



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

"Relato que se arma sólo en el recuerdo. Memoria, espacio y fotografía"

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Ruth Acosta Fuentes

Director de tesis: Lic. Victor Monroy de la Rosa

México, D. F., 2006



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.

A mis padres
Roberto S. Acosta Abreu y
Nohemí Fuentes Fuentes

y hermanos
Raquel, Noemí e Isaac

Agradecimientos

Gracias a cada uno de los distinguidos académicos que han participado en la evaluación de esta investigación: Lic. Francisco Villaseñor Bello, Mtro. Salvador Salas Zamudio, Lic. Gerardo Medrano Mejía y Lic. Minette Erdman Lango. Especialmente quiero agradecer al profesor Víctor Monroy de la Rosa como director de este trabajo. Sus comentarios y recomendaciones han sido invaluable. Gracias a Héctor Espinosa por su ayuda en la elaboración del diseño de este trabajo, por sus comentarios y su apoyo. Gracias a Raquel Acosta por la traducción al español de los textos en inglés y por sus comentarios.

Contenido

Introducción/ 1

Capítulo 1

El Acto de Fotografíar/ 3

- 1.1 El acto de fotografíar: Fotógrafo, fotografiado y fotografía/ 4
- 1.2 Fotografía y realidad/ 10
- 1.3 Fotografía y memoria/ 14

Capítulo 2

El acto fotográfico como constructor de la identidad en la obra de Francesca Woodman, Ana Casas Broda y Nan Goldin/ 19

- 2.1 Francesca Woodman: Autorretratos/ 21
- 2.2 Álbum: Ana Casas Broda/ 28
- 2.3 Nan Goldin: La fotografía como diario/ 36

Capítulo 3

Relato que se arma sólo en el recuerdo. Obra personal/ 43

- 3.1 Autorretratos/ 45
- 3.2 La tronera/ 47
- 3.3 En la casa de mi abuelita.../ 49
- 3.4 Escondidillas/ 50
- 3.5 Cuando éramos niños.../ 52
- 3.6 Mario/ 54
- 3.7 Marco/ 55
- 3.8 Raquel/ 57
- 3.9 Cinthia/ 58

Conclusiones/ 61

Obra fotogrífica. Relato que se arma sólo en el recuerdo. Memoria, espacio y fotografía

Bibliografía/ 62

Introducción

Relato que se arma sólo en el recuerdo surge de la necesidad de conocerme, para ello utilicé la fotografía. O quizá sucedió al revés, por la necesidad de entender al medio fotográfico comencé a conocerme a mi misma.

Este proyecto parte de que la fotografía es capaz de narrar y con ello de crear significados. Sin embargo, no nos referimos a una sola imagen fotográfica, sino a un conjunto de fotografías que se forman un contexto unas a otras. Así proponemos secuencias fotográficas que cuentan una historia.

Los ejes fundamentales que guían cada historia son: la memoria, el espacio y la fotografía. El espacio cotidiano -la habitación, la casa, la calle, la escuela, etc.- o el espacio en el que se vivió alguna vez, igual que una fotografía, provocan nuestros recuerdos. Sin embargo, sin la memoria o los relatos del individuo que habita o habitó el espacio, la historia que se guarda en aquellos lugares, permanece en el olvido.

Recordar antes de fotografiar ha sido el método para crear estas fotografías. El espacio evoca recuerdos y los recuerdos han formado historias que surgen de la palabra, del habla, del platicar. Estas nuevas fotografías encierran historias orales que son parte de la experiencia vivida de sus narradores. Ellas perpetúan la memoria porque parten de un contexto vivo basado en la experiencia vivida.

Si bien, las historias fotográficas se construyeron a partir de recuerdos, su relato se transforma continuamente con las nuevas historias que el espectador tiene libertad de inventar. En una primera etapa, las historias se formaron a partir de mis recuerdos y posteriormente de los recuerdos de otras personas cercanas a mí. Este es un trabajo autorreferencial que parte de una serie de autorretratos que paulatinamente se convirtieron en historias que hablan de algunos momentos de mi infancia. En este sentido la fotografía me ha servido también como medio para construir mi propia identidad.

A partir de esto, el proyecto fotográfico cuenta con una investigación que se desarrolla en tres capítulos. El primer capítulo analiza el proceso en el que está inmersa la imagen fotográfica, es decir, el acto en el que intervienen y se relacionan el fotógrafo, la cámara fotográfica, el fotografiado y el espectador. Asimismo, se discute la capacidad de la imagen fotográfica para reflejar verazmente la realidad y sustituir la memoria.

En el segundo capítulo abordamos los conceptos acto fotográfico, historia fotográfica y memoria en la obra de tres fotógrafas que utilizaron este medio para explorar y construir su identidad: Francesca Woodman (1958-1981) con sus autorretratos, Ana Casas (1965) a partir de la historia que narra su *Álbum* y finalmente Nan Goldin (1953) con su diario visual.

En el tercer capítulo cuento mi experiencia personal con la fotografía, desde los autorretratos hasta las historias fotográficas de algunos amigos. En él se recuperan algunos recuerdos que motivaron la realización de este proyecto, se describe su desarrollo y finalmente cómo la fotografía es un medio para conocerse y seguir recordando.

Al finalizar la investigación escrita se incluyen las fotografías que conforman este proyecto: Autorretratos (2004-2005), La Tronera (2005), En la casa de mi abuelita... (2005), Escondidillas (2005), Cuando éramos niños... (2005), Mario (2005), Marco (2005), Raquel (2006) y Cinthia (2006).

capítulo **1**

El acto de fotografiar

Capítulo 1

El acto de fotografiar

“Con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible”.

Philippe Dubois

Vivimos en un mundo construido con imágenes. Imágenes que provienen de los medios, del arte, de la publicidad, de nuestra propia imaginación, etc. El fin que persigue cada imagen que miramos a diario es muy diverso, unas imágenes te inducen a comprar, otras pretenden informar, existen las que sólo se supeditan a un texto, otras nos hacen recordar, otras más nos invitan a reflexionar, etc.

De entre todas las imágenes la fotográfica se ha convertido en la más popular. Teóricos como John Berger, Philippe Dubois, y Roland Barthes, entre otros, han reflexionado acerca de la fotografía y sus implicaciones en la vida cotidiana del ser humano.

Siguiendo sus reflexiones, entendemos a la fotografía como un sistema del que las imágenes fotográficas son el producto y en el que la visión de distintos sujetos (fotógrafo, fotografiado, espectador) permea todo el proceso en diferentes niveles que se interrelacionan en lo que se ha llamado el acto fotográfico.

1.1 El acto de fotografiar: Fotógrafo, fotografiado y fotografía

Philippe Dubois en su libro *El Acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, nos hace reflexionar en torno al acto o para ser más precisos, serie de acciones que se suscitan al tomar una simple fotografía. Se puede pensar en la fotografía como una imagen, pero que es el resultado de una acción; acción no sólo reducida al gesto de la toma, sino también al gesto del que la recibe o al que sorprende la toma, y finalmente al gesto del que la contemplará. De este conjunto, que engloba a lo que se ha llamado el acto fotográfico, podemos discernir a tres sujetos: el fotógrafo, sujeto que se pone en acción cuando decide fotografiar, es decir cuando su intención es mirar a través de su cámara; el fotografiado, sujeto que activa un diálogo con su observador, a través de lo que siente al ser visto por un sujeto detrás de un aparato; y el espectador, sujeto que contempla la imagen fotográfica, contemplación que surge de la mirada a la imagen y que de allí parte a otra serie de acciones como la imaginación o la reflexión.

De entre esta serie de acciones que se van siguiendo una a la otra, existe una constante que prevalece y que determina a las demás: la mirada. Primero, la mirada de un sujeto que sin cámara decide qué fotografiar y posteriormente con cámara en mano limita y encuadra su mirada. El ser fotógrafo hoy en día no es nada nuevo, de hecho cualquier persona puede serlo porque el sistema mediante el cual se producen las fotografías es cada vez más fácil de manipular; en este sentido no nos importa que tipo de cámara se trate, si es manual o totalmente automática, si su sistema es analógico o digital. Lo que quisiéramos puntualizar aquí es el hecho de que no existe fotógrafo sin cámara y que los dos forman una unidad indisoluble en el acto de fotografiar.

La mirada del sujeto fotografiado no es menos importante, de hecho es crucial en toda imagen fotográfica; para ejemplificar esta situación retomamos lo escrito por Roland Barthes:

“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. Dicha transformación es activa: siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica según su capricho.”¹

La postura de Barthes ante la mirada de la cámara no es gratuita y de ninguna manera es única, nos muestra el punto exacto que une al fotógrafo y al fotografiado a la vez que nos habla de lo que determina los distintos modos de mirar. Mucha gente rehúsa fotografiarse porque teme la reprobación de la cámara, cosa que lleva a la reprobación del que vea la fotografía. Para clarificar este asunto habría que preguntarnos qué es lo nos atrae o nos disgusta de ser fotografiados, a su vez debiéramos preguntarnos también cómo actúa la cámara fotográfica en este proceso.

La cámara fotográfica, retomando a Vilém Flusser está hecha para producir símbolos y ha sido programada para producir fotografías, “La cámara hace lo que el fotógrafo quiere que haga, aunque el fotógrafo no sabe qué sucede en el interior de la caja negra. Esta es la característica central del aparato...”² Entonces, ¿lo que sucede en el interior de la cámara determina el acto fotográfico? Quizá lo que emocione e impacte al ver una fotografía tenga su origen en el momento en que ocurre la fijación de un espacio y un tiempo determinados. Esta acción ocurre automáticamente en el interior del aparato y es el único instante en el que el fotógrafo no puede intervenir. Lo que vemos en una fotografía es una porción mínima de lo que se ha llamado espacio-tiempo o realidad; esta unidad singular es inseparable como lo es la unidad fotógrafo-cámara-fotografiado.

Esta tajada, corte, separación del espacio-tiempo nos habla de un estar-allí o mejor dicho de un estuvo-allí, ya que toda fotografía nos habla de sucesos pasados, en el momento en el que el clic del disparador suena eso ha pasado. Profundicemos en este punto; partiendo de la reflexión que hace Dubois tratemos primero el concepto del tiempo en el acto fotográfico. La tajada de tiempo, que es el instante fotográfico implica una palabra clave: detención. Detención (instantaneidad) que ocurre en la película fotográfica pero que a la vez sucede en la continuidad de un tiempo y un espacio reales. Lo que

¹ Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 41.

² Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990, p.28.

fundamenta la naturaleza de la fotografía para Barthes es la pose, a su vez la detención es lo que la constituye. Cuántas veces al tomarnos fotografías se nos ha dicho: *no se mueva*, es el acto de fotografiar el que inmoviliza, es la mirada del fotógrafo la que te dice (sin decirlo) *quieto ahí*. Esta experiencia puede llegar a ser más clara con el autorretrato fotográfico, ya que es un mismo sujeto el que se encuentra en dos espacios y en dos tiempos distintos; uno, el real, en el que está ocurriendo la foto y el otro, el de la fotografía. Cuando pones en marcha el disparador automático debes cumplir cierta distancia en un tiempo determinado (generalmente de 10 a 60 segundos), es entonces cuando te percatas no sólo del movimiento -apresurado- que debes efectuar, sino de la detención que se lleva a cabo cuando escuchas que el tiempo programado ha terminado. Se ha comparado el mito de La Medusa -que congela, petrifica, da muerte a quien la mira directo a los ojos- con el dispositivo fotográfico, porque lo que hace la mirada del fotógrafo a través de la cámara es petrificar, es inmovilizar un instante y al hacerlo perpetuarlo. Es aquí donde nos topamos con la paradoja del instante perpetuo. Quizá esta sea la magia de la imagen fotográfica, vivir eternamente en la detención de una imagen inerte. Pasamos entonces "...del mundo de los vivos al reino de los muertos..."³ Al respecto Barthes dice:

"En el fondo, a lo que tiendo en la foto que toman de mí (la 'intención' con la que miro) es a la Muerte: la Muerte es el eidos de esa foto...Para mí el órgano del fotógrafo no es el ojo (que me aterra), es el dedo: lo que va ligado al disparador del objetivo."⁴

No pretendemos profundizar en la idea de la muerte en la fotografía, sin embargo, es necesario mencionarlo como metáfora de la detención que ocurre en toda fotografía.

En el llamado corte fotográfico asistimos también a una separación, selección, aislamiento y un distanciamiento del espacio real en el que ocurre la toma. Este límite que oponemos a nuestra visión, dado por el encuadre del visor de la cámara, distribuye un espacio dado en una superficie bidimensional delimitada por una horizontal y una

³ Dubois, *op. cit.*, p. 149.

⁴ Barthes, *op. cit.*, p. 44.

vertical, esta es la imagen fotográfica. Podríamos definir entonces al espacio fotográfico como un espacio que se articula entre un espacio representado y un espacio de representación, es decir, entre un espacio real ubicado en un tiempo determinado y un espacio que se define por una estructura ortogonal; estructuración dada por el visor de la cámara que proporciona un marco al espacio representado. En este sentido la visión fotográfica estará siempre limitada a un espacio de representación bidimensional.

Ahora bien, el espacio que vemos representado implica que exista otro que no vemos y que es el continuo de donde este procede; en este sentido, "...lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra..."⁵, a este espacio no visible Dubois le ha llamado el "fuera-de-campo". Existe un fuera de campo que relaciona directamente al fotógrafo y al fotografiado, este se hace visible por las miradas de los personajes. Es común la mirada directa de un sujeto hacia la cámara, de hecho el retrato tradicionalmente funciona sobre el principio del cara a cara entre el fotógrafo y el modelo. En este caso se opera un fuera de campo que integra explícitamente al fotógrafo en el acto de fotografiar, lo coloca como un interlocutor invisible pero existente, gracias a una mirada que designa su lugar fuera de la escena del campo real. En un sentido inverso, la evasión de la cámara, el ocultamiento de la mirada detrás de nuestras manos, también implica la designación de la presencia del que evadimos. A propósito de las miradas en una fotografía, Raúl Beceyro comenta "Calle Cuauemoczin" de Cartier-Bresson:

"La mujer del segundo plano mira al fotógrafo. Esta mirada explícita la presencia del mismo, quien, a la vez que se transforma en personaje (ausente) de la fotografía contribuye a modificar visiblemente el hecho real. Su presencia marcada no solamente por la mirada de la mujer de la derecha, sino también por la mirada ausente y la semisonrisa de la otra mujer, transforma la realidad. En vez de fingir que el fotógrafo no existe, en lugar de pretender engañar al espectador haciéndole creer que se encuentra frente a la captación "natural" de un hecho real incontaminado, esta fotografía señala la presencia del fotógrafo, su intromisión y su rol central en el proceso de producción de la imagen."⁶

⁵ Dubois, *op. cit.*, p. 160.

⁶ Raúl Beceyro, *Henri Cartier-Bresson*, México, UNAM, 1983, p. 39.

A menudo se habla de la incomodidad que produce un fotógrafo (generalmente los paparazzi son los fotógrafos más incómodos), su presencia puede atraer una molestia psicológica o hasta física, algunas personas pueden llegar a sentirse acosadas o intimidadas. Esto no ocurre únicamente por el hecho de ser observados por alguien, sino por la capacidad de la imagen fotográfica de mostrar algo o a alguien sin ocultamientos, de exponerlo ante la mirada de los demás tal cual es o tal cual parece ser. En este punto entramos al debate aún vigente de si la fotografía puede ser un medio para mostrar lo real con veracidad, sobre este tema ahondaremos más adelante.



Henri Cartier-Bresson, Calle Cuautemoczin, México, 1934

Con respecto al sujeto que percibe la imagen fotográfica, este ocupa un espacio real en el momento en que mira la fotografía y mantiene una relación directa con el espacio fotográfico, Dubois le ha dado del nombre de espacio topológico,

“Se saca una foto exactamente como se mira al mundo. Y es porque la toma de vista se identifica con nuestra mirada (esto es todo el acto fotográfico) que el espacio

de la foto parece “naturalmente” congruente con el espacio real, tal como lo capta nuestra percepción corriente.”⁷

A su vez debemos agregar que el modo de mirar a través de una especie de marco se ha vuelto una actividad cotidiana y es por eso que podemos relacionar nuestro modo de mirar con la mirada que ofrece una fotografía, hemos aprendido a ver el mundo a través de imágenes planas, desde la acción de mirar a través de una ventana lo que ocurre afuera -como los diferentes cuadros que nos ofrece la ventana de un camión en movimiento- hasta las imágenes que se proyectan en la televisión.

Hasta aquí se ha tratado someramente lo que ocurre en el interior de la cámara fotográfica; hemos comentado que en el instante en que la luz que proviene de lo que llamamos realidad choca con una superficie sensible a ella, ni el fotógrafo ni nadie puede intervenir en ese instante. En gran medida de aquí proviene el discurso que coloca a la fotografía como imparcial ante lo real. Sin embargo, también dijimos que el fotógrafo y la cámara fotográfica forman una unidad singular y que si bien, este sujeto está determinado por su aparato, porque mira a través de él y con éste produce las imágenes fotográficas, la cámara no puede funcionar por sí misma; detrás de ésta existe una subjetividad que mira y no puede ponerse en acción sin una voluntad que la rija.⁸ Dentro de lo que hemos llamado acto de fotografiar interviene de manera activa la subjetividad del fotógrafo, en este sentido no podemos hablar de la fotografía como objetiva, pero si como reflejo de un particular modo de mirar:

“Cualquiera sea el asunto registrado en la fotografía, ésta también documentará la visión del mundo del fotógrafo. La fotografía es, entonces, un doble testimonio: por

⁷ Dubois, *op. cit.*, p. 185.

⁸ A propósito de la voluntad del sujeto, en este caso un fotógrafo, y el automatismo de los aparatos, en particular del aparato cámara fotográfica, véase el libro *Hacia una filosofía de la fotografía (supra)*. En él, el autor reflexiona acerca de la dominación que ejercen los aparatos sobre la voluntad de los seres humanos y propone que una filosofía de la fotografía debe ir encaminada a demostrar el hecho de que los aparatos funcionan de una manera estúpida y sin intención, y que es posible someterlos de nuevo a las intenciones humanas. Hace énfasis en que esta filosofía debe ser acerca de la fotografía en primer lugar, porque la cámara fotográfica es el ancestro de todos los aparatos que nos han vuelto autómatas; segundo, es el fotógrafo el creador de las imágenes que ahora dominan y que de una forma indirecta nos explican el mundo concreto.

aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente; y por aquello que nos informa acerca de su autor.”⁹

En este sentido R. Beceyro en su ensayo ya mencionado apunta el papel preponderante del fotógrafo al momento de fotografiar y menciona que el *momento decisivo* que ha caracterizado las imágenes de Cartier-Bresson, no corresponde simplemente a un momento crucial en el cual la realidad se ordena por sí sola, sino que este momento es provocado por el fotógrafo, él es quien estructura esa realidad, él la ordena. Comentemos ahora el debate que coloca a la fotografía como copia fiel de la realidad.

1.2 Fotografía y realidad

Se dice que vivimos en una era digital -o por lo menos eso creemos quienes habitamos en las grandes ciudades-, ya que los aparatos que nos rodean en su mayoría funcionan con tecnología digital; cada vez son más fáciles de manipular, tan sólo tenemos que mover un dedo y el trabajo estará listo. En este contexto ahora es más fácil intervenir una fotografía porque la podemos manipular en nuestra computadora personal y no quedará rastro de ningún tipo. A pesar de eso seguimos creyendo en ella; y no únicamente creemos en la imagen fotográfica sino también en sus hijas, la televisiva, el cine y el vídeo.

En este apartado nos referiremos únicamente a la imagen fotográfica producida por medios mecánicos, ópticos y químicos y trataremos de desligarla de su fusión con la explicación de lo real.

No podemos afirmar que la fotografía no provenga de la realidad, no en vano Barthes llama el noema de la fotografía *eso ha sido*. El *eso ha sido* de toda fotografía nos habla de que lo que vemos en una imagen fotográfica realmente ha existido en un tiempo y un espacio reales. Cuando se habla de que la fotografía es el medio que fielmente nos acerca a la verdad o a lo real, se dice generalmente en el sentido de que

⁹ Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La Marca, 2001, p. 42.

lo que vemos en una fotografía es semejante a lo que nuestros ojos ven en el mundo físico; no obstante, la relación que la fotografía guarda con la realidad la encontramos en su calidad de huella que proviene directamente de ella. En este sentido, si bien la fotografía producida por medios ópticos y químicos no puede existir sin un referente físico, esto no quiere decir que ésta nos explique acerca del referente. Tocaremos este tema más adelante, ahora sigamos con la fotografía como huella.

Philippe Dubois señala que la fotografía pertenece a toda una categoría de signos que el filósofo y semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce llamo *índex*. Los *índex* "...son signos que mantienen o han mantenido en un momento dado del tiempo, con su referente (su causa) una relación de conexión real, de contigüidad física, de copresencia inmediata..."¹⁰ Si se toma a la fotografía, en su esencia, como huella luminosa, es decir, como el rastro de la luz que ha reflejado un referente necesariamente real en una superficie que es sensible a ella, podemos situarla dentro de esta categoría de signos. La foto se emparenta entonces con signos como el humo (indicio de fuego) o la sombra (indicio de la presencia de algo o alguien). La conexión física que rige al *índex* fotográfico con su referente implica relaciones diversas que han colocado a la fotografía como un medio para conocer lo real, ya que ésta atestigua o evidencia la existencia del referente que se mira y como tal lo designa, lo señala.

Por su origen elemental en la huella luminica, la fotografía necesariamente testimonia, certifica, constata una experiencia, evidencia. No en vano existen los álbumes familiares que guardan, para quienes no estuvieron allí, la evidencia de los lugares que hemos visitado, que hemos visto. Mientras tanto, para los que realmente estuvimos allí, las fotografías funcionan como receptáculos de nuestra memoria, cada vez que deseamos recordar damos un vistazo al libro con memoria.

Ya hemos señalado el corte espacial y temporal que implica la toma fotográfica; esta separación del continuo espacio-tiempo, si bien recupera instantes de él, también excluye la mayor parte. Esta exclusión que significa fotografiar, lo que realmente provoca es el olvido; por medio de la fotografía rememoraremos unos instantes dispersos y

¹⁰ Dubois, *op. cit.*, p. 56.

escogidos de entre el continuo de la realidad y olvidaremos aquellos que no se encuentren en nuestras imágenes.¹¹

La imagen fotográfica es ambigua, y si no se coloca dentro del contexto al que pertenece, su carácter de evidencia puede ser fácilmente manipulable. John Berger en su libro *Mirar*, reflexiona sobre el problema del uso de la fotografía pública como sustituto de la memoria y como creadora en consecuencia, de un mundo hecho por imágenes inconexas y descontextualizadas de su entorno histórico. Desde la invención de la cámara en 1826 a la fotografía se le dieron rápidamente múltiples usos, lo que mostró su utilidad para el capitalismo industrial. Durante un periodo muy breve, entre las guerras mundiales, la fotografía fue el modo dominante y más natural de remitirse a las apariencias, además de que se le consideraba el método más transparente y directo de acceso a lo real. Con la aparición de la publicidad como fuerza económica crucial, señala Berger, la fotografía es utilizada como herramienta no sólo de apoyo sino como principal para la venta de mercancías. La revista LIFE fundada en 1936 fue la primera en financiarse sólo por la publicidad que contenía; además su título era muy ambiguo, podía querer decir que las imágenes contenidas en ellas eran sacadas de la vida o que éstas eran la vida.

El problema con estas imágenes publicitarias y con otras fotografías es que, si bien son tomadas de la vida real, debemos preguntarnos de la vida real de quién. Vemos personajes y eventos pero no significan nada para nosotros; el gesto de la fotografía es el de señalar: “El índice no afirma nada; sólo dice: Allí. Se apodera por decirlo así de nuestros ojos y los obliga a mirar un objeto particular. Esto es todo.”¹² El índice fotográfico se detiene con el *eso ha sido*, no llena el lugar del *eso quiere decir*. Podemos decir que la foto no comenta, no explica, no interpreta, solo te dice “mira”. “Las fotografías no sólo

¹¹ Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. Dentro de este texto Joan Fontcuberta se adentra, en su ensayo Videncia y Evidencia, en el tema de la fotografía como medio para recordar y toma como ejemplo la obra de Pedro Meyer, *I photograph to remember* (1991), en este sentido se derivan diversas reflexiones acerca de la fotografía como transgresora de la memoria que provoca un olvido de lo no fotografiado.

¹² Charles S. Peirce, citado en Dubois, *op. cit.*, p. 68.

evidencian lo que hay allí, sino lo que un individuo ve, no sólo un registro, sino una evaluación del mundo.”¹³

La intención del que toma la fotografía es determinante para conocer el significado de su imagen, él decidirá en que circuitos culturales la inscribe para así determinar los usos que se hagan de ésta. Él deberá decidir (o en el caso de que trabaje para alguien, la empresa) si sus fotografías servirán como información o para saturar nuestra memoria con más imágenes sin contenido. Es aquí donde entra el problema de la memoria. Reflexionemos sobre este tema más adelante; antes, existen otras consideraciones que debemos tomar en cuenta para separar a la fotografía de su fusión con lo real.

Como signo índice, o sea, como signo unido a las cosas, la imagen fotográfica está separada espacial y temporalmente de lo que representa. Es preciso diferenciar el “aquí” del signo representado del “allí” del referente; así como el “ahora”, tiempo en el que miras la fotografía; del “entonces”, tiempo de la toma. En ningún momento, en el índice fotográfico el signo es la cosa,

“El principio de una separación a la vez en el tiempo y en el espacio, de una falla irreductible entre signo y referente, este principio es verdaderamente fundamental. Subraya radicalmente que la fotografía, en calidad de índice, por ligada físicamente al objeto que esté, por próxima que se encuentre al objeto al que representa y del cual emana, no por ello está menos separada de él.”¹⁴

El acto de fotografiar, igual que las imágenes que produce, está cubierto de dualidades opuestas. Por un lado la proximidad y conexión física que debe tener el referente con respecto al material fotosensible; por el otro, el distanciamiento -que existe entre la imagen fotográfica y la cosa representada- y el corte -que separa un instante de una realidad en constante movimiento y transformación- que ocurre en el momento de la toma. A su vez, ya hemos señalado que la fotografía muestra diversos puntos de vista, pero es incapaz de explicar de qué se tratan.

¹³ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996, p.98.

¹⁴ Dubois, *op. cit.*, p. 91.

1.2 Fotografía y memoria

La fotografía ha invadido en distintos niveles la vida privada y pública del ser humano. Susan Sontag ha mencionado que ahora recordamos cada vez más los hechos a través de las imágenes que presentan los medios de comunicación de masas. En algún punto la memoria y las imágenes -fotográficas en este caso- que nos rodean se han combinado porque ambas funcionan de un modo similar,

“La fotografía es memoria y con ella se confunde. Fuente inagotable de información y emoción. Memoria visual del mundo físico y natural, de la vida individual y social. Registro que cristaliza, mientras dura, la imagen -elegida y reflejada- de una ínfima porción del espacio del mundo exterior. Es también la paralización súbita del innegable avance de las agujas del reloj: es, pues, el documento que retiene la imagen fugitiva de un instante de la vida que fluye sin interrupción.”¹⁵

Ya hemos hablado de la imposibilidad de la fotografía para conservar íntegramente la memoria, sin embargo, ni nuestro propio cerebro lo logra. Por otro lado es imposible negar que la fotografía guarde el pasado, o si se prefiere, instantes de él; tampoco podemos negar que al mirar una fotografía -familiar, por ejemplo- se disparan una serie de emociones y recuerdos. Si la fotografía no puede conservar toda la memoria de un individuo, es capaz, con solo mirarla de detonar el recuerdo, lo que provoca un constante reforzamiento de la misma. “Ella (la fotografía) da la noción precisa del microespacio y del tiempo representado, estimulando la mente hacia el recuerdo, la reconstitución, la imaginación.”¹⁶ Nuestros recuerdos existen en la memoria de manera simultánea y cada uno se encuentra interconectado con otro; esa es la forma como funciona nuestra memoria, las fotografías pueden actuar del mismo modo sólo si se les crea un contexto.

Si la fotografía publicitaria y televisiva, o la fotografía que aparece aislada en un periódico o una revista, han fomentado una visión precaria y descontextualizada del mundo,

¹⁵ Kossoy, *op. cit.*, p. 119.

¹⁶ *Ibidem.*

la fotografía que crean algunos artistas la defienden y la colocan como asistente de la memoria y como medio para contar una historia, conocerse y conocer a los demás; este es el caso de las fotógrafas Francesca Woodman, Ana Casas y Nan Goldin, que se abordará en el capítulo siguiente. A propósito de la capacidad de narrar de una fotografía, John Berger escribió en 1983:

"A diferencia de la memoria, las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno... Ofrecen unas apariencias privadas de su significado. Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender. Las fotos no narran nada por sí mismas, son como imágenes en la memoria de un completo desconocido."¹⁷

En 1997 se edita por primera vez el libro *Another way of telling* (Otra manera de contar), es un trabajo conjunto entre un fotógrafo y un escritor¹⁸, Jean Mohr y John Berger. La idea fue hacer un libro de fotografía sobre la vida de los campesinos de la Alta Saboya, Francia. Este libro se divide en cinco partes, una de ellas es una serie de 150 fotografías titulada Si cada vez..., que cuentan la historia de una anciana de la montaña; a partir de sus recuerdos se construye un relato que narra la vida de los campesinos de la montaña. En una primera vista de estas fotografías, unas no tienen que ver con las otras, parecen inconexas, la historia no es lineal; comienza, pero no lo hace con un principio o una indicación de este, estas fotos pueden ser vistas en el orden que se desee, es la libertad que da lo visual. Estas fotografías tampoco documentan o ilustran, no están sujetas a un texto, tienen vida propia en la serie y la historia que las contiene, constituyen *un trabajo de imaginación*. Narran, pero no de la forma habitual que conocemos y a la que estamos acostumbrados, narran con imágenes, con el lenguaje de las apariencias, no con palabras, entonces los distintos roles de los personajes que actúan en la historia cambian,

¹⁷ John Berger, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p.63.

¹⁸ En 1976 se edita el libro *Modos de ver*, también de Berger. Este texto muestra como los modos de ver de cada persona afectan su modo de interpretar las imágenes que le rodean. Cuatro ensayos de este libro son exclusivamente visuales, los tres restantes combinan imágenes y texto, lo que muestra la capacidad narrativa de la imagen insertada siempre dentro de un contexto. John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

“El espectador (oyente) se vuelve más activo porque las suposiciones subyacentes a las discontinuidades [discontinuidad de tiempo o espacio entre una fotografía y otra] (lo no hablado reduce la distancia entre ellas) tienen un mayor alcance. El narrador se hace menos presente, menos insistente, porque ya no emplea palabras propias; habla a través de citas, a través de la elección y colocación de las fotografías. La protagonista (por lo menos en nuestra historia) se vuelve omnipresente y por tanto invisible; su presencia se pone de manifiesto en cada nueva relación. Podría decirse que queda definida por el modo como *lleva puesto el mundo*, ese mundo sobre el que las fotografías proporcionan información. Antes de “ponérselo” es su experiencia la que lo une, puntada a puntada.”



Jean Mohr, Otra manera de contar, 1998

Campesina (Suiza), Manos de J. y Haciendo heno (Alta Saboya)

Si a pesar de estos cambios en los roles de los que intervienen en una narración, menciona Berger, existe una amalgama entre ellos, se puede hablar aún de una forma narrativa.

“La forma narrativa fotográfica le coloca [al *sujeto pensante*, así le ha llamado Berger a la amalgama de personajes que intervienen en una historia] frente a la tarea de la memoria: la tarea de reanudar continuamente una vida vivida en el mundo. A una forma semejante no le afectan los sucesos en cuanto realidad -como siempre se ha reclamado de la fotografía-; le concierne su asimilación, su agrupación y transformación en experiencia.”¹⁹

En una serie de fotografías que pretenden contarnos algo siempre tendrá que intervenir la memoria: la nuestra (como espectadores), la del fotógrafo y la de quien o quienes se está contando algo. La memoria del fotografiado y del fotógrafo dará sentido a las fotografías, ésta se deposita en ellas y así logra articular una historia; es entonces cuando las fotos se colocan como parte de la vida de alguien y forman parte del contexto de un suceso o experiencia vivida, y finalmente cobran significado, ya no son sólo instantes sueltos e inconexos.

El fotógrafo norteamericano Duane Michals se vale de la serie y el texto para construir el contexto de la fotografía; cinco, seis o nueve fotografías nos cuentan una historia, que habla del tiempo, de la muerte, de lo que no se puede ver en una fotografía; a Michals le importa el por qué, el cómo y no únicamente el mirar. Sus narraciones no pueden conformarse con el instante propio de la fotografía, ‘el momento decisivo’ de Cartier-Bresson no siempre funciona para él,

“Necesito un antes y un después para expandir el concepto, y así tiendo a resolver, a tomar fotografías, de forma que me ayuden a explicar mi idea particular. A veces una fotografía vale más que mil palabras, pero casi siempre esas mil palabras son mentira. Una sola fotografía falla para mí ¿sabes? Porque no creo en las apariencias, así que tengo que completar lo que estoy explicando con texto porque muchas veces estoy hablando de mí. Como en la foto de mi padre, mi madre y mi hermano que te he

¹⁹ *Ibidem.*

mostrado (A letter from my father -Una carta de mi padre- 1975), el texto que acompaña esa imagen habla de mi relación con mi padre, algo que nunca verás en la fotografía, así que comencé a escribir. Cuando la fotografía falla comienzo a escribir sobre lo que no puedes ver en ella.”²⁰

La descontextualización de cualquier fotografía modifica su valor de uso y sobre todo hace añicos la noción de que la fotografía informa. Siempre que veamos una foto debemos recordar que ésta es un vestigio del pasado, un instante suelto y separado de la continuidad de un tiempo y un espacio, que pertenece a un lugar y sociedad determinada, y por lo tanto tienen un contexto histórico propio. Colocar a cada foto dentro de su contexto es tarea difícil pero necesaria. Este contexto, construido con palabras, con más fotografías u otro tipo de imágenes, volverá a situar a la foto en el tiempo, en su tiempo narrado.



Duane Michals, Things are Queer, 1973

²⁰ Duane Michals, en Entrevista con Rosa Olivares, "El fotógrafo al que le gustaba escribir historias", en EXIT, 2000, p. 62.

El acto fotográfico como constructor
de la identidad en la obra de
Francesca Woodman, Ana Casas Broda y Nan Goldin

Capítulo 2

El acto fotográfico como constructor de la identidad en la obra de Francesca Woodman, Ana Casas Broda y Nan Goldin

“¿Por qué la gente guarda, precisamente, fotografías?
-Como le digo, simplemente porque no tiran las cosas.
O tal vez porque les recuerda...”
-fragmento de Mrs. McKinty's Dead, de
Agatha Christie

Cuando planeas una imagen esperas que sea original. Para hacerla te propones un tema o simplemente hay una idea que está suelta en tu cabeza; es complicado trasladar las ideas a un plano bidimensional; es difícil crear imágenes si ni siquiera sabes qué es lo que quieres decir. En la escuela te muestran las herramientas técnicas para realizar cualquier imagen, el problema es que pocos son los maestros que te cuestionan por qué hacerlo, tú mismo actúas la mayor de las veces por intuición, lo que provoca el desconcierto al tratar de hablar sobre tus imágenes. Actualmente la información a la que puedes acceder es infinita, si las bibliotecas parecían enormes siempre existieron límites para acceder a ciertos textos e imágenes; ahora la red te abre una gama sorprendente de posibilidades para conocer a artistas de todo el mundo. Se tiene la posibilidad de ver miles de imágenes, miles de propuestas innovadoras en el campo del arte. Es entonces cuando te preguntas si alguna imagen puede ser realmente tuya. Los referentes visuales con los que contamos son amplísimos, tomas un

poco de toda tu realidad para crear una imagen y sin embargo una idea siempre será entendida y expresada de millones de formas, tantas como seres humanos existan que quieran hacerlo.

En este capítulo abordaré la obra de tres fotógrafas que fui conociendo poco a poco y ahora que se presenta la oportunidad de escribir acerca de mis fotografías reconozco como referentes directos. Cuando comencé a tomar fotografías en la escuela, deseaba hacer tomas *novedosas*, así que fui a la biblioteca para revisar lo que ya se había hecho y no repetirlo. Tomé varios libros de fotógrafos que no me interesaron, después hojeé otro, no mire ni siquiera el nombre del autor, deseché el texto y fui directamente a la imágenes. Lo que ví me gustó, me fascinaron los retratos de la mujer que estaba viendo, después me percaté que eran autorretratos y la artista se llamaba Francesca Woodman. Después de unos meses la olvidé y tomé fotografías de lo que fuera: mis zapatos, las vías del tren, paisajes; poco tiempo después comencé a hacer autorretratos.

Conocí las fotografías de Nan Goldin gracias al consejo de un compañero, recuerdo que me comentó que ella se había fotografiado con el rostro amoratado, tras haber sido golpeada por su novio. Revisé un libro con un montón de sus fotos, me encontré con escenas muy cotidianas: sus amigos, su amante, prostitutas, travestis, ella misma. Fotos que hablan de la vida diaria; me gustó la idea de tomar a la fotografía como algo común, que fuera parte de la cotidianidad, como un instrumento útil para conocer a los demás, que estuviera en todos los momentos de la vida, así fueran de muerte o enfermedad como de felicidad o hasta en el momento en que la vida simplemente pasa desapercibida.

Cuando leí en el fichero de la biblioteca el título *Álbum*, inmediatamente quise saber qué imágenes podía contener este libro, los álbumes familiares siempre me han agradado porque guardan la memoria de la familia. En esos momentos yo hacía autorretratos desnuda y las imágenes de Ana Casas me disgustaron, únicamente vi los autorretratos de una mujer obsesionada con su peso. Fui muy superficial, he vuelto a revisar el *Álbum* de Ana y he encontrado una mujer que volteó al pasado para encontrar una identidad.

Estas tres fotografías hablan de sí mismas, nos dejan ver su vida privada, su intimidad, sus cuerpos, su familia, cada quien con un lenguaje visual distinto, pero tomando como herramienta siempre la cámara fotográfica. Acerquémonos primero a la obra de Francesca Woodman.

2.1 Francesca Woodman: Autorretratos (Denver, 1958 - New York, 1981)

La mayor parte de la obra de Francesca Woodman trata sobre ella misma. Trabajó un breve periodo de su vida -de los trece a los veintidós años, edad en la que muere-, durante las décadas de los setenta y ochenta. Siguiendo algunas de las reflexiones de Carla Gottlieb en su ensayo "El autorretrato en el arte postmoderno"¹, con Francesca presenciamos un trabajo autorreferencial que bien se puede incluir dentro del amplio concepto que ahora abarca el autorretrato.

Algunos ensayistas se valen de las palabras sufrimiento, horror o ansiedad al hablar de la obra de Francesca Woodman, sin duda las emociones que en algunas de sus fotos expresa su rostro y sus movimientos corporales en algún momento podrían sugerirlo. Sin embargo, yo no comparto estas ideas, encuentro en sus fotos un trabajo de introspección y de análisis del medio fotográfico. Una búsqueda de sí misma a través del conocimiento de su cuerpo, a través de saberse dueña y habitante de un espacio. La exploración de sí misma lleva consigo al conocimiento del medio que ha elegido para ello: la fotografía. Con ella se ha preguntado como se ve a sí misma y como ha ido transformándose.

¹ Gottlieb menciona que el aumento en el número de autorretratos en esta época revela una revitalización de los intereses del individuo como algo que es más importante que la forma, la orientación del arte es ahora más humana. A propósito del uso de la fotografía dice que ésta funciona como una señal de identificación tal como las huellas digitales o la propia firma. Asimismo, señala que la apariencia física es descartada por superflua, ya que se mira como un impedimento para lograr una verdadera caracterización; así, el rostro y las emociones que expresa se representan ahora a través de los juegos corporales. Carla Gottlieb, "El Autorretrato en el Arte Postmoderno", México, UNAM, 1982.



F. Woodman, Providence, Rhode Island, 1975-1978

Woodman se representa de muchas maneras y en variadas circunstancias, en ocasiones vemos claramente su rostro y su cuerpo desnudo, descubre sus senos para mostrarlos directamente a la cámara. En otras fotografías, el espacio que la contiene se funde con su desnudez. Es difícil decir que lo que vemos es un autorretrato porque no reconocemos su rostro o ni tan solo un fragmento de su cuerpo, sin embargo, ella se muestra a sí misma, muestra su movimiento, sus acciones ante la cámara que siempre la acompaña, muestra su estado dentro del espacio cotidiano. Su estado no es pasivo, en espera de ser vista, ella se muestra en movimiento, en constante cambio.



F. Woodman, From Space², Providence, Rhode Island, 1975-1976

Woodman dice: Te muestro lo que no ves -la fuerza interior del cuerpo. ("I show you what you do not see -the body's inner force.")² La foto únicamente nos muestra lo que estuvo delante de la cámara y damos por sentado que existió. Para Francesca, la foto puede ir más allá de las apariencias, mostrando lo que no es visible, sabe bien que el discurso que envolvió a la fotografía de objetividad y veracidad puede ser trastocado. Ella se fotografía en lugares que habita, pero lo que vemos no expone únicamente la imagen de un cuerpo desnudo, que posa, o de un simple retrato. Vemos el desplazamiento de un cuerpo vivo, en acción, que tiene la capacidad de transformarse, de desaparecer y aparecer, de disolverse en el espacio y de relacionarse con él, de enseñar su *fuerza interior*, quizá su espiritualidad.

² Philippe Sollers, "The Sorceress", en *Francesca Woodman*, París, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998, p. 10. Traducción propia.



F. Woodman, From Space², Providence, R. I., 1975-1976

En sus imágenes existe una fuerte interrelación entre ella y el espacio circundante, parece como si Francesca no pudiera existir sin un espacio que la sujetara. Se aferra fuertemente a los muros de las habitaciones que desgastados por el paso del tiempo dejan ver sus entrañas; ella misma pretende asemejarse a ellos exponiéndose desnuda y cambiante. Se encierra en vitrinas que apenas la contienen, recorre cuartos mientras percibe sus texturas. No sólo se retrata a sí misma, lo hace siempre como habitante de un espacio.

Los años setenta son tiempos de grandes cambios en las sociedades occidentales, esto se refleja en el arte y particularmente en la manera de concebir el autorretrato. El autorretrato conoce en esta época un momento de gran esplendor,

“Estamos ante un camino abierto hacia la exploración de los territorios emocionales, ahora ya socialmente accesibles. Es este quizá el momento culminante de un cambio de época, que rompe viejos tabúes, que rechaza los estereotipos y que

permite la narración en primera persona, el descubrimiento de nuevas libertades, de nuevos modos de enfrentarse a viejos roles y viejas mistificaciones.”³

Francesca pertenece a este momento de cambio, en sus fotos se deja ver desnuda, sin embargo, no se trata del desnudo tradicional porque no se muestra para goce de otros, lo hace para sí misma, para su autoreconocimiento y quizá con ello busque construirse una identidad, una identidad a partir de cómo se ve a sí misma.

No puedes verme desde donde yo me veo a mi misma. (“You cannot see me from where I look at my self.”)⁴, escribe Francesca. Un retrato fotográfico puede mostrar como te ve alguien, después de todo la cámara sirve a la mirada del fotógrafo, es un ojo que se encuentra fuera de ti y te muestra dentro de un entorno que no es totalmente accesible a tu visión. Sin embargo, la mirada que uno tiene de sí mismo no puede ser fácilmente compartida con los otros. Francesca pretende enseñarnos como se mira a sí misma por medio de la fotografía, en este caso es la propia Francesca la que sin estar detrás del aparato es su dueña y puede estar delante y atrás de el, en el autorretrato la cámara funciona como una extensión de su propia visión que sirve para revelar su autopercepción.



F. Woodman, New York, 1979.

³ Giovanna Calvenzi, “Idealización y realidad en la representación de la mujer. Un viaje a través de las formas de la iconografía femenina”, en *PHE02 Femeninos*, Madrid, La Fábrica, 2002, p. 20.

⁴ Sollers, *op. cit.*, 1998, p. 10.



F. Woodman, Italy, May-August, 1977-1978

Por si la cámara no fuera suficiente, Francesca se vale de un objeto que al igual que una foto muestra una realidad alterna: el espejo;

“... si pensamos en el espejo como un ‘medio’ (y no un simple elemento del mobiliario o un mero artilugio) podemos establecer su parentesco estrecho con el ‘medio fotográfico’. Cada uno de ellos, en una primera aproximación podría considerarse una metáfora del otro: la fotografía es como un espejo, y viceversa. La permanencia de la imagen fotográfica refleja la fugacidad de la vida, pero la imagen vista en el espejo inmortaliza ya de alguna manera (enmarca o aísla) lo heterogéneo y cambiante de la realidad. El espejo, por lo tanto, (esto ya lo sabíamos respecto a la fotografía) no es tampoco la realidad en bruto sino una modalidad de la representación.”⁵

⁵ Juan Antonio Ramírez, “Reflejos y reflexiones del medio especular, *Exit*, España, Olivares y Asociados S. L., 2000, p. 18. Este primer número de la revista *Exit* reflexiona acerca del medio especular, a través de varios ensayos y entrevistas a artistas contemporáneos que han tomado al espejo, en algún momento de su trabajo, como el elemento principal. No es casualidad que este volumen número cero inaugure la edición de esta revista de fotografía, como ya se ha dicho la imagen fotográfica es hija del espejo.

En una de sus fotografías (Roma, 1978), ella sale detrás de un muro y encuentra su rostro en un espejo, vemos su cuerpo en una imagen y su rostro en otra imagen dentro de la primera. En otra foto (Providence. Rhode Island, 1975-1976), Francesca se encuentra arrodillada sobre un espejo, un fragmento de su cuerpo se refleja en él, su rostro se mueve rápidamente y la cámara sólo alcanza a registrar una mancha.



F. Woodman, Ravena Fall, 1977

Tal parece que inspeccionara su apariencia, trata de buscarse dentro del reflejo, se halla y cuando lo hace juega con su imagen, con su cuerpo. Sabe que la imagen que te devuelve el espejo es tan maleable como la que miras en una foto; si bien, no puedes confiar cabalmente en lo que ves, tampoco buscas una respuesta, simplemente una imagen más de tu apariencia que se agrega a las miles de imágenes que a

diario te devuelve el mismo espejo o la cámara fotográfica, después de todo la identidad se va construyendo y modificando también a partir de tus imágenes.

La fotógrafa Ana Casas ha buscado en sus imágenes pasadas los elementos para construirse una identidad.

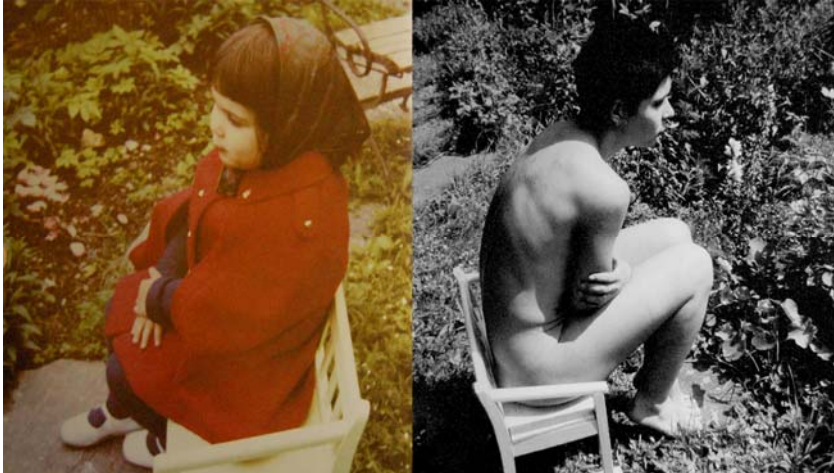
2.2 Álbum: Ana Casas Broda (Granada, 1965)

Muchas son las fotógrafas en diversas partes del mundo que han tomado su propio cuerpo y sus vidas como protagonistas de su obra sin hablar necesariamente desde una postura feminista; de una forma muy subjetiva y cotidiana, hablando en primera persona, como sujetos, nos narran su vida privada, nos muestran sus cuerpos desnudos, reales, alejados del estereotipo del cuerpo femenino que ha impuesto la moda, la publicidad y el arte; al hacerlo nos hacen partícipes de vivencias y emociones humanas que tradicionalmente no ocupaban un lugar dentro del campo del arte,

“La fotografía, cuya existencia en el tiempo apenas es superior a la lucha de las mujeres por alcanzar el estatuto de seres humanos, se ha revelado como instrumento fundamental de cuestionamiento de la identidad y de representación de lo femenino en manos de las mujeres⁶. Numerosas han sido las mujeres artistas, especialmente en el siglo XX, que han recurrido a ella como medio de expresión; pero también ha sido y sigue siendo un instrumento del hombre para plasmar su visión de la mujer, idealizando y ensalzando su cuerpo unas veces, utilizándola como vehículo para dar rienda suelta a su imaginario, otras.”⁷

⁶ En este texto no se discutirá el debate feminista dentro del arte. El trabajo de las fotógrafas de las que hablaré no parte de una postura feminista, sin embargo diversas autoras que hablan de ellas sitúan su trabajo a partir de la lucha feminista porque reconocen que ésta abrió nuevos caminos en la representación.

⁷ Oliva María Rubio, “Femeninos” en *PHE02 Femeninos, op. cit.*, p 23.



A. Casas, Álbum, 2000

A. Casas, Álbum, 2000

El *Álbum* de Ana Casas es una búsqueda de la propia identidad. Se ha valido de la fotografía porque sabe de su poder para conservar y transformar la memoria: “No distingo entre las fotos y mis recuerdos, ya no sé si los he construido a partir de las imágenes.”⁸ Las fotografías guardan el pasado de muchas vidas, recogen los rostros, los gestos, las vivencias, quizá hasta las identidades de los retratados. Ana ha dado una larga revisada al pasado (doce años trabajó para crear su propio álbum en la década de los noventa); las fotografías ocupan el lugar primordial en su libro, sin embargo sabe que una imagen no es suficiente para recordar, son necesarias las anécdotas, las cartas, los textos, el habla, la memoria. Las memorias no únicamente pertenecientes a los seres vivos, sino las que preservan los objetos, los espacios, la casa de la infancia:

“Tomé fotos. Había un silencio casi total. No quise mover nada antes de fotografiarlo. Sentí respeto por el orden de los objetos, la caída de las telas que

⁸ Ana Casas Broda, *Álbum*, España, Mestizo, 2000.

cubren las camas, los sillones. Parece que las vivencias se quedaron en el aire, en las cosas. Sentí vértigo. Empiezo a abrir los armarios.”⁹



A. Casas, Álbum, 2000

A partir de cuatro elementos esenciales: la fotografía, la memoria, la casa y el cuerpo, Ana narra su pasado y su presente. Se sabe dueña de un pasado y a partir de él busca encontrarse. Finalmente su historia es también la de su bisabuela, su abuela, su madre y su hermana menor.

El ayer y el ahora se contraponen continuamente en las imágenes de su *Álbum*; se miran fuertes contrastes que nos dan cuenta del tiempo transcurrido: el color contra el blanco y el negro; la niñez y la adultez; lo desnudo y lo vestido; la vejez y la juventud; lo vacío y lo lleno: la casa de su abuela aparece llena de vida y color en una foto que ella misma tomara hace muchos años; en la página opuesta la misma casa en el presente de Ana se nos muestra envejecida, llena de plantas que han crecido a su antojo, nos dejan ver el paso del tiempo envuelta en una atmósfera de

⁹ *Ibidem*.

tonos grises. Ana visita la casa natal de su madre deshabitada hace 6 meses. Se fotografía en los mismos lugares en donde su abuela Omama lo hiciera hace muchos años. Sentada en la misma silla en la que Omama la fotografió, Ana se autorretrata desnuda: “Estoy en la casa de Omama en Viena. Tomo las mismas fotos en los mismos lugares en los que ella me fotografió de niña con su cámara de entonces. Quiero mirarme hasta el cansancio para olvidarme.”¹⁰



A. Casas, Álbum, 2000



A. Casas, Álbum, 2000

Después de un recorrido a través de viejas fotografías tomadas por su abuela de la Ana bebé, niña, con su madre, su padre, su abuelo, llegamos a la joven Ana que busca crearse a través de autorretratarse con su cámara fotográfica: “Me tomaba fotos desnuda que pegaba en cuadernos de dieta y anotaba todo lo que comía.

¹⁰ *Ibidem.*

Creo que fue entonces cuando empecé a pensar que si me construía un cuerpo tendría una identidad.”¹¹



A. Casas, Álbum, 2000

“Desde comienzos del siglo XX encontramos a toda una serie de mujeres fotógrafas que, en un momento u otro de sus carreras, utilizan la cámara para interrogarse sobre su propia identidad. Para ello acuden al autorretrato y se valen del

¹¹ *Ibidem.*

espejo, la máscara o el disfraz.”¹² Las fotos de los cuadernos de dieta de Ana Casas la representan de un modo distinto, cambiante. En una primera serie de desnudo Ana nos deja mirar su cuerpo de varias maneras: de espaldas, frontalmente, de costado, sentada, incluso vestida. Siempre seria y mirando atentamente a la cámara, simplemente desea ver la apariencia de su cuerpo desnudo, quizá mirarse como otros lo harían; registrar la manera en que su cuerpo se transforma, la manera en que lo va reconstruyendo. En una segunda serie Ana se mira distinta, esta vez sonríe, se disfraza y posa ante la cámara. Quizá asistimos a cierta aceptación del propio cuerpo; en estas fotos ya no está el análisis de un cuerpo desnudo sino el juego y la soltura ante la mirada suya y la de otros y ante un aparato que no impone sino sugiere conductas. En una tercera serie de autorretratos desnuda, quizá con un nuevo cuerpo, Ana nos sitúa en la antigua casa de Omama. En el jardín corre, posa, se muestra, se esconde entre las hojas de las plantas; los objetos que aún permanecen allí nos llevan al tiempo en el que sirvieron a su abuela para fotografiarla. Ahora Ana repite el mismo acto de Omama, sin embargo, lo hace con plena conciencia del gesto fotográfico.

Con el desnudo fotográfico Ana busca penetrar la intimidad, los espacios privados, no únicamente suyos sino de los otros:

“Tomo retratos en los que trastoco la realidad, nace un momento nuevo. Cada vez que se desnudan para mis fotos se consume un deseo, un pequeño deseo de entrar en el espacio privado de mi madre, mi abuela, Sarya. No busco retratar lo que hay, sino algo provocado por el acto de fotografiar. Mis fantasías no son concretas, cobran cuerpo en las fotos. Cierro los ojos y las imágenes fluyen.”¹³

Ana ha hecho retratos de su madre y su abuela. Desnudas frente a la cámara y frente a ella reaccionan de forma distinta. Su madre mira fijamente al ojo de la cámara, parece estar disgustada; su abuela en cambio, la evade, su cuerpo deforme nos muestra una gran cicatriz que habla de enfermedad. Ana se ha vuelto a

¹² Olivia María Rubio, *op. cit.*, p. 24.

¹³ Casas, *op. cit.*

autorretratar desnuda en la casa de Omama, esta vez no está sola: las cuatro mujeres que la han acompañado en su vida la rodean y la miran mientras ella se encuentra recostada en una cama; otra toma muestra a Ana de pie junto a su madre, su abuela y su hermana están delante de ellas, esta vez todas las miradas están dirigidas al espectador; Ana y su abuela posan desnudas tomadas de la mano, Omama a perdido los dos senos, ahora su mirada enfrenta a la cámara. Al igual que lo hace una fotografía, los cuerpos cargan con la vivencia, las huellas de una cicatriz te hacen viajar constantemente hacia el ayer, todos los receptáculos del tiempo nos dicen que algo sucedió y que también tendrá un fin.



A. Casas, Álbum, 2000

“Creo que me reconstruí a partir de mis fotos, de mi abuela (como si lo hubiera reordenado todo). Por primera vez en mi vida me sentía ligera.”¹⁴ En las páginas finales del *Álbum* una última foto de las cuatro generaciones nos enseña a estas mujeres después de un camino recorrido, hemos llegado a conocerlas a través de su pasado, de sus fotografías, de sus recuerdos: de su memoria. Ana se mira contenta: “La memoria todo lo condensa y ordena...”¹⁵

Ana hizo un largo viaje en busca de la memoria pasada, pero existen recuerdos en cada experiencia cotidiana que se acumula, esto tiene un gran valor para Nan Goldin que ha creado su diario visual a partir de fotografiar la experiencia diaria de su familia.



A. Casas, *Álbum*, 2000

¹⁴ *Ibidem.*

¹⁵ *Ibidem.*

2.3 Nan Goldin: La fotografía como diario (Washington, D.C. 1953)

Las fotografías de Nan Goldin conforman su diario visual. Son su manera para conocerse a sí misma y para conocer a la gente; la manera para conservar la *memoria real* de las personas. Estas fotos surgen de las relaciones que ella tiene con los fotografiados no de la observación, Nan escribe: La gente que aparece en las fotografías dice que mi cámara es una parte tan importante del estar conmigo como otros aspectos del conocerme. Es como si mi mano fuera una cámara. (“People in the pictures say my camera is as much a part of being with me as any other aspect of knowing me. It’s as if my hand were camera.”)¹⁶ Nan no da un saludo común, en su lugar, toma una fotografía; su cámara se ha vuelto una parte de sí misma, tan importante y a la vez tan automática como respirar. Sin embargo, en cada fotografía, en cada momento en el que entra en la intimidad de algún amigo para fotografiarlo existe un vínculo emocional entre ambos: El instante de fotografiar, en lugar de crear distancia, es para mí un momento de claridad y conexión emocional. (“The instant of photographing, instead of creating distance, is a moment of clarity and emotional connection for me.”)¹⁷



N. Goldin, Suzanne and Brian on the bench, C. I., 1982

¹⁶ Nan Goldin, *The ballad of sexual dependency*, New York, Aperture Foundation, 1986, p. 6. Traducción propia.

¹⁷ *Ibidem*.

La balada de la dependencia sexual (*The ballad of sexual dependency*) narra su mundo, su familia. Este libro, lleno de retratos, nos da una muestra del mundo de Goldin, de sus amigos, que son su verdadera familia; nos muestra la intimidad de las mujeres y los hombres; nos habla de los conflictos en las relaciones humanas, de la ambivalencia del género, de la construcción del género. En él miramos todo tipo de emociones humanas. El dolor, la alegría, la enfermedad y la muerte conviven en un mundo verdadero, sin máscaras; observamos personajes y situaciones específicas que, sin embargo, hablan de algo universal: el amor, el sexo, el drama de las relaciones de pareja, la experiencia de vida, en suma, todo lo que va construyendo la identidad de las personas.



N. Goldin, Suzanne in the shower, México, 1981



N. Goldin, Mark Dirt, New York City, 1981

Goldin fotografía para recordar:

Todos contamos relatos que son versiones de la historia-memorizada, encapsulada, repetible y resguardada. Memoria real, que estas fotografías disparan, es una invocación del color, olor, sonido, la presencia física, la densidad y el sabor de la vida. La memoria permite un flujo sin fin de conexiones. Las historias pueden ser reescritas, la memoria no. Si cada fotografía es una historia, entonces la acumulación de estas fotografías se acerca a la experiencia de la memoria, una historia sin fin.

(“We all tell stories wich are versions of history -memorized, encapsulated, repeatable, and safe. Real memory, wich these pictures trigger, is an invocation of the color, smell, sound, and physical presence, the density and flavor of life. Memory allows and endless flow of connections. Stories can be rewritten, memory can't. If each picture is a story, then the accumulation of these pictures comes closer to the experience of memory, a story without end.”)¹⁸



N. Goldin, Nan after being battered, 1984

¹⁸ *Ibidem.*

Nan Goldin cree en el poder que tiene la fotografía para contar algo, no sólo visualmente, algunas fotografías tienen la capacidad de encerrar y perpetuar la emoción de la experiencia; su acumulación -de cada momento de la vida-, constituyen una historia que no quiere dejar afuera ningún instante. Todos los momentos quieren ser recordados; todos los momentos tienen que ser recordados, no se puede simplemente desechar unos y conservar otros; un abrazo, el rastro de una golpiza, una cama revuelta tras el sexo, te recuerda que las personas son complejas, que las relaciones de pareja no siguen un patrón establecido, que la vida no solo se mira en blanco y negro, si no en miles de matices.

No quiero perder jamás la memoria real de alguien de nuevo. (“I don’t ever want to lose the real memory of anyone again.”)¹⁹ Tras el suicidio de su hermana, Nan Goldin huye de su casa. Los vagos recuerdos que Nan tiene de ella son solo su versión, “su memoria real” se ha perdido y con ella su presencia. A partir de la fotografía Goldin logra atrapar “la memoria real” de cada persona, lo que sucedió realmente, su historia. Sin embargo, la muerte lo cambia todo, diez años después de haber sido publicada *La balada...*, muchos de sus amigos han muerto a causa del SIDA:

Sin embargo, la fotografía no preserva la memoria tan efectivamente como yo había pensado que lo haría... Siempre pensé que si yo fotografiaba lo suficiente a cualquier persona o a cualquier cosa, nunca perdería a la persona, nunca perdería la memoria, nunca perdería el lugar. Pero las fotografías me muestran cuanto he perdido.

(“But photography doesn’t preserve memory as effectively as I had thought it would ... I always thought if I photographed anyone or anything enough, I would never lose the person, I would never lose the memory, I would never lose the place. But the pictures show me how much I’ve lost.”)²⁰

¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 145.

Las fotografías no pueden parar realmente el tiempo, no pueden mantener a la persona real tal como se ve en la fotografía y tampoco pueden guardar plenamente la memoria real. Las fotografías te muestran “lo que ha sido”, y consecuentemente lo que ya no está, lo que ha muerto. Y sin embargo, Nan no desecha las virtudes de una simple fotografía. Ésta le ha ayudado en momentos difíciles, en los que se ha encontrado sola; su cámara le ha ayudado a sobrevivir, sus autorretratos a encontrarse de nuevo; porque si la fotografía no es real, si la fotografía es solo una imagen, una apariencia de la experiencia, ésta también puede todavía hablar de la verdad, de la vida: No creo que la fotografía detenga el tiempo. Sigo creyendo en la verdad de las fotografías, lo que me hace un dinosaurio en esta era. Sigo creyendo que las fotografías pueden preservar la vida más que matarla. (“I don’t believe photography stops time. I still believe in photography’s truth, wich makes me a dinosaur in this age. I still believe pictures can preserve life rather than kill life.”)²¹



N. Goldin, Couple in bed, Chicago, 1977

²¹ *ibid.*, p. 146.

Con sus fotografías Nan no sólo ha reflexionado acerca de la memoria; tal como en un diario escribes cada momento relevante o no del día, Goldin a través de su diario visual atrapa cada instante de cada persona, lugar o cosa. Esto le ha ayudado a percatarse de *la naturaleza de las relaciones humanas*, las relaciones en pareja. A través de sus fotos puede ser participe de la conducta de las mujeres, sus mujeres. Su modo de mirarlas va de la mano con su forma de representarlas. Las ha fotografiado desnudas, sin embargo su cuerpo no siempre intenta mostrar la sensualidad a la que estamos acostumbrados. El desnudo se muestra en una intimidad muy cotidiana: en la tina, la ducha, el sexo, en un apacible sueño. Si en sus fotos miramos a las mujeres vulnerables también las vemos solidarias y fuertes entre sí. No existen patrones a seguir, las diversas situaciones nos imponen modos de actuar y relacionarnos. Los hombres en las fotos de Nan no sólo son divertidos y arrogantes, la fragilidad de su cuerpo, de su sexualidad también es expuesta.

El sexo es una parte vital en la relación de pareja, son instantes de máxima comunicación y unión emocional:

El sexo no se trata solo de una acción; se trata de un cierto tipo de comunicación fundada en la confianza y la revelación y la vulnerabilidad que no pueden ser expresados de ninguna otra forma. Los lazos de la intensidad sexual llegan a ser consumidores y autoperpetuadores. Tú llegas a ser dependiente en la gratificación. El sexo llega a ser un microcosmos de la relación, el campo de batalla, un exorcismo.

(“Sex isn’t about performance; it’s about certain kind of communication founded on trust and exposure and vulnerability that can’t be expressed any other way. Intense sexual bonds become consuming and self-perpetuating. You become dependent on the gratification. Sex becomes a microcosm of the relationship, the battleground, an exorcism.”)²²

²² *Ibid.*, p. 8.



N. Goldin, Man and woman in slips, New York City, 1980

Nan se ha preguntado si los hombres y las mujeres no provienen de mundos distintos, sus realidades emocionales son muy distantes, y a veces eso hace las relaciones en pareja muy complicadas y sin embargo nos seguimos juntando.

Hasta aquí hemos abordado brevemente la obra de tres mujeres que encontraron en la fotografía, y para ser más precisos en el acto fotográfico, la manera para construirse una identidad. Sus fotografías dan cuenta de su mirada, es decir, de cómo se miran a sí mismas y de cómo miran a los demás.

El conocimiento de sí mismas a través de la observación de sus cuerpos les ha permitido (y le permitió a Francesca Woodman) percatarse de los cambios constantes que van sufriendo, y con ello que es posible ir transformando y reconstruyendo el propio cuerpo. Asimismo, el saberse dueñas del cuerpo que habitan las ha conducido a reflexionar sobre el espacio que ocupan en el mundo, mirando, unas veces hacia el presente y otras a su pasado. Finalmente el indagar en sí mismas (particularmente en Ana Casas y Nan Goldin) las ha llevado a reflexionar también acerca de cómo se van construyendo sus relaciones interpersonales y con ello, de nuevo, cómo se van construyendo a sí mismas.

Relato que se arma sólo en el recuerdo.
obra personal

Capítulo 3

Relato que se arma sólo en el recuerdo. Obra personal

“Lo que quiera que sea el pasado es lo que elegimos
para conservar en nuestra memoria.
El pasado siempre lleva al futuro así que es un
hecho: no hay futuro, no hay pasado, todo lo que
hay es este momento llamado ‘ahora’ y en el
momento en que decimos ‘ahora’ ya se ha ido.”
Duane Michals

La historia personal se construye a partir de todas las experiencias que vivimos; la memoria, los recuerdos, son los relatos que conforman esta historia; ellos no sólo habitan en nosotros, se alojan también en distintos espacios: el espacio que habitamos cotidianamente, el espacio en el que vivimos alguna vez, el espacio fotográfico, etc. Este proyecto aborda el concepto del recuerdo como constructor de historias, historias narradas con fotografías.

La obra que compone este proyecto surge del deseo de saber y entender cómo nace una fotografía, es decir, cómo actúan la luz, el tiempo y el espacio en la creación de una imagen fotográfica. No obstante, en la medida en que fui profundizando en este tema nuevas inquietudes aparecieron; cada idea que surgió y cada fotografía que tomé tuvieron sus bases en las que las precedieron.

Los autorretratos fueron el punto de partida de este trabajo fotográfico. Esta experiencia me llevó a conocerme un poco más y situarme dentro de un espacio al

que siempre he pertenecido y en el que siempre he habitado: mi casa. En un principio me fotografiaba en los espacios de mi casa que me ofrecían intimidad y seguridad, sin embargo, no sabía exactamente por qué me sentía cómoda en ellos. Necesitaba encontrar un lazo que uniera más fuertemente a la fotografía, a mi casa y a mí misma. He encontrado que una fotografía, como un viejo juguete o el cuarto escondido en la cocina, conservan una parte de mi memoria. Ahora sé que la experiencia vivida en aquellos lugares era lo que me ofrecía esa confianza; cuando te percatas de ello, miras los espacios cotidianos de forma distinta, ya no son sólo los cuartos donde estas, comes y duermes. Son los espacios en los que has vivido; algunos permanecen inalterados, otros han cambiado su color o su olor, otros han desaparecido, pero no completamente. El espacio persiste tal como lo hace lo único que nos permite vivir: la memoria.

Ahora necesito recordar para fotografiar y no al revés, como usualmente se hace, fotografiar para recordar. He querido crear nuevas fotografías que partan de un contexto basado en la experiencia pasada, que guarden mi memoria y a la vez la nutran. Al recorrer algunos espacios de mi casa se han disparado una serie de momentos que “ya han sido”, he fotografiado esos lugares y también me he vuelto a fotografiar en ellos porque esta es mi versión de los hechos.

Como ya mencioné este proyecto inició con una serie de autorretratos que paulatinamente se han transformado en historias fotográficas que parten de mis recuerdos de la infancia. Después nuevas historias se fueron narrando a través de los recuerdos de otros. Los relatos que me han contado mis amigos revivieron en el momento en que visitamos algunos lugares en los que vivieron su niñez y adolescencia. Todos estos relatos se arman sólo en el recuerdo, pero ahora la memoria no habita únicamente en aquellos lugares, lo hace también en las fotografías, porque estoy convencida que las fotografías pueden perpetuar la experiencia sólo si se les construye un contexto basado en la propia experiencia.

Enseguida describo mi experiencia con el autorretrato fotográfico.

3.1 Autorretratos

Decidí girar la cámara hacia mí por una sencilla razón: no tenía modelo. Cuando comencé a fotografiarme apenas contaba con medio año de dedicarme a la fotografía. Desde niña me habían atraído las cámaras, recuerdo que la primera que tuve fue una Kodak compacta para película 110 mm. Tomaba fotos sólo por diversión y nunca entendí como la cámara podía capturar a las personas que fotografiaba y transformarlas, de vivas a papel.

Cuando inicié mis clases de fotografía me sorprendió el fenómeno que hace posible la creación de una foto. La luz es la protagonista en este proceso, sin embargo, todo tiene que suceder en un tiempo y un espacio concretos. Estos tres elementos forman una unidad inseparable. En las primeras fotos que me tomé utilicé como única fuente de luz la que emana de la televisión. En ese momento me interesaba únicamente la interacción de la luz, el tiempo, y el espacio y deseaba mostrar con claridad estos tres componentes. Trabajar en blanco y negro me favoreció pues puede apreciarse una notoria diferencia entre la luz y la sombra. Sin embargo, me encontraba en un momento de conocimiento del sistema y usaba tanto el blanco y negro como el color para mis autorretratos; poco a poco he ido dando significados distintos al color o a la ausencia de este, porque para cada circunstancia, para cada persona, para cada recuerdo y para cada historia es necesario replantear los significados.

Había leído que un artista japonés, Hiroshi Sugimoto, hizo una serie de fotografías de teatros convertidos posteriormente en cines. Con la sala a oscuras, la proyección de una película ilumina el lugar, las exposiciones son muy prolongadas, exactamente el tiempo que dura el filme. Al final, en las fotografías se mira la pantalla del cine totalmente en blanco dejándose apreciar los detalles de la sala. Las imágenes que componen el filme desaparecen y se condensan en lo que las hace posible: la luz. El transcurrir del tiempo se congela también en una sola imagen y al parecer en

un único espacio que no cambia. Y sin embargo, sabemos que todo estuvo en constante movimiento.

En los primeros autorretratos que realicé se observa el tiempo transcurrido en el momento de la toma, la luz que da forma a los cuerpos que la reflejan y el espacio real en el que había ocurrido todo. En ese momento entendí como se creaba una fotografía y en mis siguientes autorretratos traté de hacer explícitos los elementos que componen una fotografía pero que usualmente no vemos o se disipan tras la imagen.

Continué experimentando al fotografiarme con distintos tipos de luz en diversos lugares de mi casa. Escogí aquellos espacios en los que me sentía cómoda, en los que existía intimidad, estos fueron: mi recámara, el cuarto de mi hermana y el cuarto de baño. En cada sitio utilicé una luz distinta, propia del espacio, propia de la atmósfera que se percibe en cada uno de estos sitios. Las exposiciones eran largas, quería que se registrara mi movimiento, mis gestos y con ello el transcurrir del tiempo. Pensaba que una sola foto podría contener todos estos conceptos, pero también creía que el acto de fotografiar no se podía apreciar en una sola imagen; las circunstancias cambian a cada momento y por ello es necesario tomar siempre más fotografías. Así, comencé a ordenar mis fotos en pequeños conjuntos que daban cuenta de la sucesión del tiempo. Sin la pretensión de querer contar una historia, esta se fue contando sola.

Con estas tomas también me percaté del gesto de tomar una foto. Todo lo que envuelve a una imagen fotográfica: la mirada del fotógrafo, el que ve o evade el ojo de la cámara, y finalmente los que miran las imágenes impresas. Al hacer algunos autorretratos me sentí un poco intimidada; me cubría el rostro dejando solo ver mi cuerpo, fue una sensación extraña pues a pesar de no haber nadie detrás de la cámara, sabía que estaba expuesta y esas fotos las miraría alguien más. En otros, envolví completamente mi cara con una cortina, quería dejar en claro el gesto de esconder el rostro -la parte que te identifica- de los que miran.

Estos dos elementos, la serie y el gesto fotográficos, me llevaron a crear relatos que nacen y se transforman en la memoria del protagonista. Historias fotográficas que hacen una pausa en el tiempo y obligan a recordar.

Enseguida describiré los elementos importantes que articulan mi obra. Sin embargo, el relato que da sentido a las fotografías no se contará con palabras, éste se arma sólo en el recuerdo al mirarlas.

Mi versión de los hechos está depositada en estas nuevas fotografías, son mi manera de voltear hacia mi pasado. Los recuerdos son el eje que guía este proyecto pero como veremos, estos permanecen ocultos en muchos lugares hasta que la memoria los revive. En mi casa existen muchos espacios que con el paso del tiempo los han ido acumulando; la experiencia diaria vivida en mi niñez dotó a estos espacios de significado, pero el tomar conciencia de esto y recordar lo que pasó allí alguna vez los ha resignificado. Uno de estos espacios es la tronera.

3.2 La tronera

Esta es la primera obra que cuenta una historia; una historia poco común, con un principio un poco borroso en mi memoria, sin final, pero historia al fin porque mi versión no es la única, las imágenes le dan al espectador la libertad de contar su propia historia. Sólo yo aparezco en las imágenes, sin embargo, en este relato acuden otros personajes ausentes en las fotografías.

En esta serie me fotografié en un espacio que provoca mis recuerdos. Las fotografías funcionan como un mapa, ofrecen sólo señales, lo demás lo hace la memoria. Recuerdo como ese pequeño cuarto, al que le llaman *la tronera*, me hacía sentir miedo; miedo a lo oscuro, a los insectos que moran allí, a los objetos olvidados. Ese es también un espacio olvidado de la casa, un lugar que nunca llegó a ser lo que se planeó. Recuerdos infantiles un tanto difusos pero presentes gracias a los espacios que aun existen.

Pero, ¿por qué decido echar esta ojeada al pasado? *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, te invita a mirar con nuevos ojos la casa que habitaste de pequeño, a mirar de nuevo los espacios porque en ellos se guardan las memorias, “En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso... Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos esos bellos fósiles de duración,

concretados por largas estancias.”¹ Los espacios son el receptáculo de la memoria tal como lo es una fotografía, ambos no sólo conservan el tiempo, sino también la experiencia vivida, los recuerdos. Así he encontrado una analogía entre la fotografía y los espacios en los que he vivido. De alguna forma quería ligar más íntimamente a la foto conmigo misma. Hoy los significados de cada cuarto, cada espacio en el que me autorretrataba han cambiado, ya no sólo me fotografié porque me sienta cómoda, ahora debo recordar que pasaba allí para saber porque me sigo sintiendo a gusto.

Con estas fotografías también he querido invertir el proceso fotográfico. Popularmente, se dice que la fotografía atrofia la memoria porque todo queremos tenerlo guardado en la imagen, ¡que ellas recuerden!, que hagan el trabajo duro. Al invertir el proceso fotográfico he tratado de cambiar en un primer momento lo que nos motiva el tomar una fotografía. Generalmente deseamos guardar un instante del pasado para recordarlo después; con estas fotos es necesario recordar la anécdota antes de la toma y no al final de todo el proceso cuando miramos las imágenes fotográficas. Recordar como fueron las cosas que aún están aquí, recordar cómo he habitado los espacios, recordar como fueron las personas que están y las que ya no están; recordar para conocer, recordar para saber como era yo misma y soy ahora. Finalmente lo que resulta como imagen u obra son fotografías que servirán como los espacios, para preservar mi memoria.

Desde que comencé este proyecto me fotografié dentro de mi casa. Decidí que el mejor lugar para hacerlo debía ser el más cómodo y en el que sintiera confianza; ahora, el mejor lugar para comenzar a recordar sigue siendo el mismo, en donde siempre he vivido y el que guarda una gran cantidad de recuerdos.

Decía líneas arriba que *la tronera* -como le llama mi mamá- es un lugar que nunca llegó a ser lo que se había planeado, un baño. La tronera es sólo un cuarto incómodo en donde no puedes permanecer totalmente erguido. Ese cuarto mal planeado a la larga sirvió como bodega y como basurero. Mi mamá era la única que almacenaba cachivaches allí y por tanto era la única que entraba. Ella no le temía a

¹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 2002, p. 38 y 39.

lo que escondía ese cuartito oscuro y polvoso. Yo nunca entre en él pero sabía qué había dentro; únicamente miraba de lejos cuando mi mamá entraba y salía. Decidí fotografiarme en él porque es un lugar que me recuerda mi niñez, quizá no pasaba largos ratos en él, pero sólo con mirarlo se producen en mi mente muchas imágenes dispersas.

Ahora no me da miedo entrar, de hecho soy muy grande para él; poco a poco se ha ido limpiando y muchos objetos que antes lo habitaban han desaparecido, sin embargo, el espacio sigue allí, y el olor a humedad que lo caracterizó permanece. Tuve que iluminarlo para poder hacer las tomas fotográficas, es tan pequeño que sólo pude hacer un encuadre; juego con una luz blanca que recorre el cuarto y me recorre a mí, estoy vestida con un viejo fondo blanco que mi mamá solía usar en ese tiempo, cuando era más joven. He querido que estas tomas tengan una atmósfera fría, tal como recuerdo que era.

Desde mi punto de vista, en ocasiones, una sola fotografía no nos dice mucho, en cambio varias fotografías juntas tratan de narrar algo. Con estas fotos estoy contando algunos momentos de mi vida, este texto explica por qué hice estas fotografías y retoma algunos de los recuerdos que las provocaron, sin embargo las fotografías por sí solas cuentan una historia. El concepto de autorretrato con el que comencé este proyecto, si bien, no ha desaparecido, se ha transformado en una idea que tiene que ver con mis recuerdos inmersos dentro de espacios que aún habito. Así el carácter autorreferencial que ha permeado mis fotografías hasta el momento persiste.

Los recuerdos tienen muchas casas, en una se acumulan más que en cualquier otra, pero esa otra los acoge con más nostalgia que ninguna...

3.3 En la casa de mi abuelita...

En mis recuerdos existen pocas casas, quizá solo tres. La segunda más importante para mí es la de mi abuelita. Recuerdo que cuando era niña solo teníamos una abuelita, de alguna forma sabía que eran dos, pero sólo una era nuestra abuelita y la otra era la mamá de mi mamá. Cuando fui a fotografiar aquella casa ya había

cambiado mucho, mi abuelita tenía varios años de haber muerto y su cuarto, la sala y su closet no parecían los de antes; sus fotografías estaban guardadas y sus vestidos ya no estaban. Sin embargo, el espacio sigue allí, cámara en mano recorrí las habitaciones, abrí cofres y cajones antes prohibidos, removí objetos y desordené muebles, lo más importante es que también desempolvé recuerdos.

Me agrada la vista desde un lugar alto, desde las grandes ventanas del departamento en donde vivía mi abuelita siempre hubo una vista lejana: la ciudad, el movimiento de los largos árboles por el viento, las palomas que molestaban las flores de mi abuelita, el parque que oculta los juegos en los que salté y me divertí hace años. Objetos viejos, objetos que siempre han estado allí: un gran espejo, un reloj de oro, la pequeña silla con la que jugábamos mi hermana y yo, un alhajero, unas figuras de porcelana, unas flores sin vida, un cajón con recuerdos. La única fotografía que aún cuelga en el cuarto de mi abuelita es la suya. Es una foto muy vieja, ella era muy joven cuando fue tomada. Esa foto en sí misma guarda tantos recuerdos: fotos de fotos, recuerdos de recuerdos. Quisiera que mi abuelita me hubiera contado algo de ella, pero antes creía que las fotos sólo servían para decorar las paredes.

Me gustaba estar allí cuando la cálida luz de la tarde se colaba por entre las grandes cortinas y mi abuelita contaba anécdotas pasadas de la familia. Por esta razón decidí no utilizar ninguna luz artificial para estas tomas. También decidí no aparecer en estas fotos, se refieren a una etapa de mi vida pero no me toca a mí ser protagonista de esos espacios, quien debió ser ha muerto y la soledad es la que acompaña ahora a sus habitantes.

3.4 Escondidillas

Son mis recuerdos infantiles los que tengo más presentes. No puedo explicar por qué mi memoria guarda unos y desecha otros; quizá me he detenido más en esta etapa de mi vida porque existió el juego, la despreocupación y cierta sensación de libertad. Las fotografías que he desarrollado en este proyecto son sólo de buenos recuerdos, es decir, anécdotas que no traen consigo llanto, sufrimiento o enfermedad;

esto no implica que las malas experiencias no hayan existido, sin embargo este no es el momento para traerlas. A veces es mejor olvidar algunos recuerdos para continuar acumulando nuevos.

Mientras buscas espacios percibes como tales, no únicamente una habitación grande o el lugar que se encierra entre las paredes; te adentras en los rincones, en los lugares ocultos, escondidos, no visibles para la visión común, quizá solo visibles para un niño que busca jugar.

Al observar con detenimiento los cuartos de mi casa me doy cuenta que el espacio está integrado por montones de pequeños espacios, los objetos los crean al amontonarse entre sí, se crean recovecos, se crean diminutas casas, nuevos rincones, nuevos espacios. Alguna vez transité por ellos, permanecí acurrucada esperando el momento en que alguien me encontrara. Ahora me he escondido de nuevo en esos rincones, he recordado el silencio y la soledad que vives mientras esperas, pero sólo ahora, que me he fotografiado en esos viejos rincones me percaté del lugar que habito y comprendí el “Yo soy el espacio donde estoy” del poeta Noël Arnaud que cita Bachelard. Yo también soy espacio, y cada parte de mi cuerpo también guarda memoria.

Mis fotos ahora se han multiplicado, quisiera mostrar tantas como recuerdos hay en mi cabeza; sus formatos son más diversos, unos pequeños y muy oscuros, contrastan con otros más grandes e iluminados y viceversa, dispersos pero conectados unos con otros. Ahora el color y los grises conviven en un mismo plano, no hay porque separar pasado y presente ya que todos los tiempos se entienden en una misma historia, más aún si esta no es lineal. En este momento el color alude al presente, al presente en el que me fotografió, al presente en el que recuerdo; mientras que el blanco y negro se refiere al pasado, que vive en los espacios que lo protegen.

Es extraño irrumpir en espacios que ya nadie ocupa, cuando eres niño el juego es natural y en tu propia casa puedes llegar a descubrir otras casas, que son sólo para ti. Con las escondidillas es preciso meterse donde nadie crea que estarás, en lugares prohibidos, en lugares pequeños; cuando estas dentro olvidas un poco el juego y la máquina de coser puede ser sólo en ese momento tu única casa, la que está

hecha a tu medida, la que te resguarda. Si has encontrado un closet para esconderte sabes que desde allí podrías espiar a quien este afuera. Recuerdo como la imaginación vuela en la soledad del escondite.

En Escondidillas he querido capturar algunos espacios en los que solía jugar de niña, he fotografiado los espacios solos y también me he fotografiado en ellos. Mi cuerpo como ente sólido se pierde en algunas tomas y se funde con el espacio ocupado. Estoy reconociendo el espacio en donde jugaba; estoy vestida con una vieja falda que he encontrado oculta en una bolsa, con un abrigo de peluche que me gustaba usar; me encuentro en ropa interior, la ropa más cómoda para jugar. La luz enfatiza el lugar en el que estoy, el lugar al que me dirijo, llena el espacio, como lo lleno yo. La luz sigue estando presente de una manera muy evidente en estas fotos; no sólo es la que hace posible la foto; revela, despojando de la oscuridad a los espacios olvidados, los muestra, los hace visibles y con ello presentes en la memoria.

Cuando era niña lo fueron también mis hermanos...

3.5 Cuando éramos niños...

Recordar mi infancia es también recordar la de mis hermanos. No puedo pensar en algo que me haya pertenecido sólo a mí, todo tiene que ver con ellos. Mis vestidos, antes fueron de mis hermanas, mis juguetes ya tenían un pasado antes de llegar a mí. En mis juegos sólo puedo verme a su lado. Ellos fueron mis amigos y mis compañeros de juego. Estas fotografías son tuyas, son sus recuerdos y ahora los he hecho míos también.

Siempre he vivido aquí, mi casa no sólo ha sido el lugar que habito, fue también mi escuela, mi jardín, mi calle, el lugar donde conocí a mis amigos. De niña nunca salía, no tenía porque, dentro de mi casa lo tenía todo. *Para qué quieres amigos si aquí están tus hermanos*, dijo mi papá alguna vez. Mis tres hermanos ya habían vivido en otra casa; era un departamento en el edificio Hidalgo en Tlatelolco. Mi hermano Isaac fue allá al kinder; a veces, cuando pasamos por allí, mi hermana mayor, Noemi, me cuenta que jugaban *en esos columpios que están allá*, salían con

mi papá por las tardes; mi hermana Raquel vivió muy poco en aquel departamento, era una bebé y no tiene recuerdos de la casa, mas si recuerda los juguetes que he fotografiado.

Mi casa se comenzó a construir cuando mi mamá aún estaba embarazada; me esperaba a mí. Cuando yo nací todos vinimos a vivir aquí. En aquellos tiempos todo este lugar era nuevo, apenas se comenzaban a poblar las calles de casas nuevas, no había parques cercanos, ni centros culturales -aún no los hay- ni tiendas, ni nada. Recuerdo que mis hermanos y yo no podíamos salir a la calle, *era peligrosa*, recuerdo muchas tardes en que mis papás nos dejaban solos. Esas fueron muchas tardes de juego y espera. Siempre esperábamos que nuestros padres llegaran con la ilusión de que nos trajeran *algo, lo que fuera*. La mayoría de las veces no fue así; muchas otras vigilamos su llegada para que no nos sorprendieran en alguna travesura.

Son complejos los recuerdos que se detonan con sólo mirar un viejo juguete o unos zapatos que sólo use una vez. Yo no jugué con todos los juguetes que he fotografiado. Sólo tres de ellos fueron míos. Sé que todos los demás fueron de mis hermanos, no se cómo jugaron o cuanto se divirtieron con ellos, sí les gustaron o los destruyeron; pero al buscarlos, al sacarlos de sus escondites, de sus olvidos, he puesto nuevos recuerdos en ellos.

He querido hacer un homenaje a mis hermanos, a nuestra infancia. He encontrado juguetes, vestidos y dibujos que compartimos. Todo lo he hallado en bolsas viejas. Esas bolsas se encontraban arrumbadas en los rincones de un cuarto, un armario y una cómoda. Cada uno de esos espacios ha ocultado por años esos objetos. Esos objetos alguna vez fueron espacios ocupados. Esos vestidos, sus pliegues, sus telas, alguna vez nos vistieron y fueron usados en ocasiones muy especiales o no; los dibujos fueron creados para agrandar la visión de alguien, en ellos se formaron nuevos espacios sólo visibles en nuestra imaginación. Los objetos son valiosos únicamente porque en ellos se han depositado nuestros recuerdos.

Hasta este momento no he agotado los recuerdos que me unen a mi casa, el indagar en ellos me ha servido para saber cómo era antes y como estoy siendo ahora. En esos recuerdos mis relaciones interpersonales se concentran en mi familia, sin

embargo, cada momento del ahora te regala nuevos recuerdos y nuevas experiencias; creo que las nuevas experiencias tienen valor por las relaciones que vas construyendo. Cada persona que conoces y has conocido te brinda esa posibilidad. He fotografiado a algunas personas cercanas a mí con las que me une un lazo muy importante, la confianza. Sin embargo, con cada una de estas personas guardo una relación particular. Conocí a Cinthia en la secundaria, desde entonces nuestra relación no ha sido constante, pero la experiencia que vivimos ha permitido que la amistad perdure. A Marco y a Mario los conocí relativamente al mismo tiempo en la ENAP, Marco fue mi pareja y ahora somos amigos; Mario ha sido desde que lo conocí un gran amigo, y a pesar de que ahora no nos vemos tan seguido como antes, hemos mantenido nuestra amistad. Raquel es mi hermana, mi familia y mi amiga.

Con cada una de estas personas me relaciono de distinta forma; el estar consciente de ello me ha ayudado también a seguirme conociendo. Raquel, Marco, Mario y Cinthia me han llevado a lugares en los que han estado y me han contado algunas experiencias pasadas. Esto me ha ayudado a conocerlas un poco más; me han regalado algunos recuerdos, a cambio yo les he dado sólo unas fotografías.

3.6 Mario

No quiero quedarme yo sola con mi experiencia de fotografiar, he querido compartirla con otros, obligándoles también a recordar. La experiencia que he tenido con cada una de las personas con las que he recordado ha sido distinta y por ello las soluciones plásticas también.

Creo que la manera de conocer un poco más a alguien es a través de sus recuerdos. Quizá llegas a saber como fueron las personas con las que convives habitualmente, tus amigos, al mirarlos de niños o adolescentes en sus fotografías familiares, al tocar sus objetos, al escuchar sus recuerdos, al estar en los lugares que habitaron alguna vez y que viven cotidianamente; significa entrar en un terreno muy privado de cada quien que te acerca unos cuantos pasos en su compleja personalidad.

Vi muchos rostros distintos de la misma persona cuando le pedí a Mario que me contara algo de su pasado. Con una sola fotografía suya no podría retratarlo y mucho menos contar algo. Necesito que él me platique cualquier recuerdo, que me muestre dónde duerme, dónde vive, cómo vive. Cuando llegamos a la casa de sus padres Mario me dijo *has lo que quieras, toma fotos de lo que quieras*, así que conforme lo escuché fui fotografiando. Sus recuerdos están contenidos en algunos álbumes familiares, en las fotos que cuelgan por todos lados en la casa (fotos viejas que se han tornado con el tiempo amarillentas, el color del pasado), en su cuarto -en el que ya sólo duerme ocasionalmente-y en sus objetos.

Hace ya un tiempo que Mario busca otro lugar donde vivir así que ha guardado sus libros, dibujos, discos y demás cosas dentro de un gran baúl, pero gran parte de sus recuerdos se quedarán en esa casa; de dentro del baúl sacó algunos boletos de conciertos, canicas viejas, credenciales que lo identificaron, cartas de amor. Mientras acomodó a Chamoy -el changuito de peluche que he encontrado en su cama-, Mario encuentra un viejo cuaderno donde dibujaba. Al hojearlo presiento que le han venido muchos recuerdos, pero guarda silencio y me lo muestra. Me pidió que le tome una foto a la pintura que ha hecho en su pared, pronto se irá de allí y la quiere conservar. Tomé varios retratos de Mario, se ve demasiado serio, cuando se percataba de que lo hacía inmediatamente cambiaba su expresión; comúnmente él ríe pero sólo espontáneamente. Quizá debí tomarlo por sorpresa, pero esta vez le he dicho *voltea* con la intención de ver su reacción frente a mí con mi cámara.

Para Mario existe un pasado en fotos, en juguetes y en una casa que aunque quiera dejar pronto aún tiene muchos lazos con ella. Para Marco en cambio el tiempo de la primaria y la secundaria tiene resguardo fuera de la casa.

3.7 Marco

Marco ha sido por momentos un secreto para mí, poco a poco he ido conociéndolo. Él dejó su casa hace siete años, en todo ese tiempo no había vuelto por esos rumbos. Él tiene muchos relatos que contar, siempre está recordando lo rufián

que era en la primaria y secundaria, en esos periodos todos lo somos; a veces he escuchado las mismas historias varias veces, pero ahora hemos quedado en que me llevaría a esos lugares.

Hace tiempo que no fotografiaba el exterior, desde que comencé este proyecto todas mis fotografías fueron tomadas dentro de mi casa, utilizaba lámparas de mano, velas o el flash para iluminar, de alguna manera sentía que tenía controlado el momento y la escena. Para estas fotografías fue necesario salir, porque lo que Marco quiso recordar tiene *su casa* en la calle. No me importó que el día hubiese estado nublado o que las vistas de paisajes y calles no fueran extraordinarias. Lo realmente significativo fue poder recorrer junto con él esos espacios olvidados, y revivirlos con el recuerdo y ahora con la fotografía.

La ciudad es tan grande que bien puedes nunca acabar de visitarla; también puedes viajar dentro de ella e ir a lugares que parecen muy lejanos porque hace mucho no estas en ellos. Marco me llevó a sus escuelas pasadas, sólo las hemos visto por fuera porque era sábado, sin embargo eso no impidió que los recuerdos llegaran. También estuvimos en el parque donde jugaba. Él volvió a subir al juego desde donde cayó alguna vez y me mostró la cicatriz que le quedó. También me mostró el lugar donde trabajaba su amor platónico de secundaria, Marlene; le pedí que preguntará si aún trabajaba o vivía allí. No quiso hacerlo por temor a dejarme por ella, eso me dijo, pero luego rió al ver mi rostro enojado. Buscamos la casa de su amigo Orlando, pero en ese espacio se han construido una nueva vecindad; son pocas las personas que se quedaron en ese lugar; una señora se nos acercó y nos preguntó ¿qué buscábamos?; Marco y ella platicaron un rato pero al fin la señora no logró recordar a aquella familia. Caminando por esas calles que él solía frecuentar, subimos un puente peatonal y Marco señaló el cuarto de *El chore*, el era uno de esos niños muy pobres a los que nadie les hablaba, pero Marco sí lo hacía y también había estado en aquel pequeño cuarto de azotea que aún sigue allí.

En toda esta tarde Marco no ha dejado de hablar, me impresiona todo lo que guarda su memoria. Cada lugar en el que hemos estado encierra muchos relatos; el estaba emocionado, igual que yo. No he dicho casi palabras, tomo fotografías y dejo

que el me cuente. Le insistí varias veces que fuéramos a la casa donde vivía y con firmeza dijo que no. Semanas después de tomar sus fotos Marco me contó que se había sentido extraño ese día, que había platicado con una amiga sobre eso y había decidido ir a su casa y hablar con su mamá. Marco me dijo que guardara un rollo más para ese día. Sin embargo, ahora creo que eso no ocurrirá, me parece que para él sólo existe el presente aunque recuerda muy bien lo pasado, por ello en su historia sólo acude el color.

El blanco y negro también se ausenta de la historia que he contado junto con Raquel...

3.8 Raquel

Cuando me decido a escribir sobre mis fotografías me abstengo de contar las historias que sus protagonistas me platicaron; las fotografías deben funcionar por sí mismas y el relato que sólo se arma en el recuerdo es la versión que da sentido a los conjuntos de fotos; esta historia no debe estar escrita, aparece y se reinventa en la memoria (no sólo de sus protagonistas) cada que se miran las fotografías. Toda historia es para ser contada, y el medio que soporte estas fotos debe ser el más adecuado para ello: el libro (en este caso esta tesis).

Cuando le dije a Raquel que era su turno para fotografiarla, sólo quería un recuerdo, una pequeña historia de un lugar en particular; fue imposible. A pesar de que permanecimos únicamente en el bosquecito donde jugábamos mientras nuestro papá trabajaba, de allí nos remontamos a muchos otros lugares. Un recuerdo es muy flexible y es parte de una gran cadena de recuerdos, igual que una fotografía. Precisamente lo que busco al mirar estas nuevas fotografías son todos esos lugares que regresaron a mi mente en ese momento. Por ello no sólo la historia de Raquel, sino todas las demás no siguen un tiempo lineal en su narración; estas historias muestran un conjunto de imágenes, visualmente siguen un ordenamiento que he impuesto, pero también se enseñan simultáneamente, el narrador puede proponer una forma de leer, sin embargo el que lee una historia visual puede no respetar esa forma. He mantenido el límite recto,

propio del visor de la cámara, en todas las composiciones porque la jerarquía que proporciona esta visión se asemeja a la que damos a nuestros recuerdos. Solemos separar los recuerdos más significativos del continuo de la experiencia.

Yo no estaba sola aquí, siempre estabas tú conmigo, me reclamó Raquel al percatarse de que sólo ella aparecería en las fotos, sin embargo, tampoco esta vez estaba sola y para encontrarme se debe hacer una simple pregunta ¿quién tomó estas fotos? Yo no estoy presente como tampoco lo están muchos lugares o personas que se aparecieron con el hecho de recordar; en ocasiones las fotos sirven no por lo que muestran, si no por lo que evocan.

De aquel lugar que visitábamos cuando niñas sólo contamos con nuestros recuerdos, en apariencia el espacio sigue siendo el mismo y esta nueva experiencia de tornar al pasado trata de preservarlo, preservar el espacio y el color que persiste en nuevas fotografías.

3.9 Cinthia

A lo largo de este proyecto transité del sistema análogo al digital. El sistema digital me ha proporcionado una agilidad que no había contemplado antes, la magia que se da en el cuarto oscuro ha sido suplida por un trabajo frío frente al monitor de la computadora, pero a pesar del cambio en las herramientas la idea que envuelve este trabajo permanece.

Esta obra da una pausa en el tiempo y obliga a recordar. Hemos recordado a través de los espacios, de las fotografías, de los objetos y esta vez, con Cinthia, lo hemos hecho también a través de las personas que han permanecido en esos lugares. La obra fotográfica en este momento constituye también un registro de la experiencia del hecho tan cotidiano de contar una historia, una historia basada en la experiencia pasada. Lo cotidiano ha sido a lo largo de todas estas historias el elemento principal, porque es esto lo que da forma a la experiencia vivida.

Cinthia y yo asistimos juntas a la misma secundaria y ahora ella quiso recorrer de nuevo esa pequeña escuela. Sus recuerdos y los míos se parecen pero no

podríamos contar una misma historia. Nuestra secundaria no ha cambiado del todo, sólo lo han hecho sus pisos, sus pizarrones y sus bancas. Caminamos por cada piso y entramos en algunos salones de esa escuela, la mitad de sus maestros son los mismos y lo increíble es que aún nos recuerdan. Han hablado con nostalgia de lo pasado porque dicen, *ahora no es como antes*.

En este trabajo he retornado al blanco y negro no sólo para contrastar al presente, sino también a la detención del tiempo; muchas han sido las generaciones de alumnos que han pasado por la secundaria donde estudiamos, generaciones anónimas y cambiantes que sólo van de paso. Los que permanecen son los maestros, los espacios que construyen aquella escuela y ahora con estas nuevas fotografías, la experiencia de resignificar lo presente a través de lo pasado.

❧❧❧

Muchas de las fotografías que hice a lo largo de este proyecto fueron producto de la intuición, pero al revisarlas nuevamente y mirar lo que fotografié me di cuenta que desde el principio, desde que comencé a fotografiarme, estaba tratando de conocerme a través de cómo me veo, de cómo habito mi espacio cotidiano y de cómo me relaciono con los otros. A pesar de que mi primer acercamiento al autorretrato estuvo motivado por no tener un modelo a quien fotografiar, ahora sé que este interés respondía también a la necesidad de saber cómo se veía mi cuerpo desnudo, vestido, en movimiento, posando. La fotografía me ha servido para saber cómo me veo y quizá, también, cómo me ven los demás.

Con estas fotografías y a través de todas las acciones que envuelven al acto fotográfico, también estoy construyéndome una identidad. El acto de fotografiar ha sido para mí la manera de acercarme a mi entorno y de conocerme a través de lo que vivo habitualmente; pero mirar mi presente me ha llevado a recordar mi pasado porque no puedo entender este momento sin mirar hacia atrás. Una parte de mi pasado, de mi historia, vive en mi casa, sus espacios encierran fragmentos de mi memoria. Recordar mi experiencia vivida en algunos de esos espacios me ha ayudado a construir mi propia historia. El recordar me ha ayudado a saber cómo era, cómo he

cambiado y cómo me seguiré transformando. El recordar con otros también me ha ayudado a saber como soy a partir de cómo me relaciono con los demás.

En mi propia búsqueda, también fue necesario comprender al medio que estaba utilizando para ello. Hemos dicho que la fotografía no es lo real, ni puede preservar absolutamente la memoria de un individuo, sin embargo, la fotografía sí es capaz de evocar en éste su propia experiencia si a la fotografía se le construye un contexto basado en la propia experiencia. He querido crear nuevas fotografías que parten de un contexto basado en la experiencia pasada de sus protagonistas, que guarden mi memoria (y la memoria de los que me ayudaron a contar sus historias) y a la vez la nutran.

Ahora, para mí, una fotografía es valiosa en la medida en que significa la experiencia vivida de alguna persona. Cada pequeña historia fotográfica reconstruye momentos en la vida del protagonista; entre las fotografías que componen cada relato existe una relación de dependencia, es decir, su lectura sólo puede darse en el contexto de su conjunto, para así, lograr narrar algo. Este contexto se crea no sólo con más fotografías, sino con recuerdos. Mis recuerdos y los de otros, han sido los que construyen y transforman las historias que las fotografías relatan, sin embargo, cada conjunto de fotos cuenta algo por si sólo, sin la necesidad de recurrir a los recuerdos que las propiciaron, pues la acción del espectador las transforma.

Conclusiones

Ahora, para mí la fotografía es valiosa en la medida en que significa la experiencia vivida de alguna persona; en la medida en que puede ofrecernos información acerca de quienes somos o fuimos a través de nuestra mirada. La fotografía, ese instante que ya pasó, esa imagen que delimita nuestra visión, es capaz de crear significados si se le construye un contexto. Este contexto debe colocar a la fotografía en el espacio y tiempo al que pertenece.

En **Relato que se arma sólo en el recuerdo** a través de la narración con fotografías creamos significados. Al narrar, al contar una historia siempre estamos recordando. El mirar unas fotografías que fueron producto del recuerdo, provoca un constante reforzamiento de la memoria, que contribuye al conocimiento del que recuerda. Al recordar la experiencia pasada, la anécdota, al visitar los espacios que hemos habitado, al recordar cómo éramos, estamos contando nuestra historia personal y con ello nos estamos conociendo.

Las fotografías que componen **Relato que se arma sólo en el recuerdo** son un medio para recordar, para imaginar, para contar historias, para conocernos.

Este trabajo reflexiona en torno a la memoria y la fotografía. La fotografía puede ayudarnos a recuperar y a fortalecer lo que decidimos preservar como memoria. La memoria es una elección y selección, consciente y muchas veces inconsciente de la experiencia, de igual manera al fotografiar, seleccionamos y elegimos que mirar. La fotografía debe servir para resguardar la memoria individual y colectiva, sin embargo, el recuerdo y la memoria activa de las personas es lo que verdaderamente otorga significados.

Relato que se arma sólo en el recuerdo
obra fotográfica
memoria, espacio y fotografía

a Héctor Espinosa



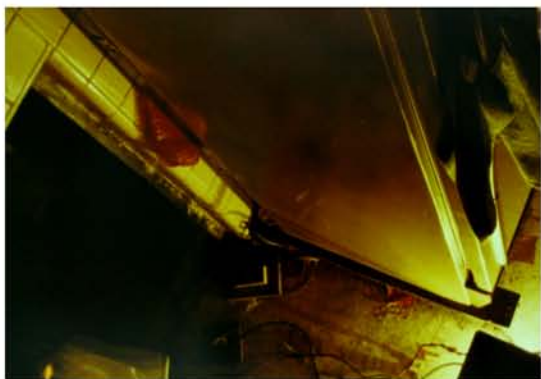
autorretratos
2004-2005



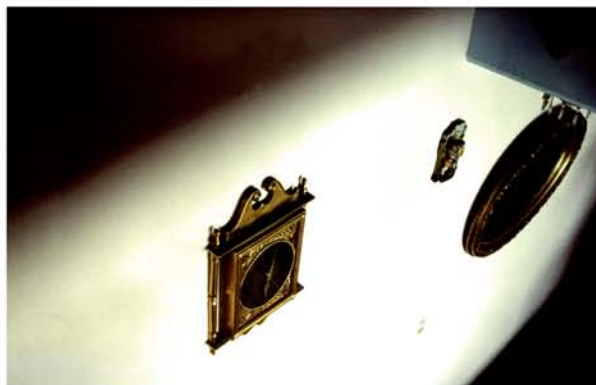








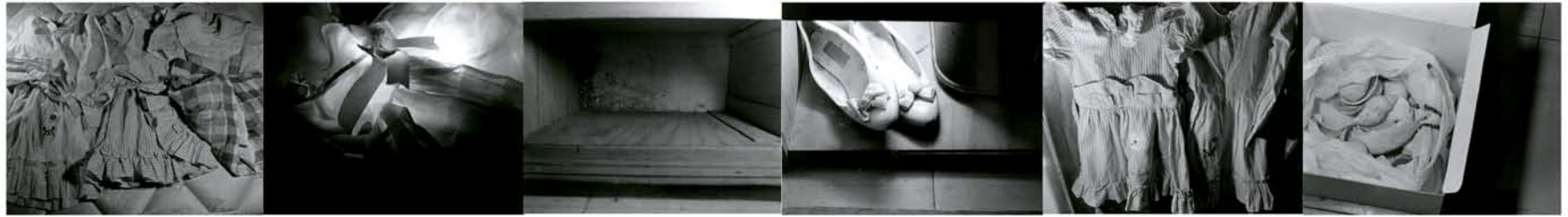
la tronera
2005



en la casa de mi abuelita...
2005



escondidillas
2005



cuando éramos niños...
2005



mario
2005







cinthia
2006

Bibliografía:

- Bachelard, Gaston, *La Poética del Espacio*, 2ª ed., México, FCE, 2002.
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, 8ª ed., Barcelona, Paidós, 1989.
- Beceyro, Raúl, *Henri Cartier-Bresson*, México, UNAM, 1983.
- Berger, John, *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- , *Modos de ver*, 5ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- , Jean Mohr, *Otra manera de contar*, 2ª ed., Murcia, Mestizo, 1998.
- Casas, Ana, *Álbum*, España, Ed. Mestizo, 2000.
- Dubois, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós, 1986.
- Emotions & Relations. Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca di Corcia*, Koln, Taschen, 1998.
- Exit. Imagen y cultura. El espejo*, número cero, (trimestral), España, Olivares y Asociados S. L., 2000.
- Flusser, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990.
- Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, 4ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Francesca Woodman*, París, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998.
- Goldin, Nan, *The ballad of sexual dependency*, New York, Aperture Foundation, 1986.
- , *The other side*, 2ª ed., Zurich, Scalo, 2000.
- Kossov, Boris, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, La marca, 2001.
- PHE02: Femeninos (Photo España 2002)*, Madrid, La Fábrica, 2002.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1996.