ese recuerdo, que llegará cuando la imagen sea revelada e impresa y compartida o no con otras personas, es importante subrayar el otro recuerdo, el previo, el que aborda al fotógrafo (en este caso, aficionado) en el instante anterior a presionar el botón disparador de la cámara. La memoria juega una vez más su papel protagónico, volviéndose escurridiza, e incluyendo en el visor de la cámara fotográfica, aquellos elementos que permiten identificar más fácilmente la imagen, su composición integral, sus líneas completas. En pocas palabras, la memoria circunscribe el proceso. José Antonio Marina menciona: “Vemos, interpretamos y comprendemos desde la memoria”.<sup>68</sup> Existe pues, una relación perceptiva y cognitiva con la memoria, relación que se evidencia en la fotografía de una manera muy directa.

---

<sup>68</sup> José Antonio Marina. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, 1993, p. 119.

La capacidad de recordar, por lo tanto, nos conduce a lo que Joan Costa denomina “hábitos perceptivos”, aquellas costumbres que inevitablemente influyen en la fotografía. Costa lo explica así: “Podemos hablar de una psicovisualidad, tanto por el efecto de los hábitos perceptivos, proyectados sobre las imágenes fotográficas, como inversamente, por la percepción de la realidad influida por las fotografías que asimilamos día a día en nuestra ‘civilización de la imagen’”.<sup>69</sup> De esta forma, nos acerca a la idea de la permanente influencia de la memoria, traducida en hábitos visuales y al constante diálogo de las imágenes de la memoria con las imágenes fotográficas y viceversa, como en el caso de la fotografía de la torre Eiffel. ¿Al fotografiar podemos evadir la memoria que todos poseemos y que está relacionada con el reconocimiento de los objetos?, ¿es posible despojarnos de esta memoria que interviene en el proceso de ver y por ende en el proceso creativo fotográfico?

Es evidente que no podemos despojarnos de una actividad correspondiente a un proceso cerebral. Sería necesario forzarnos a sufrir una anomalía mental, como la agnosia, término creado por Freud en 1881 que designa “una pérdida total o parcial de la capacidad para reconocer objetos o personas familiares o conocidas”.<sup>70</sup> Lo que sí resulta posible, es crear una especie de simulacro, un cambio de disposición ante lo que vemos. Encontrar en lo cotidiano, una oportunidad de crear una imagen cargada de sentido, y de descubrir nuevos tipos de visión.

Ver, entonces, se convierte en algo más que ver físicamente. James Elkins, menciona: “...mirar posee fuerza. Rasga, es agudo, es un ácido. A la larga corroe al objeto y al observador hasta que se pierden en el campo de la visión. Una vez fui sólido y ahora estoy disuelto, ésa es la voz del ver”.<sup>71</sup> Es precisamente esta mirada, la que capta imágenes provocadoras, y que se adentra en las fibras del objeto observado, la que no sólo ve su superficie, descubriéndolo y sorprendiéndose ante algo tan aparentemente trivial. Una mirada que traspasa el acto físico de mirar y que eleva esta actividad a un acto espiritual. Un acto de *dilución*, como dice Elkins, en el que los límites del fotógrafo y el objeto son

---

<sup>69</sup> Joan Costa. *La fotografía. Entre sumisión y subversión*. México, Trillas, 1999, p. 130.

<sup>70</sup> Román Gubern. *La mirada opulenta*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987, p. 37.

<sup>71</sup> James Elkins. “El objeto nos regresa la mirada”. En *Luna córnea*. México, Centro de la imagen, No. 21-22, enero-junio, 2001, p. 27.

invisibles. En la actividad fotográfica, “Saber mirar es un modo de inventar”.<sup>72</sup> Y este saber está determinado definitivamente por una actitud crítica y no pasiva del fotógrafo. En definitiva, inventar en fotografía es aún un proceso más complejo que en otras artes.

En pintura por ejemplo, la imagen creada por el artista, puede provenir completamente de su imaginario, ser absolutamente irreal, y hasta prescindir de las imágenes terrenales. Por mencionar un ejemplo, *El elefante de las Célebes*<sup>73</sup> (Fig. 17), de Max Ernst, es el resultado de una imagen totalmente onírica, un elefante creado a partir de objetos inanimados. Ernst crea un ser monstruoso, que se entrega con facilidad a su condición forzada de “ser un elefante”. Aquí, la imagen procede absolutamente de la inventiva del pintor. Su pincel transcribe un invento de su imaginación. En la fotografía, siempre se captura algo que existe, aunque ese algo sea manipulado. Es por ello que inventar en fotografía se puede traducir, a poseer una forma de mirar lo que la mayoría no ve. En ese momento, el fotógrafo se convierte en traductor de mensajes existentes, pero no evidentes. Presenta otra visión, casi radiográfica, así como poética e inventiva.

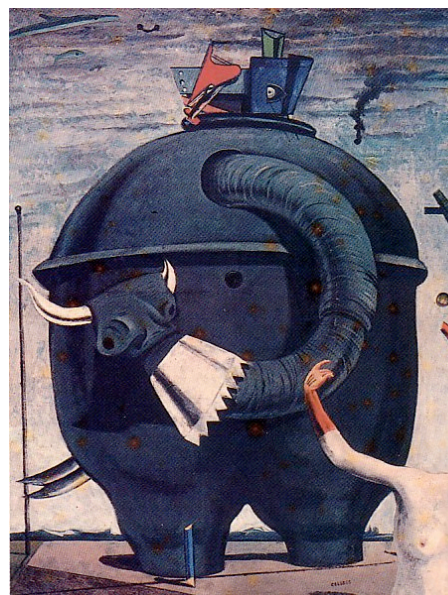


Fig. 17. Max Ernst. *El elefante de las Célebes*, 1921.

Ésta es la otra mirada, la que fantasea, la que crea: “y no existe invención tan pura como aquella que ha creado la mirada anestésica del ojo limpiísimo...”.<sup>74</sup> Es decir, la mirada que logra sobrepasar las fronteras de lo ordinario, la visión que es libre, aquella que se deja seducir por el objeto común y que es capaz de crear imágenes que aportan algo nuevo a quien la observa y de dejar en él una huella.

---

<sup>72</sup> Salvador Dalí. “La fotografía como pura creación del espíritu.” En *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Joan Fontcuberta (editor). Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 130.

<sup>73</sup> Edward Lucie-Smith. *Artes visuales en el siglo XX*. Londres, Köneman, 2000, p. 136.

<sup>74</sup> Salvador Dalí. Op cit. p.130.

En un mundo donde circulan muchas más imágenes de las que es posible asimilar, quien está expuesto a ellas se ve obligado a evadirlas, a mirirlas de manera automática, a no comprometer su experiencia a algo más allá que un simple proceso físico: mirar. ¿Porqué entonces contribuir como fotógrafo a esta saturación, produciendo más imágenes vacías? “La imagen verdaderamente grande es aquella que ayuda al espectador a organizar y por tanto a experimentar lo que se encuentra en el interior de su mente, de modo que nunca puede volver a los lugares comunes anteriores a esa experiencia de organización”.<sup>75</sup> Es esa mirada, la que es necesario descubrir y poner en práctica, para tener la posibilidad de aportar nuevas visiones, nuevas ideas visuales.

Un ejemplo de este tipo de mirada creativa y, por tanto creadora de imágenes detonadoras de mensajes subsecuentes, es el trabajo realizado por los fotógrafos españoles María Bleda y José Ma. Rosa. La fotografía de paisaje, tomada directamente, sin ningún tipo de trucaje mecánico, resulta generalmente aburrida. Hay ya tantas imágenes de este tipo que una más puede pasar totalmente desapercibida. María Bleda y José Ma. Rosa van más allá de un simple registro paisajístico, creando una imagen totalmente evocadora. En su interesante proyecto “*Campos de batalla*” (Fig. 18 y 19) realizado en 1998, registran paisajes llanos, que hoy permanecen silenciosos a pesar de haber sido el escenario de sangrientas batallas muchos siglos atrás. Estas imágenes captan territorios testigos de enfrentamientos que afectaron el curso de la historia de España.

En el proyecto existen varios puntos interesantes, por ejemplo, el hecho de recurrir a la imagen fotográfica para reconocer y recordar un hecho histórico, utilizando la fotografía como un aliciente de la memoria, recordar y evocar unos hechos, que la imagen no los posee, como en la fotografía “*Campos de Bailén*”, lugar en que las fuerzas españolas vencieron a las francesas, durante la guerra de Independencia en 1808. En estas fotos de paisajes no hay hombres luchando ni rastros de la sangre derramada en esa lucha, sino, a partir de la pura evocación, traen al presente hechos que ocurrieron siglos atrás y que permanecen sólo en la memoria de los españoles.

---

<sup>75</sup> Edward T. Hall. “Convenciones visuales... Op. Cit. P. 177.



Fig. 18. María Bleda / José Ma. Rosa. *Mirando hacia el campamento de Peña-Redonda, Numancia, 133 a.C.*

Por otra parte, el simple hecho de fotografiar estos paisajes y titularlos con los nombres de distintas batallas, le confiere a la imagen un estatus de documento no debatible para un público conocedor del suceso, por lo tanto es “ahí” donde ocurrió la Batalla de Bailén, es ahí donde Numancia fue sitiada en el año 133 a.C. Pero, como menciona Rosa Olivares, “ese es el don de los fotógrafos, la fuerza de la imagen fotográfica que convierte en verdad lo que representa, haciéndonos olvidar por un momento lo que todo arte y toda representación implican”.<sup>76</sup> Estos fotógrafos definitivamente aprovechan esta condición y la llevan a un plano histórico local, en el cual es aún más factible la imposición de una “verdad” a la imagen.

Por último, según el diccionario de la Real Academia Española, paisaje significa: “1. Extensión de terreno que se ve desde un sitio. 2. Extensión de terreno considerado en su aspecto artístico. 3. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno”.<sup>77</sup> Si nos situamos en la tercera definición, que aborda la representación del paisaje y en la cual por cierto, no se incluye a la fotografía, tenemos que el

---

<sup>76</sup> Rosa Olivares. “Paisajes de la memoria”. En *Cartógrafos y aventureros. Narradores de historias*. Catálogo de exposición, Barcelona, Fundación La Caixa, 1998, p.21.

<sup>77</sup> “Paisaje” en *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*, 22ª edición, España, Espasa, tomo h/z, 2001, p.1647.



Fig. 19. María Bleda. *Campos de Bailén, año 1808.*

paisaje, es sólo eso, una representación y nada más un concepto de lugar. En esta definición, cabrían la mayor parte de trabajos realizados sobre este tema, pero no los de de María Bleda y José Rosa. Sus *paisajes* son más bien *metapaisajes*, es decir, mensajes que sobrepasan la simple representación, imágenes que evocan, recuerdos colectivos que son llamados al presente por medio de ellas.

Este es un ejemplo de cómo una visión inventiva, puede dar significados profundos a una imagen aparentemente gastada, una imagen que bajo la clasificación de paisajística, pudiera pasar frente a nuestros ojos como cualquier otra fotografía de este tipo, pero en este caso, la visión particular de Bleda y Rosa, imprimió una gran fuerza a la imagen, que no radica en lo que ella representa, sino en lo que evoca. Hay aquí, una mirada inventiva, un llamado a la memoria, no la que repite, sino la que esconde un recuerdo, hay aquí, una mirada que rasga.

En el proyecto *Campos de Batalla*, anteriormente citado, por medio de los paisajes se evoca un recuerdo, en ese caso, perteneciente a un país y una cultura específica, pero existen recuerdos pertenecientes a la memoria global, eventos que definieron no sólo el curso de la historia de un país, sino el de la humanidad entera.

Hiroshima, el 6 de agosto de 1945, fue el penoso escenario de un evento que impactó a todo el orbe. Se han publicado numerosas imágenes sobre este suceso, la ciudad en ruinas, el gran *hongo* provocado

por la explosión, los sobrevivientes y los que fallecieron.

Hiromi Tsuchida, un fotógrafo japonés, ha trabajado durante dos décadas en este tema, creando un proyecto constituido de tres series. La primera serie, titulada *Hiroshima Monument*, está conformada por imágenes de los edificios que rodean la zona del hipocentro. La segunda serie se titula *Hiroshima 1945-1979*, y las imágenes las conforman personajes que vivieron el momento de la explosión, sobrevivieron a este suceso y cuentan su propia experiencia en una breve entrevista; por último, la tercer serie del proyecto, titulada *Hiroshima Collection* (Figs. 20 y 21), está conformada por imágenes de objetos encontrados en la zona circundante al impacto. Es precisamente esta última serie la que aquí interesa. Para Tsuchida, “El suceso de Hiroshima no terminó en 1945; sino que allí comenzó una nueva era histórica, que condujo al siglo veintiuno”.<sup>78</sup> Siglo, en que la fotografía en sí, puede poseer significados múltiples, en ocasiones ocultos, como la serie Hiroshima Collection. Esta serie, se conforma por diversos objetos, que sin conocer el contexto, no nos comunican algo más allá de lo que representan. Son simples objetos de uso cotidiano, imposibles de contar una historia por sí mismos. Tsuchida, acompaña estas imágenes con un texto doloroso y breve, y describe con precisión al propietario del objeto, así como la ubicación precisa de éste al momento del impacto. Es preciso señalar que las imágenes que aquí se muestran son una selección de una serie más grande, en la cual aparecen otras imágenes de objetos, algunos de ellos más “heridos” que otros, pero para efecto de ilustrar este ejemplo, se han elegido únicamente *Fountain Pen* y *Pieces of Window Glass*.



Fig. 20 Hiromi Tsuchida. *Fountain Pen*. Tetsuo Kawakami (33 años entonces) estaba caminando hacia Chugoku, empresa editora en la que trabajaba, a 1300 metros del hipocentro. La parte delantera de su cuerpo fue severamente calcinada, su piel al descubierto, y sólo su ropa interior y su cinturón permanecieron en su cuerpo. Esta pluma fuente colgaba de su piel calcinada.<sup>79</sup>

<sup>78</sup> Hiromi Tsuchida, “Hiroshima, 8:15”. En *Luna córnea*. México, Centro de la Imagen, No. 19, enero-abril, 2000, p.73.

<sup>79</sup> Traducido del texto encontrado en: <http://www.lclark.edu/~history/HIROSHIMA/gallery.html>.



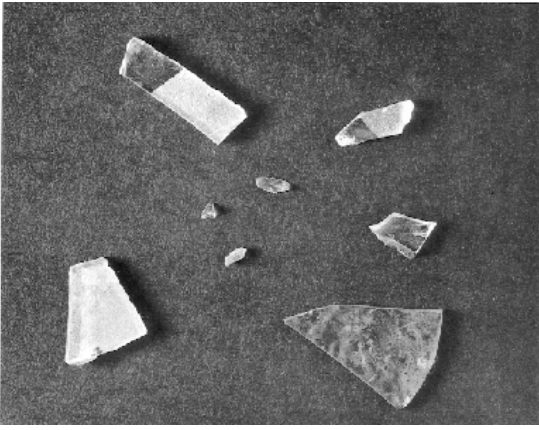


Fig. 21 Hiromi Tsuchida. *Pieces of Window Glass*. Yoshi Fujikawa (30 años entonces) estaba en su casa a 1500 metros del hipocentro. Fue sorprendida en el interior de su hogar y una gran cantidad de trozos de vidrio perforaron su cuerpo. Fue sometida a numerosas operaciones desde 1946 para extraer el vidrio. (El tamaño rectangular de la imagen es de 2.2 cm x 0.7 cm).<sup>80</sup>

Después de leer el texto que acompaña a cada una de las imágenes, el objeto se redimensiona, ahora se convierte en algo más que una simple pluma, un bolso, unos trozos de vidrio, el objeto se convierte entonces en un testigo material del hecho, un testigo mudo, hiriente, que comunica y deja presente el recuerdo doloroso de un acto terriblemente destructor. Existen muchos otros proyectos fotográficos que hablan de destrucción y guerra, que muestran a los testigos de sucesos dolorosos, que comunican por medio de la obviedad un mensaje claro. Las imágenes de Tsuchida no describen demasiado, evocan, y por medio del texto logran la conexión con el verdadero significado del objeto. La palabra liga a la imagen, al recuerdo y al dolor.

Estamos de nuevo, frente a un proyecto visual que busca la evocación, que pretende otorgar en la imagen, una huella, aquella que deberá ser seguida por el espectador, huella que está ligada a un texto que no describe el objeto en sí, sino la historia del personaje que lo portó, un personaje que es respetadamente mencionado, un personaje caído, cuyo vestigio radica en la única prenda u objeto que dejó. Muchos cuerpos no fueron encontrados, pero ahora los objetos conforman el recuerdo de la persona, sustituyen de alguna manera la inexistencia personal y conforman un valioso tesoro para sus sobrevivientes.

---

<sup>80</sup> Traducido del texto encontrado en: <http://www.lclark.edu/~history/HIROSHIMA/gallery.html>.

### 3.4 Mirada inventiva y la evocación del recuerdo individual

¿Cuáles son los conceptos que se esconden detrás de una imagen aparentemente descriptiva y realista? Para ello se podría elaborar una lista interminable de autores que juegan con este sentido, pero quizá sería más conveniente abordar aquellos que en lo particular retoman el sentido de transformar lo ordinario, como una oportunidad de darle a la fotografía un múltiple sentido, el de documento por sí misma, el de contenedor de significados y el de análisis o crítica de nuestra manera de ver el mundo. Tal es el caso del fotógrafo Patric Wittig (figs. 22 y 23). El suyo es un ejemplo de cómo una serie de fotografías casuales pueden convertirse en una especie de guía de identidad, un juego de autoconocimiento para un hombre que está separado temporalmente de estas imágenes por dos generaciones. Hay aquí una intención de crear nuevos significados a través de imágenes cotidianas, en esto radica la importancia de su proyecto.

La abuela de Wittig, una joven entonces, posa sobre un paisaje de dunas y mar, hoy Kaliningrado, llamado entonces Königsberg, en la antigua Prusia Oriental. Wittig, retoma estas imágenes, crea su propia historia, su propio recorrido de conocimiento, alejando de esta actividad actitudes de conocimiento histórico, como menciona Laura González, “aunque podría haberse detenido a desentrañar misterios pasados —la foto como memoria, la foto como exorcismo de la muerte—, Patric escogió utilizar las imágenes como plataforma de partida de un juego en el presente”.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Laura González. “Heimweh”. En *Cartógrafos y aventureros. Narradores de historias*. Catálogo de exposición, Barcelona, Fundación La Caixa, 1998, p. 32.



Fig. 22. Patric Wittig. De la serie *Heimweh*

La abuela jamás regresó a este paisaje. Wittig menciona, “al finalizar la Segunda Guerra Mundial, todos los territorios del Este fueron repartidos. La ciudad de Königsberg se llevó la peor parte: los soviéticos la destruyeron por completo, sus habitantes fueron forzados al exilio y todo alemán erradicado”.<sup>82</sup> Sólo a través de estas imágenes, la abuela regresaba una y otra vez por medio de la memoria, al lugar en el que vivió su juventud, a su tierra añorada.

En 1995, tras la caída de la Unión Soviética, la madre de Wittig y él, pudieron por fin hacer el viaje que la abuela jamás pudo realizar de nuevo. Cabe mencionar que las imágenes que conformaban el álbum de la abuela, no articulaban un álbum cotidiano — como el del común de la gente, en el que se abordan rituales públicos y familiares —, sino que sus imágenes hablaban más bien de rituales privados.

Aquellas fotografías de la joven en estos paisajes, fueron tomadas con el total desconocimiento de que en un futuro, estas mismas imágenes, adquirirían un significado monumental.

Primero, el nuevo y potente significado que tomaron cuando la abuela aún vivía y recordaba a través de ellas la tierra a la que jamás pudo volver. Segundo, una vez fallecida la abuela, para Patric Wittig (ya

---

<sup>82</sup> Patric Tato Wittig. Texto que acompaña a las imágenes de la exposición. *Cartógrafos y aventureros. Narradores de historias*. Catálogo de exposición, Barcelona, Fundación La Caixa, 1998, p. 35.

bajo su visión de fotógrafo), las imágenes tomaron un nuevo significado, la de búsqueda de identidad, la de juego, la de intentar pisar con sus propios pies los mismos caminos que la abuela cruzó. Fueron las fotografías atesoradas durante décadas, las que detonaron el proyecto de Patric.

Ahora es él quien posa en esos paisajes, quien deja marcadas las huellas de sus pasos en la arena suave, quien juega con su presencia y su ausencia. “El proyecto puede entenderse como una puesta en escena que pretende afirmar la naturaleza fluida, móvil y cambiante de la memoria y la percepción”.<sup>83</sup> Las fotografías allanan la memoria familiar. Intentan construir una experiencia artística, y a la vez, invitan a quien observa estas imágenes, a crear otra historia, una historia inventada.

Las imágenes de Wittig, representan pues, un doble juego, muestra las imágenes cotidianas de la abuela en un contexto totalmente ajeno al objetivo de éstas. Ahora, en lugar de permanecer en el álbum fotográfico de la familia, se exponen en una galería, se publican en un catálogo. Su memoria privada pasa a formar parte de una memoria colectiva. Crea una historia a partir de estas imágenes. Baudrillard dice: “La imagen fotográfica no es una representación, es una ficción”.<sup>84</sup> Y esa ficción, puede estar ligada en este caso, al tiempo paralizado en las imágenes contrapuestas, al mundo que aparentemente se sigue mostrando tal cual, al intercambio de recuerdos que siguen suspendidos en la memoria familiar, a la nostalgia que inevitablemente acompaña la imagen del pueblo añorado, a lo que puede llegar a significar una fotografía e intentar construir a través de ella, el porvenir. Wittig busca en la imagen cotidiana, la posibilidad de construcción de una historia desconocida en el futuro.

---

<sup>83</sup> Laura González. “Heimweh”. En *Cartógrafos...* Op. cit. p. 33.

<sup>84</sup> Jean Baudrillard. *El intercambio imposible*. Madrid, Cátedra, 2000, p. 145.



Fig. 23. Patric Wittig. De la serie *Heimweh*

Así como la gran mayoría de las personas construyen sus álbumes de familia con el simple objetivo de almacenar recuerdos, hay artistas visuales, cuya propuesta visual/conceptual, parte precisamente de las imágenes que algún día conformaron ese álbum de familia. Retoman esas fotografías aparentemente inocentes y las convierten en una especie de mapa de identidad, es decir, las imágenes del álbum evolucionan de su papel de documentación de la vida de un ser querido, hacia un nivel en que la propia vida de los artistas, puede ser guiada a través de ellas. Como ejemplo de este tipo de proyectos se puede mencionar brevemente el realizado por la fotógrafa Ana Casas (fig. 24).

El proyecto de Casas titulado *Álbum*, consiste en crear “imágenes autobiográficas que citan, a la vez que evocan, otras fotos de su infancia”.<sup>85</sup> Algunas de las fotografías capturan los espacios de la casa que la abuela ha fotografiado durante muchos años. Ana Casas repite el ritual, ahora es la nieta quien genera imágenes en el mismo lugar. Casas construye más bien, un proyecto metalingüístico en el que utiliza la estructura de las fotos de familia y las lleva a un plano contextual absolutamente distinto de su ubicación y sentidos originales.

La nostalgia ha definido este proyecto, las imágenes del álbum se confunden con los recuerdos, se mezclan con lo verdadero y entonces parece una tarea imposible precisar los límites de la memoria. Casas retoma el álbum de la abuela, repite fotografías en el mismo jardín que fue fotografiado décadas atrás, ahora ella está sobre el césped, construyendo su historia actual a partir de las imágenes del recuerdo.



Fig 24. Ana Casas. De la serie *Álbum*.

---

<sup>85</sup> Ana Casas. “Un álbum recobrado”. En *Luna Cómea*. México, Centro de la Imagen, 1999, No. 18, mayo-agosto, p. 132.

El proyecto *Álbum*,<sup>86</sup> muestra cómo a través de la evocación de las imágenes de un álbum familiar se puede alcanzar un valor sentimental multiplicado con el paso del tiempo y detonar nuevos proyectos en los que historias paralelas se construyen a partir de una serie de imágenes cotidianas.

La visión fotográfica de Ana Casas, cuya principal característica es la evocación y la construcción de identidad, se contrapone con aquellas imágenes que a primera vista nos resultan ajenas, imágenes de lugares aislados y de culturas lejanas, imágenes que se repiten una y otra vez. Aparentemente cambia el paisaje, las luces de la ciudad o la arquitectura, y bien, ¿cuántas imágenes de este tipo habremos visto?, ¿cuántas postales hemos guardado como parte de un recuerdo que creemos individual?, ¿cuánta gente abrazará la misma postal, diciendo que es la foto de SU viaje?, ¿será que los recuerdos se pueden homogenizar en una tarjeta postal?

Peter Fischli y David Weiss, juegan con ese concepto. Su trabajo se ha caracterizado por tener esta particularidad. Encontrar en lo cotidiano, situaciones interesantes o precisamente explotar lo cotidiano una vez más para de esta forma hacer evidente la actual indiferencia que reina al encontrarnos ante imágenes-clichés. Sus medios de expresión abarcan no sólo la fotografía, sino también el video, la instalación o la escultura. Siendo su producción realmente basta, se puede encontrar a lo largo de los años en toda su obra, la capacidad de explotar las cualidades estéticas de lo ordinario, un intenso interés en lo lúdico, un juego entre lo ridículo y lo “socialmente” aceptado, así como una constante crítica hacia los convencionalismos del arte contemporáneo.

De la misma manera insisten en la naturaleza y en la actividad del ser humano, juegan con la gravedad, con los rituales modernos del desplazamiento urbano, con el trabajo rutinario, en fin, con la idea de contraponer el complejo comportamiento del ser humano y sus pretensiones y poderes. En su libro



Fig. 25. Peter Fischli y David Weiss. De la serie *Images, Views*.

titulado *Images, views*, realizan una enorme cantidad de fotografías (con calidad de postal) a lo largo de todo el mundo, imágenes que van desde Egipto, París, Las Vegas, Japón, Venecia, hasta paisajes anónimos de gran belleza o la imagen de un pequeño gato (fig. 25). Con esto, nos llevan a un doble juego. Por un lado, ofrecen la imagen accesible de todos esos lugares a un espectador que tendrá la posibilidad de redescubrir lo que ya conoce, pero por otro lado, ponen en la mesa de discusión, el cuestionamiento sobre la continua búsqueda de “nuevas” imágenes de los artistas contemporáneos, los conceptos rebuscados, las imágenes de difícil acceso que cada vez abundan más en el mundo del arte. Y para ello, repiten estas imágenes por siempre vistas, aumentando el desconcierto y al mismo tiempo ofreciendo imágenes que aparentemente están libres de cualquier interpretación profunda.

La manera de abordar un tema fotográfico es infinita. A través de la cámara fotográfica, estos artistas provocan una nueva interpretación del suceso, incitan al recuerdo local o global a través de imágenes sencillas, cuyo mayor valor radica en la historia que esconden detrás de la inocencia de la imagen. La cámara fotográfica y la visión del artista, se complementan para crear una historia que va más allá de la Historia misma. La imagen fotográfica cambia su papel de simple testigo al de comunicadora de una historia particular. La mirada se extiende a través del uso de la cámara y utiliza su propio discurso.

A través de la mirada singular de estos artistas, se pueden ejemplificar distintas maneras de abordar la fotografía, distintos procesos creativos que utilizan este medio como su herramienta. Más allá del resultado, conviene señalar el proceso y la idea que antecedió a la imagen, así como los mensajes que éstas proporcionan, tanto a un nivel plástico como a un nivel de crítica.

Si bien, actualmente existe una cantidad considerable de artistas fotógrafos que han decidido usar este medio mas allá de una intención documental, son pocos lo que realmente cuestionan la actual falta de capacidad de asombro y de descubrimiento de lo cotidiano, es por ello que se incluyeron estos artistas, cuyo trabajo aborda este tema muchas veces ignorado.

Para cerrar este capítulo y dar paso al apartado final de esta investigación, en la que muestro mi



propuesta visual, cabría mencionar lo siguiente. La fotografía posee un lenguaje propio proveniente de su naturaleza técnica, el hecho de saber utilizar los distintos controles que la conforman, proporcionan una herramienta creativa más al fotógrafo, pero sobre todo, la herramienta creativa más importante, será la que la imaginación del artista proporcione. Los ejemplos mostrados a lo largo de estos capítulos, pretenden mostrar visiones distintas de fotógrafos que han sobrepasado el nivel documental de la fotografía. Sus imágenes no son simples reproducciones de la realidad, sino nuevas propuestas de realidad proporcionadas por una base conceptual y visual coherente.

En el siguiente capítulo, se presentarán los distintos proyectos personales que fueron realizados durante la maestría, los cuales, conforman una exploración visual constante, una intención de cambiar mi propia visión, un ejercicio fotográfico de exploración visual.

## Capítulo 4

### Un ejercicio fotográfico de exploración visual: Memoria cero

A lo largo de la investigación, se fueron desarrollando paralelamente varios proyectos visuales. En todos los proyectos existe una sola intención: hurgar en mi propio proceso creativo, buscar en lo sencillo y en lo habitual, formas que no acostumbro a ver, mensajes que se esconden, que esperan para ser develados, encontrar en lo cotidiano, una oportunidad para ver y descubrir.

Los conceptos de percepción, memoria e imaginación, se presentan a lo largo de los proyectos de manera constante. Quizá el concepto de imaginación es el más complejo de describir en palabras, pues considero, que ese concepto se puede *ver* más que *leer* en mis propuestas. Es en general el concepto de imaginación, el que pudiera ser un constante denominador de los proyectos que presento, visto y entendido como un juego privado, como una búsqueda creativa y como un concepto global en mis propuestas.

En *Lo privado*, la serie de imágenes se articulan a través de mi propia necesidad de conformar una especie de bitácora de lo propio, los objetos conforman un álbum, una memoria que me ayuda a constituir mi actual realidad. La percepción realizada a través de la cámara fotográfica, configura un lenguaje propio del medio, pero sobre todo, separa de manera clara, la posibilidad de captar por medio de la cámara, detalles que ante una vista acelerada pueden escapar. En *Su espalda ciega*, la idea de memoria también se presenta de una manera muy clara. A través de la configuración de un álbum “sentimental”, el recuerdo y la permanencia de éste, se subraya en la acumulación obsesiva de imágenes. Cada serie de Emilio caminando por la calle, intenta construir una memoria privada. Las series son generadas en gran medida por las características propias del medio fotográfico. El formato, el enfoque, mi velocidad para “cargar” la cámara, recorrer la película y disparar, subrayan la idea de

percibir y depender del medio fotográfico para intentar poseer las imágenes de Emilio, para intentar construir nuestra historia.

Por último, *Historias que se prenden y se apagan*, constituye a su vez, una bitácora paralela de mi vida en esta ciudad, mientras siga yo habitando el mismo espacio, el hotel *Bamer* seguirá enviándome señales de las vidas paralelas que ocurren en sus espacios, mientras mi cámara fotográfica esté preparada en la ventana del departamento que habito, mi mirada podrá acercarse a esa intimidad ajena, a ese mundo exterior que inevitablemente irrumpe en el propio.

A continuación presentaré los ejercicios visuales que conforman el proyecto Memoria Cero, y que pretenden mostrar la manera en que mi desarrollo fotográfico se fue develando desde el inicio de la Maestría, en el verano de 2002 a su término en el verano de 2004.

Debido a que los proyectos hablan de la manera en que mi propio proceso creativo fue cambiando, decidí incluir en la descripción de los mismos, algunos datos personales y vivenciales, ya que éstos son parte fundamental de los mismos y sin ellos resulta difícil comprender el sentido de las imágenes.

## 4.1 Lo privado

Este proyecto intenta capturar los objetos inmediatos que me rodean, lo cotidiano. Representa una búsqueda en mi proceso fotográfico, que implicó despojarme de mis propios prejuicios estéticos, es decir, darle al objeto común y generalmente ignorado, el lugar de un objeto por así decirlo: “digno” de ser fotografiado. ¿Por qué no fotografiar la cabeza de un encendedor, una tubería, el piso o las patas de una mesa?

Para ello, fue necesario explorar en las formas de todos esos objetos, descubrir detalles a partir del aprovechamiento de la tecnología fotográfica, utilizar filtros magnificadores, cambiar ángulos, jugar durante el proceso, es decir, en esta serie, el proceso creativo consistió sobre todo en diversión, exploración y un intento de despojo. ¿De qué manera interviene la idea de despojo en este proyecto? Principalmente en dos aspectos. Primero, “despojo”, entendiéndolo como el acto de eliminar tabúes que anteriormente limitaban mi abanico de posibilidades visuales, y segundo: “despojo”, entendiéndolo como la liberación de mi pasado *objetual*, en la búsqueda de una identidad.

En la primera definición, intento ver *de nuevo* aquellos objetos que aparentemente no me significan nada, objetos que me rodean, con los que convivo diariamente. Esta actividad consistió en adquirir una postura como la de quien ha recuperado la visión después de un largo tiempo, o como la de quien ha perdido la memoria y necesita empezar de nuevo, aprender a conocer los objetos, sus formas, su propio lenguaje. Es decir, durante el proceso de las tomas fotográficas, jugué con mi propia actividad perceptiva a través de la cámara fotográfica, utilizándola como herramienta *ortopédica*<sup>87</sup> de la visión. Como menciona Oliver Sacks, “los procesos perceptivo-cognitivo, al tiempo que fisiológicos, son también personales —no es un mundo lo que uno construye sino *el propio* mundo—, y conducen y están vinculados a un yo perceptivo, una orientación y un estilo propio”.<sup>88</sup> Este proyecto busca subrayar precisamente esa cualidad del sistema de percepción visual, esa orientación personal que es necesario acentuar, exagerar, forzar; para que, con ese esfuerzo *extra* aplicado a la observación —en

---

<sup>87</sup> El término *ortopédico* ha sido retomado del texto “Muerte y fotografía” de Nicholas Mirzoeff, en *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós, 2003, pp112-118.

<sup>88</sup> Sacks, Oliver. *Un antropólogo en Marte*. Barcelona, Anagrama, 2002, p. 176.

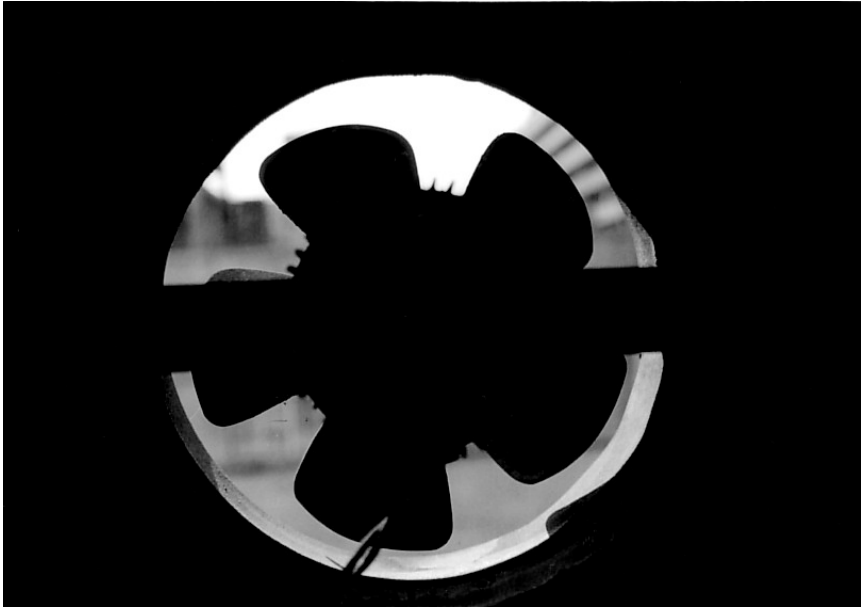
este caso de objetos cotidianos—, lograr ver lo que generalmente pasa desapercibido, los objetos que suelen ser desdeñados por la visión. De tal manera que tomé tiempo para ver los objetos de una manera pausada, delicada, con tiempo y paciencia, para lograr descubrir las pequeñas texturas informes que se despliegan a lo largo de la ventana del baño, en esa manguetería de acero corroída por la humedad, con la pintura desgajada y los diversos matices que se dibujan por los variados niveles de oxidación. (Foto 16)

A partir del ejercicio visual, fue más fácil ver detenidamente, utilizando la cámara como un elemento ortopédico, para observar pausadamente, amplificar la visión, entender texturas, brillos y sombras, sin necesidad de recurrir a los “grandes temas”, es decir, redescubrir en lo cotidiano formas nuevas, a través de un ojo ávido de reconocimiento.

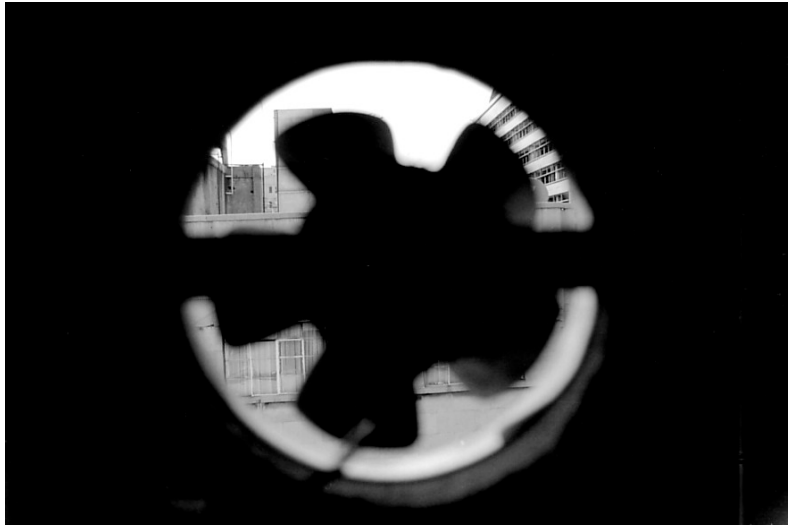
Y es precisamente en ese reconocimiento, donde radica la segunda concepción de despojo. Esto es, el ejercicio consistió en re-conocer y re-descubrir esos objetos cotidianos, para lograr con ello entenderme en mi propio espacio, mi espacio íntimo, mi nueva realidad en esta ciudad. ¿Cómo empezar a habituarme a una ciudad nueva, a una vida nueva, sin identificarme con nada? Tenía que empezar por algo, y ese algo fueron esos sencillos objetos. A través de la minuciosa observación de éstos, traté de componer por piezas mi nueva realidad, de construir una identidad que va mutando, que cada día se cuestiona su propia existencia. Los nuevos detalles por ver en el departamento que rento, debían reemplazar aquellos muebles, texturas, pequeños objetos decorativos y tantas cosas más, que me rodearon durante toda mi vida en casa de mis padres, en la ciudad de Mexicali, a más de dos mil kilómetros de distancia de esta ciudad. Este reemplazo, lo consideré profundamente necesario, tenía que sentir *mis* cosas absolutamente propias, tenía que entender en ellas mi nueva realidad.

El ejercicio, pues, fue divertido, en momentos hasta aeróbico, en el sentido de que en algunas tomas, al buscar ángulos que antes no había intentado me llevó a acostarme en el piso, subirme a una escalera, tomar las fotos de cabeza, acercarme y alejarme con las lentillas de aumento y encontrar nuevas texturas, descubrirme en una condición que después consideré obsesiva y absurda, al molestarme por no encontrar el ángulo que deseaba para fotografiar la cabeza de un encendedor, en fin, el proceso lo disfruté de principio a fin, pues, finalmente al ver el resultado impreso y formar una especie de catálogo de todos mis objetos, de la arquitectura del departamento y de las panorámicas que las grandes ventanas me ofrecen, puedo pensar en que a través de este ejercicio visual fue posible articular

un inventario personal, una identidad que se sigue formando al habitar esta ciudad, ya que a través de los objetos, me identifico y trato de encontrar en ellos una especie de hilo narrativo que describe mi persona. *Lo privado*, es más que nada, una memoria selectiva de ese mundo íntimo, un intento por poetizar la cotidianidad, una oportunidad de lograr que mis propios objetos me delaten, y al mismo tiempo, se delaten ellos en su forma.



1 2



3 4

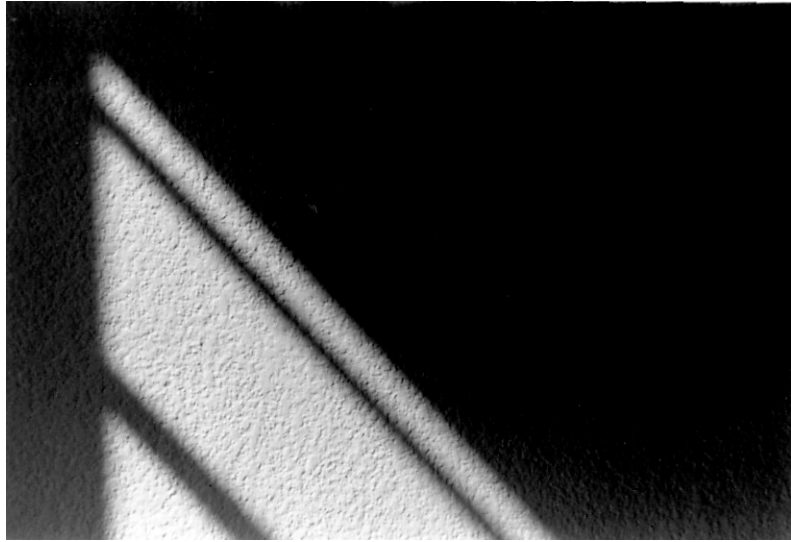
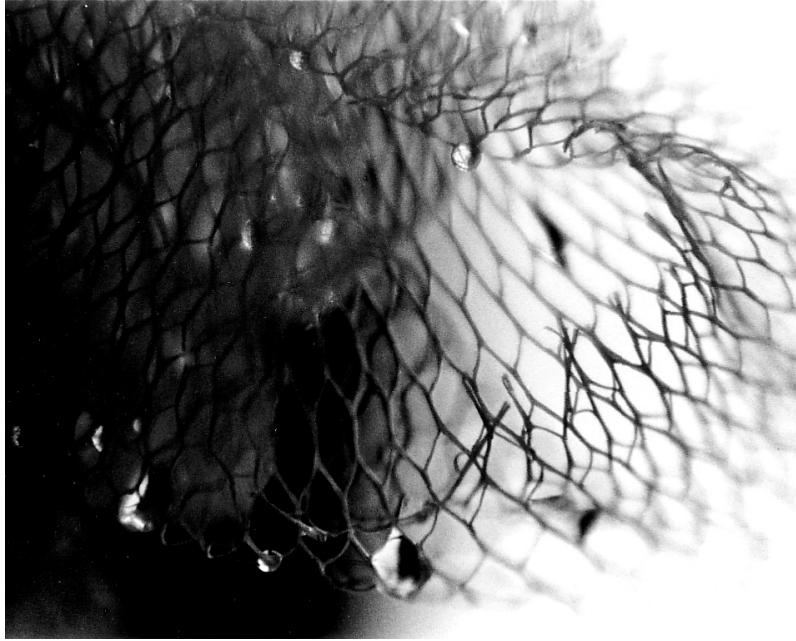


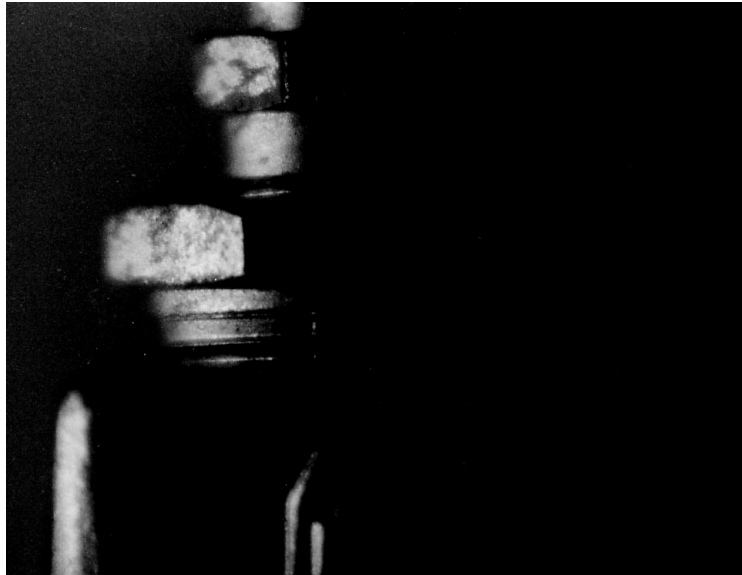
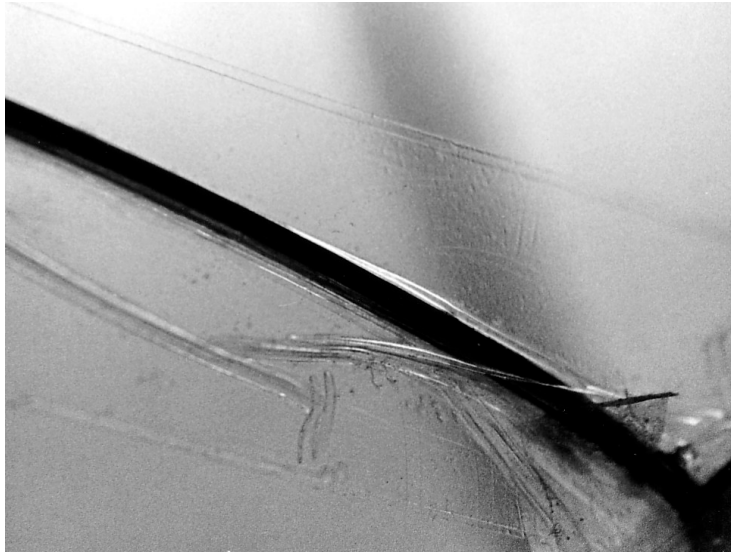


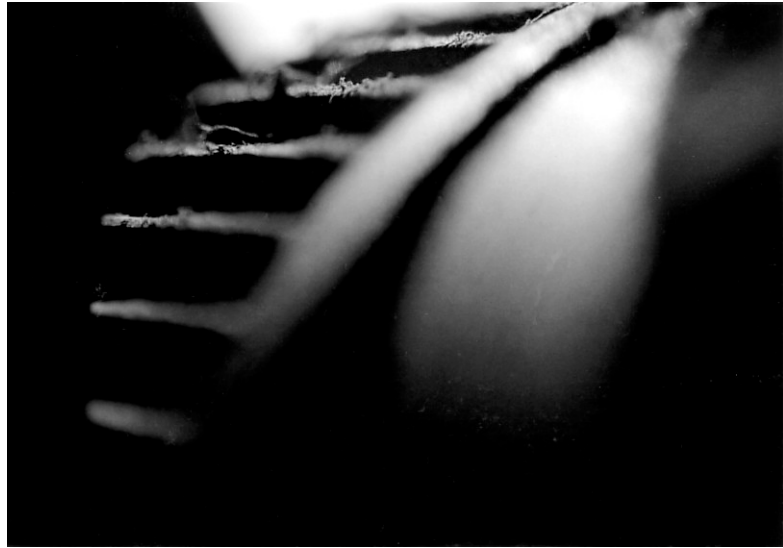
5

6

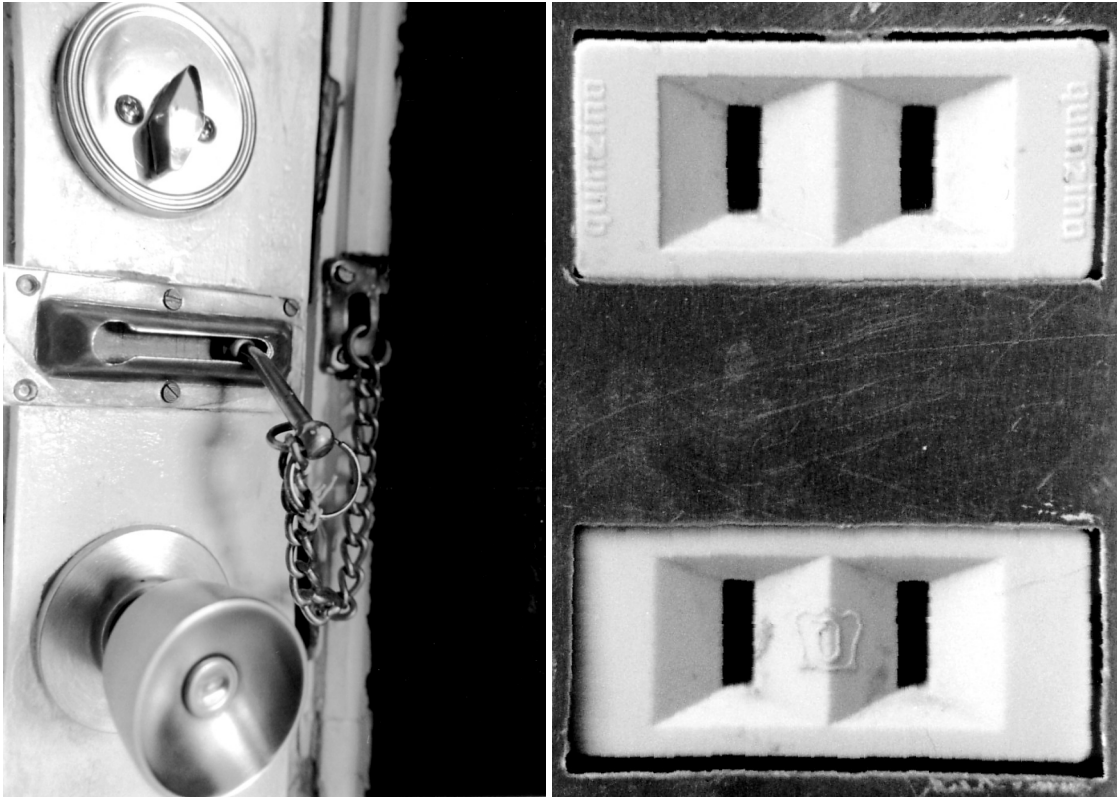








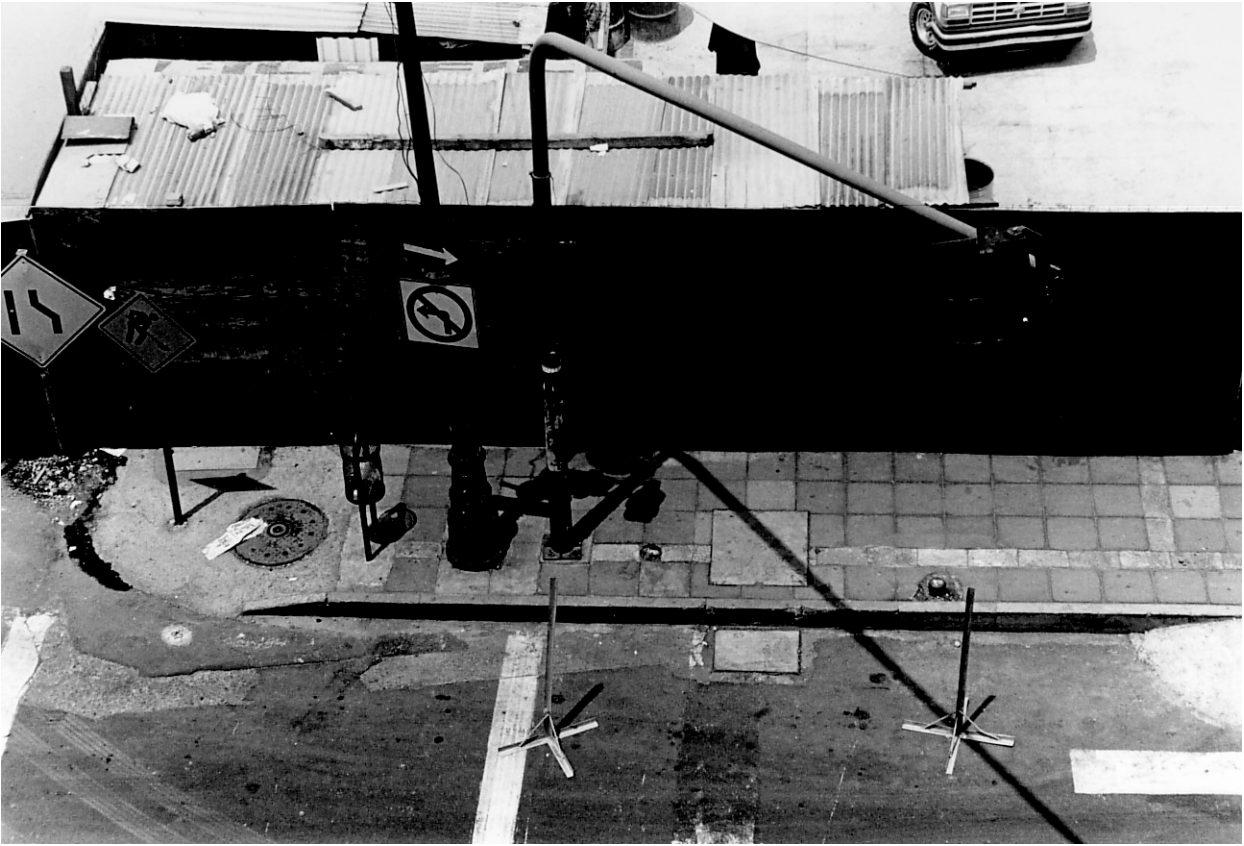


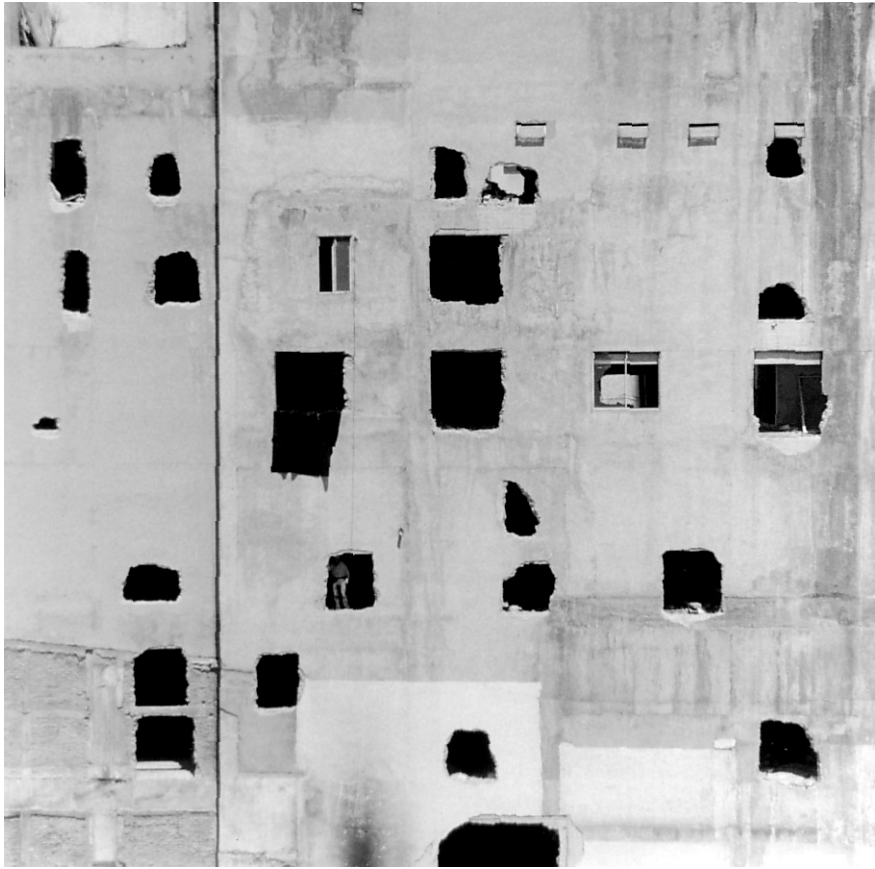


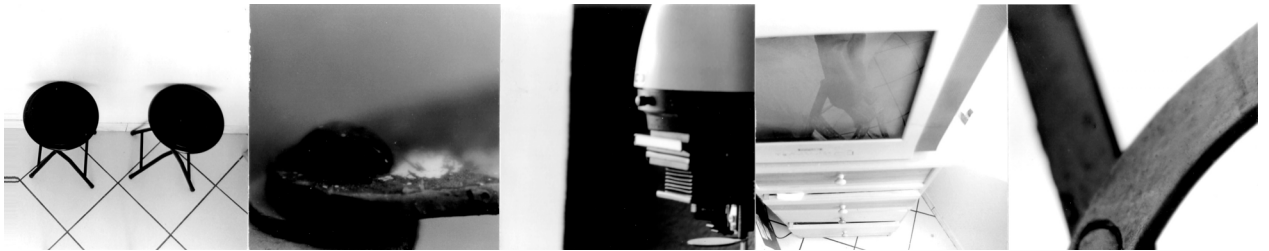
17 18

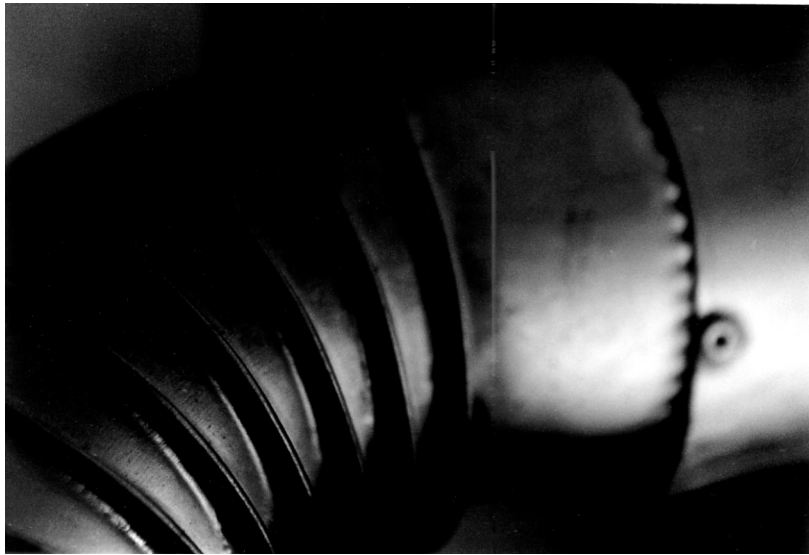
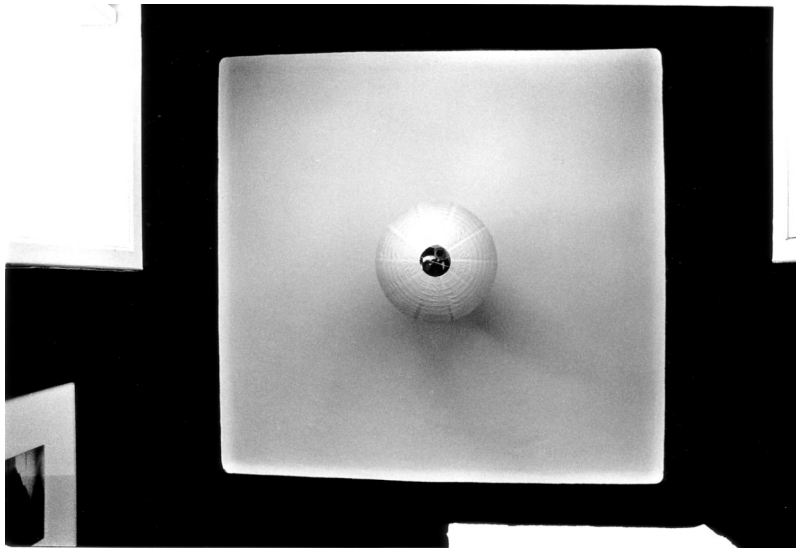






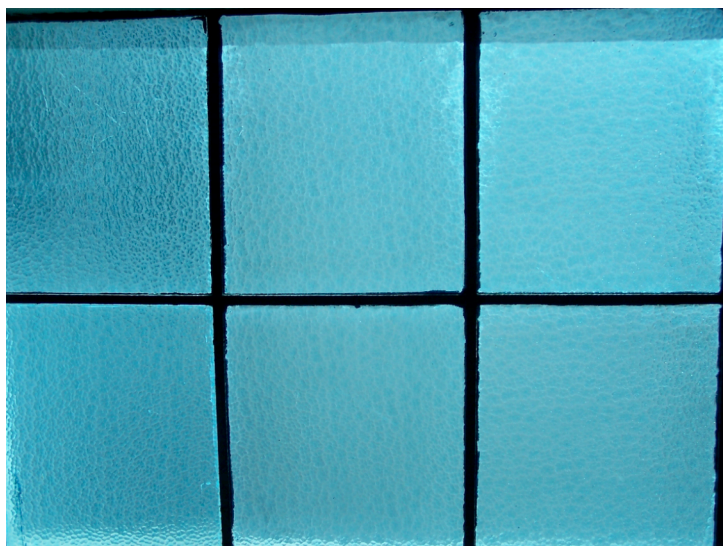
















## 4.2 Su espalda ciega

Una serie de fotografías aparentemente iguales, conforman un álbum obsesivo de cientos de imágenes que capturan el día a día de *Emilio*. Es una idea sumamente intimista. Imágenes de mi pareja tomadas durante más de un año desde la ventana del departamento en el que vivimos, durante el trayecto cotidiano a su lugar de trabajo.

Varias ideas giran en torno a este proyecto, una de ellas es el concepto de *voyeurismo*, el hecho de encontrar en el propio acto fotográfico, una oportunidad para jugar, tomar las fotos sin ser vista, captar un momento totalmente trivial para él y convertirlo en un ritual matutino para mí. En estas imágenes no hay poses, puesto que él no se sabe observado.

Barthes ya hablaba de la diferencia entre saberse fotografiado o no y lo explicaba así: "... he sido fotografiado a sabiendas. Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de 'posar' me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen".<sup>89</sup> *Emilio* no se transforma en otro cuerpo, puesto que no conoce mi juego, no sabe que lo fotografió día a día y después logro guardar el secreto, esconder los cientos de imágenes en la caja que contenía la tostadora de pan y convertirla en mi propio álbum fotográfico, mi álbum de familia. No sabe que la guardo cuidadosamente y en ella, guardo mi juego, mis temores, mi deseo de llenar demasiadas cajas, tantas, que sea imposible ocultarlas.

Quizá esta obsesión se asemeje al personaje de Calvino en *La aventura de un fotógrafo*, cuando Antonino intentaba fotografiar a Bice en ausencia de su mirada. "La que quería poseer era una Bice invisible, una Bice absolutamente sola, una Bice cuya presencia entrañase la ausencia de él y de todos los demás".<sup>90</sup> Quizá *Emilio* es lo que menos se exhibe en esas imágenes, quizá el verdadero motivo de estas fotografías es representar mi propia ausencia, mi propio ser fotografiándolo a él, ¿podría ser que el concepto *voyeurismo* fuera cambiado por narcisismo?, puede ser.

---

<sup>89</sup> Roland Barthes. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós, 1992, p. 40.

<sup>90</sup> Italo Calvino. "La aventura de un fotógrafo". En *Los amores difíciles*. México, Tusquets, 1999, p.78.

Una segunda idea que surge al ver las imágenes articuladas, es lo fortuito que resulta un trayecto que se muestra repetitivo. En ese diario habitar por unos instantes el breve espacio en la acera ocurren simultáneamente otras historias, personajes efímeros que se cruzan en su camino, relaciones momentáneas que se generan en ese pequeño lapso de tiempo. Hay tantos personajes que se cruzan en su historia, y por lo tanto, en mi historia, entonces me doy cuenta de que no estamos solos, esos personajes de alguna manera irrumpen en nuestra vida privada. Lo cotidiano deja de serlo, su trayecto es distinto cada mañana, los personajes rara vez se repiten, al igual que sus pasos, la línea que *Emilio* dibuja en la acera, es distinta cada día, ¿quien dijo que lo cotidiano, la vida diaria es siempre igual? No lo creo, más bien pienso que lo cotidiano es dejarse llevar por la fuerza de la ciudad, abandonarse a ella y descubrir que la historia jamás se repite, que los pasos son distintos cada día y la luz y los personajes. Ahí están las fotografías para demostrarlo, ¿o no? La repetición no existe en estas imágenes, a pesar de su enorme parecido.

Una tercer idea: si lo íntimo es lo propio, lo interior, entonces mi pareja pasea por las calles ese concepto, lo íntimo ya no soy yo, es él, mi intimidad se expone, sin mostrarme en ella, se mezcla entre la gente, o en la soledad de la mañana, para yo cazar con mi lente e intentar encontrarme en él, en sus pasos seguros e inseguros, en su sombra larga, en su espalda ciega.

Como menciona Calvino: “La realidad fotografiada asume enseguida un carácter nostálgico, de alegría desaparecida en alas del tiempo, un carácter conmemorativo, aunque sea una foto de anteaer”.<sup>91</sup> En este caso, lo nostálgico se multiplica, la nostalgia aborda las imágenes desde el momento en que son creadas y este sentimiento se multiplica en todas esas fotografías tan similares, tan ordinarias. Son imágenes que hablan de un trayecto, que cuentan una historia diaria, una relación que se perpetúa a través del testimonio de la fotografía. Si el álbum aumenta su volumen, la historia sigue en pie.

Baudrillard dice: “La imagen fotográfica no es una representación, es una ficción”.<sup>92</sup> Y esa ficción, puede estar ligada en este caso, al tiempo paralizado en el breve trayecto capturado por la cámara, a la

---

<sup>91</sup> Ibidem p.73.

<sup>92</sup> Jean Baudrillard. *El intercambio...* Op. Cit. P. 145.

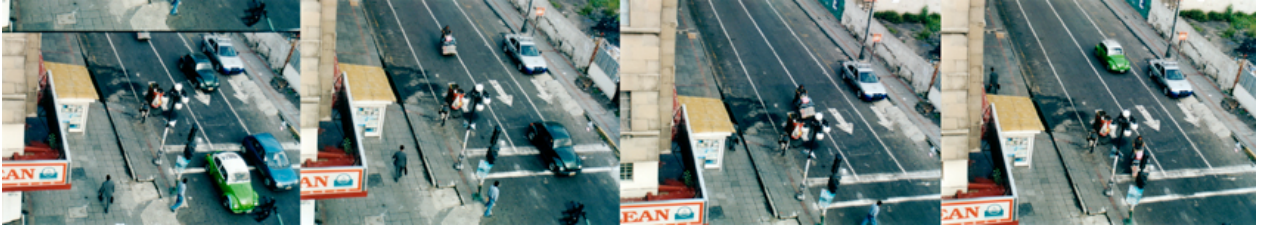
nostalgia que inevitablemente acompaña la imagen de su cuerpo alejándose, a lo que puede llegar a significar una fotografía e intentar construir a través de ella, el presente y a su vez, desear construir un futuro con imágenes que aún no existen, pero que se desean infinitas.

El proyecto *Su espalda ciega*, recrea el ritual mágico del que hablaba Flusser. Fotografío para encontrar el camino, para identificarlo. Busco en la imagen cotidiana, la posibilidad de construcción de una historia desconocida en el futuro y al mismo tiempo el reconocimiento del presente.

Obviamente este álbum, no pretende estar en la cómoda gélida del recibidor y también cabe mencionar que originalmente empezó como un juego íntimo y totalmente personal, sin ningún deseo de ser mostrado, pero conforme fueron aumentando las imágenes, esas breves historias diarias exigieron ser ordenadas, clasificadas y fechadas, exigieron ser entendidas como un testimonio constante de la sencilla vida cotidiana, de la relación con mi pareja, de mi existencia en él. El proyecto fue finalmente organizado a manera de series, una por día. Las imágenes aisladas forman el conjunto, el volumen; las imágenes en serie conforman la idea del tiempo, de trayecto, de continuidad. *Su espalda ciega*, funciona pues, como un registro metódico de mi vida cotidiana, como una poetización de lo banal por medio del conjunto, de la serie, del ritual, a través de mi individual manera de ver y representar en esos cientos de fotos, una relación de vida.

Aún no puedo imaginar el significado que estas fotografías tomarán en unos años, ni cual será la reacción de *Emilio* al descubrir la caja de la tostadora de pan, no puedo saber si las fotografías serán guardadas por siempre o un día, cambiando de *ritual mágico*, decida destruirlas. Ahora sé que este álbum constituye un día a día de mi vida con él, *utilizo* las imágenes para capturar nuestra historia, para contenerla y quizá por medio del volumen que ocupen las fotografías impresas, entender visualmente la continuidad de la relación. Ahora sé que el álbum crece y que los cientos de imágenes manifiestan una iconofilia obsesiva, un deseo de poseer todas las imágenes de *Emilo* alejándose y encontrarme una y otra vez, reflejada en ellas.





34 35 36





## Ficha técnica

El proyecto *Su espalda ciega* está conformado por 20 series de distintas dimensiones, las cuales se detallan a continuación

Título de la imagen	Dimensiones	Orden de a cmodo
18 abril 2003, 8h 57min	10cm x60cm	1
14 mayo 2003, 8h 32min	10cm x60cm	2
15 mayo 2003, 8h 45min	10cm x30cm	3
17 junio 2003, 8h 29min	10cm x30cm	4
3 julio 2003, 9h 42 min	10cm x45cm	5
29 julio 2003, 9h 16min	10cm x180cm	6
4 agosto 2003, 9h 02min	10cm x60cm	7
11 agosto 2003, 8h 53min	10cm x150cm	8
15 agosto 2003, 8h 49min	10cm x75cm	9
22 agosto 2003, 9h 09min	10cm x90cm	10
25 agosto 2003, 9h 13min	10cm x45cm	11
17 septiembre 2003, 9h 2 9min	10cm x150cm	12
18 septiembre 2003, 9h 1 7min	10cm x165cm	13
19 septiembre 2003, 9h 3 5min	10cm x165cm	14
6 octubre 2003, 9h 21min	10cm x240cm	15
4 diciembre 2003, 8h 51min	10cm x105cm	16
14 enero 2004, 9h 07min	10cm x105cm	17
27 febrero 2004, 8h 46min	10cm x210cm	18
4 marzo 2004, 8h 32min	10cm x15cm	19
17 marzo 2004, 9h 12min	10cm x255cm	20

### *Su espalda ciega*

149 fotos de 4"x6" (10x15cm) en 20 paneles

Medida de conjunto: 2.25m x 2.55m

Impresión cromógena



### 4.3 Historias que se prenden y se apagan

Este proyecto parte de una coincidencia interesante: habitar actualmente frente al hotel en el que me hospedé en 1999, al visitar por primera vez esta ciudad.

Las imágenes nocturnas del Hotel Bamer, ubicado en Centro Histórico de la Ciudad de México, buscan retratar a través del cambio de la iluminación en el edificio, las historias que ocurren ahí, historias fugaces, divertidas, deprimentes, perversas quizá, que se dan en un espacio totalmente impersonal, especialmente este edificio sobreviviente de 1985, que a pesar de su pronunciada inclinación, sigue hospedando y funcionando activamente.

Las fotografías son tomadas desde mi departamento, que al mismo tiempo pretende no ser impersonal ni mucho menos fugaz. Es la idea de captar esas múltiples historias, desde mi historia fija, desde mi perspectiva clavada en este espacio, y ver como desfilan otros personajes que permanecen anónimos a través de las cortinas. No importa su identidad, sino su manera de activar el interruptor de la luz y delatar su estancia, transformar la arquitectura e indicarme el inicio de una nueva historia, anónima y sin desenlace.

Durante el desarrollo de este proyecto ocurrieron varias situaciones inesperadas. Primero, al tratar de realizar una serie de un mismo edificio e intentar captar sus transformaciones, consideré necesario que el ángulo de visión desde mi ventana, fuera siempre el mismo, con la intención de acentuar la obvia permanencia formal de edificio, pero con las continuas transformaciones a través de la iluminación de sus habitaciones. De tal manera que ubiqué mi cámara Minolta, de 35 mm —mi primera adquisición fotográfica, por lo cual le tenía un profundo cariño— sostenida por un pequeño trípode apoyado sobre el breve vano de la ventana; todo marchaba bien, las primeras tomas lograron ser idénticas y yo sólo deseaba revelar el rollo de película para sobreponer una imagen con otra y encontrar ese juego de luces tan deseado. Así que dejaba la cámara en esa exacta posición, día tras día, hasta que una mañana, despierto por un fuerte ruido proveniente de la habitación desde la que hacía las tomas, al llegar, descubro mi cámara literalmente partida en pedazos, mi gata corriendo asustada y el rollo de película a tres metros de distancia, abierto y evidentemente velado. Mi consternación fue total, no sabía si

enfurecerme por la cámara perdida o por la pérdida de mis tomas tan meticulosamente programadas. Más adelante adquirí una nueva cámara, pero entonces no la volví a dejar sobre la ventana, es por ello, que las imágenes no logran ser iguales, hay pequeñas variaciones en la distancia focal o en el ángulo, pero finalmente, el objetivo de capturar los cambios de iluminación del Hotel Bamer, fue cumplido.

Un segundo problema, no tan drástico como el primero, fue que una noche, haciendo las tomas habituales, descubrí que dentro de una de las habitaciones del hotel ocurría algo extraño: a través de las cortinas de una habitación vi demasiado movimiento, recurrí a mi cámara digital para tener un mayor alcance visual y descubrí que algo pasaba ahí, en una de esas habitaciones anónimas, con esos personajes anónimos. Varias personas entraban y salían del cuarto, algunos de ellos, caminaban de un lado a otro de la habitación, llevándose las manos repetidamente a la cabeza, realizando gestos bruscos con los brazos, al parecer una discusión, un momento tenso, difícil. Yo trataba de mantener fija mi cámara y de grabar algunos minutos de la escena —por supuesto, esta actividad se alejaba de mi primer objetivo— y así permanecí por unos momentos, hasta que de pronto, la actividad se tranquiliza, tres de los personajes acuden a la ventana y empiezan a ver en dirección a mi departamento, ¡a mi espacio privado, a mi lugar de espionaje!, en ese momento me quedé paralizada y descubrí que no había apagado la luz de la habitación desde donde espía y que por cierto, no poseía cortinas como esos cuartos del hotel, por lo que mi presencia era totalmente evidente. Salí de la habitación, arrastrándome por el piso, me metí a mi recámara deseando olvidar lo ocurrido y generando en mi mente todo tipo de posibles situaciones drásticas y violentas provocadas por mi intromisión, en quizá un asunto muy delicado. Nada de eso ocurrió. La única consecuencia de mi apasionado momento voyeurista fue una reflexión: me di cuenta, que mi espacio, al igual que el de ellos, delataba una presencia, mi propia presencia en esta ciudad. La luz en mi habitación había provocado que me descubrieran. Durante el tiempo que permanecí en mi ventana, comuniqué a la ciudad mi presencia, encendí un letrero que decía: *aquí hay alguien, una persona más*. Comuniqué mi vida anónima de la misma manera en que los huéspedes del Hotel Bamer lo comunican: a través de la luz en la ventana.

Este proyecto también se conforma a manera de serie, al igual que *Su espalda ciega*. La continuidad de las fotografías reflejan mi constante presencia como testigo, mi continuidad en el espacio desde el que funciono como tal.

¿Cuántas historias se desarrollan cada noche en ese lugar? ¿Cuántos personajes manifiestan su presencia sin saberlo? La respuesta es imposible, por lo pronto, lo que pienso es que al menos en esta serie fotográfica, la iluminación del Hotel Bamer es mi cómplice, me comunica —aunque siempre discretamente, pues no me ofrece detalles—, la presencia de otros seres, mientras yo imagino lo que ocurre en cada habitación, cada vez que la luz es encendida.







## Fichas técnicas

### Lo privado

1. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 17.4x23cm.
2. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 18.5x23.4cm.
3. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 18.6x23.3cm.
4. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 17.2x23cm.
5. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 23.9x17.9cm.
6. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 33x22cm.
7. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 23.9x18.6cm.
8. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 32.9x22.9cm.
9. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 33.4x23.4cm.
10. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 18x22.8cm.
11. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 26x33.4cm.
12. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 18x22.7cm.
13. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 17.9x22.8cm.
14. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 17.7x22.5cm.
15. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 18x22.8cm.
16. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 23.1x16.5cm.
17. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 32.8x22cm.
18. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 23x12.8cm.
19. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 25.2x33.3cm.
20. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 25.7x33cm.
21. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 27x25.4cm.
22. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 9x44.3cm
23. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 9x443.3cm.
24. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 26x33.6cm
25. De la serie: lo privado. Plata sobre gelatina. 22.9x32.2cm.
26. De la serie: lo privado. Impresión cromógena.
27. De la serie: lo privado. Impresión cromógena.
28. De la serie: lo privado. Impresión cromógena.

29. De la serie: lo privado. Impresión cromógena.

30. De la serie: lo privado. Impresión cromógena.

31. De la serie: lo privado. Imagen digital.

32. De la serie: lo privado. Imagen digital.

\* Las imágenes 26 a 32 están impresas en formatos de prueba. Las impresiones definitivas se realizarán una vez que se determine si serán expuestas.

### **Su espalda ciega**

33. 4 marzo 2004, 8h 32min. Impresión cromógena. 10x15cm.

34. 3 julio 2003, 9h 42min. Impresión cromógena. 10x45cm.

35. 4 ago 2003, 9h 02 min. Impresión cromógena. 10x60cm.

36. 14 mayo 2003, 8h 32min. Impresión cromógena. 10x60cm.

37. 15 mayo 2003, 8h 45min. Impresión cromógena. 10x30cm.

38. Instalación de 20 series del proyecto Su espalda ciega.

### **Historias que se prenden y se apagan**

39. De la serie: Historias que se prenden y se apagan. Impresión cromógena. 20x28cm.

40. De la serie: Historias que se prenden y se apagan. Impresión cromógena. 20x28cm.

41. De la serie: Historias que se prenden y se apagan. Impresión cromógena. 20x28cm.

42. De la serie: Historias que se prenden y se apagan. Impresión cromógena. 20x28cm.

43. De la serie: Historias que se prenden y se apagan. Impresión cromógena. 20x28cm.

44. De la serie: Historias que se prenden y se apagan. Impresión cromógena. 20x28cm.



## Conclusión

Memoria cero, es principalmente una investigación que pretende invitar a re-descubrir la magia que habita en lo que nos rodea, ese mundo que se ha ocultado a los ojos de quien ya ve sin ver, del transeúnte siempre apurado por llegar a tiempo.

La línea principal de la investigación, fue definitivamente, encontrar en la mirada del fotógrafo una oportunidad para poder articular nuevos discursos a partir de la problemática de una mirada saturada, educada diariamente a ver demasiado y al mismo tiempo a no ver nada.

A través de varios ejemplos de fotografías, fue posible ilustrar la manera en que la imagen fotográfica puede contar una historia que supera los límites de la propia representación, es decir, algunos de los proyectos presentados involucran al observador en una dinámica de diálogo, la imagen evoca historias, la imagen invita al espectador a sumergirse en un discurso que supera la repetición de la realidad, la fotografía habla de una manera distinta de ver las cosas.

Si escarbamos entre actos creativos que nos pueden permitir interpretaciones alternativas de lo siempre visto, tendremos la oportunidad de explorar la imagen fotográfica como un instrumento de reflexión hacia el mundo exterior, como una extremidad sensible que nos permita acercarnos a un encuentro con lo que hemos dejado de ver. El proceso de generar imágenes fotográficas es como cualquier otro proceso artístico, una búsqueda constante, una cuestión de creatividad e imaginación.

Al ordenar mi trabajo fotográfico realizado durante los dos años de estudios de la maestría, puedo localizar una guía que une a todos los proyectos, aparentemente dispares, pues va desde lo íntimo hasta lo completamente ajeno, de mi objetos personales, a una arquitectura urbana, de imaginar historias de personajes ajenos a fotografiar obsesivamente mi propia historia a través de los trayectos de mi pareja, en fin, en los tres proyectos existen constantes, las cuales trataré de definir.

Todos los proyectos son realizados en un radio no mayor de cien metros de donde habito, lo que me hace pensar en una profunda necesidad de ver una y otra vez lo que me rodea, lo inmediato, lo que pasa casi desapercibido, para poder ubicarme en esta ciudad, para poder acaso, formarme una nueva identidad. Quizá fueron necesarios todos esos ejercicios visuales, para lograr ubicarme aquí, en este tiempo y espacio, para intentar entenderme y entender la ciudad.

Todos los proyectos significaron un nuevo reto, vencer muchos de mis anteriores tabúes sobre lo que debo fotografiar. Jugué con la idea del ojo ortopédico, del ojo que ve cosas que generalmente no veía, por una parte los grandes acercamientos realizados en el proyecto *Lo privado*, con la ayuda de equipo fotográfico y por otra parte, las situaciones cotidianas que anteriormente no tomaba en cuenta, en las que no utilicé lentillas de acercamiento, sino un postura diferente, más bien un acercamiento de mi persona hacia temas que anteriormente hubiera considerado sin sentido, por ser cotidianos, por lo que jamás me detenía a observar, esto es, cambié mi postura ante la fotografía. Busqué otra manera de abordarla, de poner en práctica una visión que no había aplicado anteriormente, encontrar en mi propio proceso, la posibilidad de despojarme de prejuicios formales y temáticos, y de esa manera, poder explorar en otros campos del imaginario fotográfico.

Estos ejercicios, subrayan pues, mi propio proceso, un camino lento, que va encontrando sorpresas, que va redescubriendo mi capacidad de ver, analizar y capturar a través de la fotografía nuevos campos creativos en mi persona.

Por último, me gustaría señalar que sobre todo, esta investigación consistió en superar mis propios límites visuales, en abordar nuevamente el objeto, la ciudad y la cotidianidad con una postura distinta, verdaderamente opuesta a mi producción visual anterior. Por lo que este trabajo significó para mí, una oportunidad de re-descubrir lo que siempre había estado ahí, una oportunidad de tomarme tiempo para ver, reflexionar, sufrir y divertirme detrás del visor de la cámara fotográfica. Todo radicó en un cambio de disposición, en un intento de alterar la manera en que anteriormente observaba, una especie de simulacro de amnesia.

Finalmente, la sensación que obtengo al ver concluidos los distintos proyectos planteados para la investigación es que quizá mi propuesta parece ambiciosa, aquello de querer borrar de la memoria las

conductas de la visión para adquirir una totalmente nueva puede parecer imposible, pero al revisar mi producción fotográfica anterior y compararla con esta propuesta, no creo estar equivocada. Mi propio proceso se transformó, mi mirada encontró en lo cotidiano, una oportunidad para divertirse, sufrir, aprender, descubrir y construir múltiples historias. Cabría en este espacio, mencionar que durante todo el proceso creativo que viví, tuve la oportunidad de experimentar con diversos formatos y medios fotográficos. Utilicé tanto formato medio, como 35mm, negativo color, negativo blanco y negro, formato digital y transparencias, es decir, aproveché los distintos medios que tuve a mi alcance para que formaran parte de mi propia exploración fotográfica.

El producto visual aquí presentado, es más que nada, una búsqueda constante, una muestra de que en la cotidianidad existen siempre voces esperando ser escuchadas, imágenes esperando ser capturadas. Sin duda alguna, la búsqueda continuará.

## Fuentes de investigación

- Acha, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. México, Trillas, 2002. 253 p.
- Aguilera, Octavio. *El proceso creativo*. Madrid, Fragua, 1998. 108 p.
- Aristóteles. *Acercas del Alma*. [Traducido por Tomás Calvo Martínez], Madrid, Gredos, 1978. 262 p.
- Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. [Traducido por Rubén Maserá], 4ª Edición castellana, Barcelona, Paidós, 1986. 362 p.
- Aumont, Jacques. *La imagen*. [Traducido por Antonio López Ruiz], Barcelona, Paidós, 1992. 226 p.
- Baqué, Dominique. *La fotografía plástica*. [Traducido por Cristina Zelich], Barcelona, G. Gili, 2003. 284 p.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. [Traducido por Joaquín Sala-Sanahuja], 2a. Edición, Barcelona, Paidós, 1992. 207 p.
- Jean Baudrillard. *El intercambio imposible*. [Traducido por Alicia Matorell], Madrid, Cátedra, 2000. 153 p.
- Benjamin, Walter. *Discursos Interrumpidos 1*. [Protocolo, traducción y notas de Jesús Aguirre], Madrid, Taurus, 1973. 206 p.
- Berger, John. *Modos de ver*. [Traducido por Justo G. Beramendi], Barcelona, G.Gili, 1974. 177 p.
- . *El sentido de la vista*. [Traducido por Pilar Vázquez Alvarez], Madrid, Alianza, 1990. 278 p.
- Bourdieu, Pierre. *La fotografía: un arte intermedio*. [Traducido por Tununa Mercado], México, Patria, 1989. 381 p.
- Brash, Edward. *The art of photography*. Col. Life Library of Photography, Chicago, Time-Life Books, 1983. 223 p.
- Carriè, Jean-Claude. “Tres Sorpresas”. Del catálogo de la exposición fotográfica *India – México. Vientos Paralelos*. [Traducido por Fabienne Bradu], Antiguo Colegio de San Ildefonso, Madrid, Turner, 2002. 191 p.
- Casas, Ana. “Un álbum recobrado”. *Luna Córnea*. México: Centro de la Imagen, No. 18, mayo-agosto, 1999. Pp. 132-137.
- Calvino, Italo. “La aventura de un fotógrafo”. En *Los amores difíciles*. [Traducido por Aurora Bernárdez], México, Tusquets, 1999. Pp. 69-82.
- Carver, Antonia (Editor). *Blink. 100 photographers, 10 curators, 10 writers*. London, Phaidon, 2002. 440 p.
- Coleman, A.D. “El método dirigido. Notas para una definición”. En *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Jorge Ribalta (editor). [Traducido por Elena Llorens Pujol], Barcelona, Gustavo Gili, 2004. Pp. 129-144.
- Constable, George (editor). *The camera*. Col. Life Library of Photography, Chicago, Time-Life Books, 1981. 240 p.
- Costa, Joan. *La fotografía. Entre sumisión y subversión*. México, Trillas, 1991. 171 p.
- Dalí, Salvador. “La fotografía como pura creación del espíritu.” En *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Joan Fontcuberta (editor), Barcelona, G. Gili, 2003. Pp. 129-132.
- Díaz Cruz, Rodrigo. “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia”. *Alteridades*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, núm. 13, 1997. Pp. 5-15.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. [Traducido por Graziella Baravalle], Barcelona, Paidós, 1986. 191 p.
- Elkins, James. “El objeto nos regresa la mirada”. En *Luna córnea*. [Traducido por Patricia Gola], México, Centro de la imagen, No. 21-22, enero-junio, 2001. Pp. 24-28.

- “Encuesta sobre Consumo Cultural y los Medios de Comunicación”, octava entrega. En *Periódico Reforma*. México, D.F.: 8 al 13 de abril de 2002. P. 2C.
- Espíndola Castro, José Luis. *Creatividad. Estrategias y técnicas*. México, Alambra, 1996. 156 p.
- Ferraris, Maurizio. *La imaginación*. [Traducido por Francisco Campillo García], Madrid, Visor, Col. La Balsa de la Medusa, Serie: Léxico de estética, 1996. 195 p.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. [Traducido por Eduardo Molina], cuarta edición, México, Trillas, 2002. 78 p.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, G. Gili, 1997. 192 p.
- *Fotografía: Conceptos y procedimientos*. México, Colección Medios de Comunicación en la Enseñanza, G. Gili, 1990. 204 p.
- *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza y artefacto*. Murcia, España, Mestizo, 1998. 292 p.
- (Editor) *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona, G. Gili, 2003. 288 p.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. [Traducido por Josep Elias], 10ª edición, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. 207 p.
- Gibson, James Jerome. *La percepción del mundo visual*. [Traducido por Enrique L. Revol], Buenos Aires, Infinito, 1974. 319 p.
- González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿Dos medios diferentes?* Barcelona, Gustavo Gili, 2005, 319pp.
- Gombrich, Ernst. *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. [Traducido por Alfonso López Lago y Remigio Gómez Díaz], Madrid, Alianza, 1987. 301p.
- Gubern, Roman. *La mirada opulenta. Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona, G. Gili, 1987. 425 p.
- *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996. 193 p.
- Hall, Edward T.. “Convenciones visuales y visión convencional.” En *Poéticas del espacio*. Yates, Steve (editor). [Traducido por Antonio Fernández Lera], Barcelona, G. Gili, 2002. Pp. 167-180.
- Hochberg, Julian. Gombrich, E.H. Black, Max. *Arte, percepción y realidad*. [Traducido por Rafael Grasa, Barcelona, Paidós, 1996, 175 p.
- Jeffrey, Ian. *The photography book*. London, Phaidon Press limited, 1997. 519 p.
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. [Traducido por Cristina Zelich], Barcelona, G. Gili, 2002. 237 p.
- López, Nacho. *Yo, el ciudadano*. México, Colección Río de Luz, Fondo de Cultura Económica, 1984. 79 p.
- Lucie-Smith, Edward. *Movements in art since 1945*. 5th Edition, Singapore, Thames & Hudson Ltd, 2001. 304 p.
- *Artes visuales en el siglo XX*. [Traducido por Anca Sandu y María Pearce], Londres, Köneman, 2000. 400 p.
- Lister, Martin. (Compilador). *La imagen fotográfica en la cultura digital*. [Traducido por Elisa Sanz Aiza], Barcelona, Col. Paidós Multimedia # 6, Paidós, 1997. 329 p.
- Marina, José Antonio. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, 1993. 386 p.
- Mayer Foulkes, Benjamín. “Evgen Bavcar: el deseo de la imagen”. *Luna córnea*. México, Centro de la Imagen, No. 17, enero-abril, 1999. Pp. 34-95.
- Mizroeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. [Traducido por Paula García Segura], Barcelona, Paidós, 2003. 378 p.
- Mitscherlich, Alexander. *La inhospitalidad de nuestras ciudades*. [Traducido por Alfried Sánchez Krellenberg], 2ª edición, Madrid, Alianza, 1965. 217 p.

- László Moholy-Nagy. "Del pigmento a la luz". En Joan Fontcuberta (editor) *Estética fotográfica. Una selección de textos*. Barcelona, G. Gili, 2003. Pp. 185-197.
- Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía*. [Traducido por Homero Alsina Thevenet] Barcelona, G. Gili, 2002. 343 p.
- Olivares, Rosa. "Paisajes de la memoria". En *Cartógrafos y aventureros. Narradores de historias*. Catálogo de exposición, Barcelona, Fundación La Caixa, 1998. Pp. 20-25.
- "Paisaje". En *Diccionario de la lengua española. Real Academia Española*. 22ª edición, España, Espasa, tomo h/z, 2001. P. 1647.
- Sacks, Oliver. *Un antropólogo en Marte*. [Traducido por Damián Alou], Barcelona, Anagrama, 2002. 404 p.
- Tavira, Federico de. *Introducción al psicoanálisis del arte*. México, Plaza y Valdés, Universidad Iberoamericana e Instituto de Investigación en Psicología Clínica y Social, 1996. 237 p.
- Tournier, Michel. *El crepúsculo de las máscaras*. [Traducido por Jacqueline y Rafael Conte], Barcelona, G. Gili, 2002. 139 p.
- Universidad Anáhuac. *El arte, escuela de humanismo*. Antologías de humanidades. México, 2001. 213 p.
- Vernik, Esteban, Et-al. "Comunidades cercadas: la exclusión urbana en la televisión y en la vida". En *Cultura y comunicación en la ciudad de México*. Segunda parte, México, Grijalbo, 1998. Pp. 156-181.
- Wentworth, Richard, Et-al. *Aprendiendo menos, learning less*. Catálogo de exposición, México, Conaculta y Centro de la Imagen, 2000. 119 p.
- Yates, Steve (ed). *Poéticas del espacio*. [Traducido por Antonio Fernández Lera], Barcelona, G. Gili, 2002. 312 p.

#### **Sitios de internet**

- <http://www.whonamedit.com/doctor.cfm/1299.html>
- <http://www.inegi.gob.mx>
- <http://www.lclark.edu/~history/HIROSHIMA/gallery.html>
- <http://www.mty.itesm.mx/dhcs/catedra/home.html>
- <http://www.zonezero.com/exposiciones/images.html>. (Introducir *Ana Casas* en el campo de búsqueda)

## Índice de imágenes

No.	Título	Autor	Página
Fig. 1	Sin título	Eunice Miranda	17
Fig. 2	Capodimonte, 2001; Royal Copenhagen, 2001; Rosenthal, 2001	Alexander Apóstol	26
Fig. 3	Camera obscura image of a building inside St. Pancras chambers room, London, 2001	Abelardo Morell	27
Fig. 4	Camera obscura image of umbrian landscape over bed, 2000	Abelardo Morell	27
Fig. 5	Chica con Leica, 1934	Alexander Rodchenko	32
Fig. 6	El pintor futurista Giacomo Balla, 1912	Anton Giulio Bragaglia	34
Fig. 7	Alcachofa partida por el medio, 1930	Edward Weston	37
Fig. 8	La puerta con golondrinas	Evgen Bavcar	49
Fig. 9	Disparo contra el tiempo	Evgen Bavcar	50
Fig. 10	Berlín. El ángel con nubes	Evgen Bavcar	51
Fig. 11	Ciudad de Eslovenia	Evgen Bavcar	51
Fig. 12	De la serie: Fusión y flujo de la ciudad	Ken Kitano	52
Fig. 13	London 1990, England 1978, Geneve 1992	Richard Wentworth	53
Fig. 14	London 1995	Richard Wentworth	54
Fig. 15	Enoshima, Japón, 1992	Joan Fontcuberta	55
Fig. 16	Autorretrato	Joan Fontcuberta	55
Fig. 17	El elefante de las Célebes, 1921	Max Ernst	59
Fig. 18	Mirando hacia el campamento de Peña- Redonda, Numancia, 133 a.C	María Bleda / José Ma. Rosa	61
Fig. 19	Campos de Bailén, año 1808	María Bleda	62
Fig. 20	Fountain Pen	Hiromi Tsuchida	63
Fig. 21	Pieces of Window Glass	Hiromi Tsuchida	64
Fig. 22	De la serie Heimweh	Patric Wittig	65
Fig. 23	De la serie Heimweh	Patric Wittig	68
Fig. 24	De la serie Álbum	Ana Casas	69
Fig. 25	De la serie Images, Views	Peter Fischili y David Weiss	70