



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“ENTRE mi LocuRA y tu REALidAd”

Tesina

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales.

Presenta

María Fernanda Rojas Charansonnet

Directora de Tesina: Mtra. Adriana Raggi Lucio

México, D.F., 2007



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.

Agradecimientos.

Quiero agradecer a mis papas q me han apoyado en este camino, por aceptarme y aceptar mis decisiones, aunque en su momento no hayan sido las mejores, por dejarme crecer y creer en mí y todos mis sueños, a mi hermano por ser uno de mis ejemplos a seguir, por luchar y demostrarme que todo es posible, a mi hermana quien ha sido un gran apoyo en mi vida, Gracias Gorda, por estar junto a mí cunado mas lo necesite y al final, pero no menos importantes a mis dos hermanas menores Roska y Mariana por hacerme pasara buenos momentos. En especial quiero agradecer a mis abuelos.

A mis tías por ser un apoyo incondicional en mi vida y toda mi familia.

Adriana Raggi, por esos regaños y más por la paciencia que tuvo hacia mi, gracias.

Ra, no tengo palabras para agradecerte todos aquellos días en los que fuiste mi apoyo, aunque no me quisieras en un principio, el escucharme cuando mas lo necesite, por darme aliento y ser mi confidente y nunca dejarme, simplemente por ser mi bicho raro. Te amo.

A mis amigos por estar y acompañarme siempre, de igual manera agradecer a Sandy por apoyarme cuando mas perdida andaba, a Miguel que pese a los años aun sigue junto a mí, aunque nunca nos veamos, Lalito, Lupita Trejo, Pedro, Rita, Martha y Madian, quienes fueron un soporte y apoyo importante en esa etapa, gracias y a todos aquellos que en algún tiempo nos encontramos en este camino.

A ti, que fuiste mi gnomito de la inspiración, que me enseñaste que no todo es aquí y ahora, por ser paciente y aprender junto a ti todo lo que implica amar, por caminar junto a mi en todo esto y nunca soltar mi la mano, gracias honestamente por ayudarme a encontrarme y demostrarme que puedo mas, por escucharme cunado mas lo necesite y siempre tratar de entenderme, aunque nunca fue ni será fácil, por hacerme viajar a un mundo donde encontré mis emociones y que gracias a ti, EntRE mi LOcuRA y tu REALidAd es verdad. Te amo.

A Dios por nunca desampararme cunado mas perdida andaba, por guiarme y nunca soltarme.

FEr.

INDICE

INTRODUCCION.	1
Capitulo I De las Emociones.	2
1.1 Teorías de la Emoción.	2
1.2 Fisiología de las Emociones.	2
1.2.2 Corteza Cerebral.	3
1.2.3 Hipotálamo.	
1.2.4 Amígdala.	3
1.2.5 Formación Reticular.	3
1.2.6 Medula Espinal.	3
1.2.7 Respuestas Fisiológicas.	4
1.2.8 Conductual.	4
1.3 Sensopercepción.	4
1.4 Emociones Básicas.	6
Capitulo II La fotografía como fuga emocional	7
2.1 La Emoción en el Arte.	7
2.2 Influencia y colaboración entre Arte y Ciencia.	9
2.3 Antecedentes Históricos.	10
2.4 Arte Digital.	11
2.5 La Fotografía como Arte.	12
2.6 La Cultura es un problema de tradición.	13
Capitulo III ENtRE mi LocuRA y tu REALidAd.	14
3.1 Cuerpo real, cuerpo fotográfico.	15
3.2 Del Color.	18
3.2.1 Teoría del color.	18
3.2.2 Colores cálidos y fríos.	18
3.2.3 Colores claros y oscuros.	18
3.2.4 Colores sucios y los colores pastel.	19
3.3 El lado emocional del color.	19
3.3.1 Rojo.	19
3.3.2 Verde.	19
3.3.3 Azul.	20
3.3.4 Amarillo.	20
3.3.5 Naranja.	20
3.3.6 Rosa.	20
3.3.7 Violeta.	21
3.3.8 Negro y gris.	21
3.4 El Lenguaje.	21
3.4.1 Distinción entre lenguaje, lengua y habla.	22
a) Lengua.	22
b) Habla.	22
3.5 Del Texto.	22
3.5.1 El Origen.	22
3.5.2 La Tipografía.	23
3.5.3 Clasificación Tipográfica.	24
• Grotesco.	24
• Neo-grotesco o palo seco de transición.	24
• Humanistas.	24

• Geométricas.	24
3.5.4 Características Tipográficas.	24
• Gill Sans.	24
• Futura.	24
• Calson.	24
• Helvética.	25
• Optima.	25
• Palatino.	25
• Peignot.	25
• Verdana.	25
3.6 ENtRE mi LocuRa y tu REALidAd.	25
3.7 Resultado Final.	27
CONCLUSIONES.	31
INDICE DE IMÁGENES.	33
GLOSARIO.	34
BIBLIOGRAFÍA.	35

INTRODUCCION.

Las emociones son el sexto sentido que interpreta, ordena, dirige, resume y rige los otros cinco. Los sentimientos nos dicen si lo que experimentamos es amenazador, doloroso. Conforman un lenguaje propio, mas no siempre comprendemos el por qué. No sentir es no estar vivos. Más que ninguna otra cosa, los sentimientos nos hacen humanos. Nos hacen semejantes. Son nuestra reacción frente a lo que percibimos y a su vez tiñen y definen nuestra percepción del mundo. *Son*, el mundo en el que vivimos.

El objetivo de escribir esta tesina es describir la influencia de las emociones, su origen y su relación con la cognición y sensaciones físicas; todo para obtener el conocimiento sobre mí al adquirir conciencia de mis propias limitaciones. Partiendo de 3 teorías de la emoción donde toman como base lo fisiológico, las cogniciones y la interacción de factores físicos (gusto, tacto, olfato, vista y lo auditivo) y los mentales (psicológicos y capacidades superiores: la Sensopercepción, motivación – emoción, aprendizaje y memoria y pensamiento y lenguaje). Por lo que mi interés de llevar a cabo esta investigación surge a partir de mi experiencia al prestar mi servicio social en el Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente, donde empiezo a tomar conciencia de mis miedos, tristezas y enojos reprimidos, lo que lleva a plantearme el proyecto visual de una serie fotográfica, en la cual el pretexto ideal para expresar mis emociones de ese momento fue el cuerpo, el color y el texto. La fotografía fue para mí el escenario más favorable para dar lugar a mi interpretación personal de ese mundo que percibí. Dado que el lenguaje de las emociones, el cual es el medio por el que las personas interactúan entre sí, observando cómo cada uno percibe con un sentido determinado que varía, pero no tanto como la manera que cada uno “crea una emoción personal” del mundo que percibe. El integrar el mundo a nosotros a nuestra propia manera, es un proceso mental básico, como también lo es creativo. En la comprensión de nuestras propias emociones permite el reconstruir las piezas incompletas de la vida y llevarlas a una armonía. A medida que expresamos nuestras emociones, tenemos menos necesidad de sentirnos amenazados por el mundo, utilizándolo como guía para interpretar el mundo, de tal forma que: “Los más altos logros del hombre no se encuentran en la precisión de su ciencia, si no en la perfección de su arte. El arte del hombre es la celebración de sus emociones en su punto de mayor coherencia”¹ No es posible captar la realidad sin tener en cuenta las emociones. Siendo la percepción, la interpretación, es decir la lectura de ese estímulo, en este caso visual (la fotografía) el espectador va a dar su interpretación personal a partir de su propia historia y va a recrear y dar vida a cada fotografía dando forma a sus emociones generadas por la imagen, manifestando sus pensamientos a través de la escritura en el cuadernillo que cada fotografía tenía. Al recurrir a las palabras para describir lo que percibimos, lo que en realidad, tratamos de manejar nuestras emociones, más que experimentarlas. Cuando algo resulta doloroso, el pensamiento explica la “herida”, justificándola, razonándola, poniéndola en perspectiva. La lógica proporciona un refugio seguro desde donde se puede contemplar el mundo y al mismo tiempo mantenerse fuera de las emociones. Se utilizan las palabras en lugar de las emociones. El mundo se creo en forma bidimensional con conceptos y así con confiar en las emociones por resultar capaces de desarmarnos. No podemos depender de nuestra capacidad intelectual para evaluar nuestras percepciones. Percibimos un gran nuecero de estímulos y debemos buscar la media. Nuestra capacidad de pensar nos permite formar conceptos y clasificar nuestras impresiones.

En el Capítulo 1 presento el tema *De las emociones*, donde se explica el proceso y reacción que tiene nuestro cuerpo ante las emociones, en el Capítulo 2 hablaré de *La fotografía como fuga emocional*, donde se habla de la intervención que tiene la emoción en el proceso creativo, el Capítulo 3 que lleva el título *EntRE mi LocuRA y tu REALidAd*, se expone mi obra en la cual justifico y realizo una exposición par poder observar cuanto afecta la historia de cada espectador al interpretar la obra.

¹ David Viscott, *El Lenguaje de los Sentimientos*, Argentina, Ed. Emecé, 1982, p. 43.

CAPITULO I De las Emociones.

Una emoción es un estado afectivo que experimentamos, una reacción subjetiva al ambiente que viene acompañada de cambios orgánicos (fisiológicos y endocrinos) de origen innato, generados por la experiencia. Tienen una función adaptativa de nuestro organismo a lo que nos rodea. Si la situación le parece favorecer su supervivencia, experimenta una emoción positiva (alegría, satisfacción, deseo, paz.) y sino, experimenta una emoción negativa (tristeza, desilusión, pena, angustia.) De esta forma, los organismos vivos disponen del mecanismo de ésta para orientarse, a modo de brújula, en cada situación, buscando aquellas situaciones que son favorables a su supervivencia y alejándose de las negativas para su supervivencia. Es un estado que sobreviene súbita y bruscamente, en forma de crisis violentas y pasajeras. En el ser humano la experiencia de ella generalmente involucra un conjunto de conocimientos, actitudes y creencias sobre el mundo, que utilizamos para valorar una situación concreta y, por lo tanto, influyen en el modo en el que se percibe dicha situación. Durante mucho tiempo han estado consideradas poco importantes y siempre se le ha dado más importancia a la parte racional del ser humano. Pero al ser estados afectivos, indican estados internos personales, motivaciones, deseos, necesidades e incluso objetivos. Apenas tenemos unos meses de vida, adquirimos emociones básicas como el miedo, el enfado o la alegría. Algunos animales comparten éstas, que en los humanos se van haciendo más complejas gracias al lenguaje, porque usamos símbolos, signos y significados.

Charles Darwin observó como los animales (especialmente en los primates) que esta manera de expresarlas tenía una función social, pues colaboraban en la supervivencia de la especie. Es otra manera de comunicarnos socialmente y de sentirnos integrados en un grupo social.

1.1 Teorías de la Emoción.

Las 3 teorías más importantes sobre las emociones se basan en la fisiología, las cogniciones y la interacción de factores físicos y mentales.

- La teoría de James-Lange sugiere que basemos nuestros sentimientos en sensaciones físicas, como el aumento del ritmo cardiaco y las contracciones musculares.
- La teoría de Cannon-Bard subraya que los sentimientos son puramente cognitivos, ya que las reacciones físicas son las mismas para emociones diferentes y no se puede distinguir una emoción de otra basándose en las señales fisiológicas.
- La teoría de Schachter-Singer mantiene que las emociones son debidas a la evaluación cognitiva de un acontecimiento, pero también a las respuestas corporales: la persona nota los cambios fisiológicos, advierte lo que ocurre a su alrededor y denomina sus emociones de acuerdo con ambos tipos de observaciones.

Cuando experimentamos una situación que creemos incontrolable nuestros sentimientos serán más negativos que si entendemos poder controlar el resultado, la sensación de control se relaciona con la sustancia química norepinefrina.

1.2.1 Fisiología de las Emociones.

El componente fisiológico de las emociones son los cambios que se desarrollan en el sistema nervioso central y que están relacionados con la presencia de determinados estados emocionales. Son tres los subsistemas fisiológicos que están relacionados con las emociones, el Sistema Nervioso Central, el Sistema Límbico y el Sistema Nervioso Autónomo. Durante los procesos emocionales se consideran particularmente activos a los siguientes centros del Sistema Nervioso Central.

1.2.2 Corteza Cerebral.

La corteza cerebral forma parte del Sistema Nervioso Central. Activa, regula e integra las reacciones relacionadas con la emociones, se requiere de un proceso central administrativo dedicado a las decisiones referentes a intenciones, selección de planes y resolución de conflictos. Las decisiones de un sistema inteligente no se pueden tomar de manera independiente, de ahí que los procesos desarrollados por la mente que impliquen logros conflictivos necesitan ser resueltos a un mayor nivel de abstracción.

1.2.3 Hipotálamo.

El hipotálamo forma parte del Sistema Límbico. Este se dedica a la activación del Sistema Nervioso Simpático. Este centro está relacionado con emociones como el temor, el enojo además de participar como activador de la actividad sexual y la sed. Del griego *hypó*(debajo de) + *thálamos* (cámara nupcial, dormitorio)

1.2.4 Amígdala.

Es un órgano con forma de almendra. Se denomina amígdala a cualquier órgano constituido por un retículo de tejido linfático y epitelial, que contiene folículos linfáticos. Las amígdalas son tejido linfoide situadas en la faringe y que constituyen el anillo de Waldeyer. Según la localización en la que se encuentran en la faringe se llaman:

- Amígdala faríngea: situada en el techo o bóveda de la faringe.
- Amígdala tubárica: También se llama amígdala de Luschka o de Gerlach y se encuentra rodeando al extremo faríngeo de la Trompa de Eustaquio.
- Amígdala palatina. También se llama *tonsila*. Está situada a ambos lados del istmo de las fauces, en la entrada de la orofaringe, entre los pilares del velo del paladar.
- Amígdala lingual. Es el conjunto de tejido linfoide más voluminoso de la faringe y está situado en la base de la lengua.

La amígdala esta relacionada con las sensaciones de ira, placer, dolor y temor.

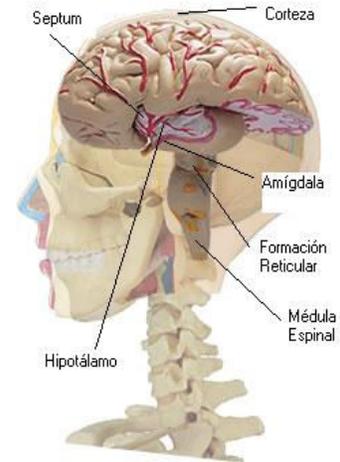


Imagen del Sistema Nervioso Central.

1.2.5 Formación Reticular.

Al igual que la Corteza forma parte del Sistema Nervioso Central. La operación de la Formación Reticular es como un proceso de filtrado e interpretación básica de la información percibida por el individuo. De acuerdo a esto se explica que los procesos de percepción que puedan contener datos o información que potencialmente sea capaz de generar emociones deben filtrarse por este sistema. Podríamos suponer entonces que la formación reticular procesa los patrones físicos para reconocer estructuras cognitivas que no son perceptibles directamente por las sensaciones.

1.2.6 Médula Espinal.

La médula espinal es la estructura de conexiones entre los órganos del sistema nervioso y los diversos órganos del cuerpo constituyendo el sistema simpático y el sistema parasimpático, este conjunto se denomina Sistema Nervioso Autónomo. La medula espinal está constituida por sustancia gris y sustancia blanca.

1.2.7 Respuestas Fisiológicas.

De acuerdo a Harold Wolf referido por Davidoff “todas las emociones están relacionadas con determinadas Respuestas Fisiológicas a las Emociones”.¹ Se ha considerado la importancia de representar el estado mental de los individuos como una necesidad en los entornos altamente socializados "...donde las acciones y las actitudes adquieren importancia...".² Este tipo de necesidades son consideradas como las limitaciones que el individuo debe superar en base a los procesos de inteligencia. Es posible que las reacciones emocionales estén relacionadas con cambios fisiológicos necesarios para que el individuo haga frente a la situación o bien para la transmisión de mensajes o señales de respuesta a otros individuos. Puede considerarse también la hipótesis de que muchos de estos cambios quizás sean perceptibles solo de forma inconsciente por otros individuos.

1.2.8 Conductual.

Es el comportamiento perceptible de los individuos relacionados con estados mentales emocionales. Las emociones poseen unos componentes conductuales particulares, que son la manera en que éstas se muestran externamente. Son en cierta medida controlables, basados en el aprendizaje familiar y cultural de cada grupo:

- Expresiones faciales.
- Acciones y gestos.
- Distancia entre personas.
- Componentes no lingüísticos de la expresión verbal (comunicación no verbal).

1.3 Sensopercepción.

Asociadas con las emociones se dan tres componentes principales, las cogniciones, las sensaciones corporales y las conductas emocionales. Se considera como hecho fundamental, que las cogniciones disparan las emociones. Las sensaciones corporales pueden jugar un papel similar al de las cogniciones, y que determinadas sensaciones pueden provocar emociones. Para William James las emociones son las sensaciones corporales. James sostenía que los cambios corporales siguen directamente la percepción del hecho excitante y nuestras sensaciones o sentimiento de los mismos cambios en el momento que ocurren **ES** la emoción. Para James la sensación es la esencia de la emoción, sin ella el concepto de emoción está vacío. Las manifestaciones corporales deben estar interpuestas primeramente entre el suceso licitante y la expresión emocional

La teoría de la actitud sobre las emociones, menciona que lo que viene primero, antes de la emoción, no es la acción que lleva a los cambios corporales, como decía James, sino la preparación a la acción. Sentimos, miedo o ira, porque estamos listos para correr o golpear no porque realmente golpeemos o corramos.

El aprendizaje necesario para la etiquetación de las sensaciones corporales se da en un proceso similar al aprendizaje del lenguaje. En la adquisición de las emociones se puede plantear que primeramente se dan sensaciones corporales asociadas de la preparación a la acción. Las respuestas cognitivas serían reforzadas o condicionadas socialmente por el mismo mecanismo por el que se aprende el lenguaje. De esta forma las sensaciones corporales en la actitud se etiquetan, se produce la respuesta y surge la emoción. No se tiene que saber que se está enamorado para comportarse como tal, se siente miedo o ira sin ser conscientes de ello. Las emociones posiblemente no se etiqueten de forma aislada sino en conjunto como si fueran síndromes y con una dependencia de la historia personal. La palabra con la que se etiqueta la emoción se da, a partir del momento en

¹ Linda, Davidoff, *Introducción a la Psicología*, México, Ed. McGraw-Hill, 1986, p. 75.

² Idem.

que se emite, de forma simultánea a la sensación etiquetada. Se produciría entonces un proceso de condicionamiento de forma que sensaciones corporales preceden por una parte a la palabra con la que se han etiquetado y por otra a la acción emocional coexistiendo la etiquetación con la emoción. Por lo tanto se da también el condicionamiento entre las palabras y la sensación corporal. Cuando la palabra sigue a las sensaciones corporales, precederá a la respuesta emocional condicionada. Ahora bien, junto con éstas continuarán las sensaciones corporales puesto que la respuesta no se puede dar sin los cambios corporales actitudinales de preparación a la acción, con lo que las cogniciones cada vez que ocurren se condicionan a las sensaciones corporales y por lo tanto a la emoción. La palabra como estímulo condicionado precederá y generará la respuesta emocional. El condicionamiento entre las palabras y las sensaciones se fortalece a través de la misma respuesta emocional, siempre que ocurren juntas se produce la respuesta emocional. Si se dan las sensaciones sin las cogniciones, o las cogniciones sin las sensaciones se debilita o se extingue la reacción.

En la reacción se dan dos procesos:

- En uno las sensaciones corporales se anteponen y elicitan las palabras que etiquetan la emoción.
- En el otro proceso, las palabras elicitan las sensaciones corporales que componen la emoción. Cuando el individuo piensa o pronuncia esas palabras se reproducen las sensaciones y surge la emoción como respuesta condicionada, puesto que han aparecido las sensaciones corporales, la etiqueta cognitiva y la respuesta emocional.

Desde una interpretación cognitivista del condicionamiento clásico, Kant (1989) afirma que el estímulo condicionado activa una memoria o una expectativa del EI y presenta el condicionamiento clásico como una alternativa al aprendizaje social.

Cuando aparece un determinado estímulo se disparan las sensaciones emocionales y el pensamiento. Muchas veces el pensamiento irracional viene soportado por la sensación. Se puede realizar una extinción del condicionamiento cognición - emoción de varias formas:

- A través de exposiciones repetidas al pensamiento que elicitaba la emoción; inhibiendo la respuesta emocional, es decir, el sujeto no arremete o no huye en presencia de la emoción. Es un proceso de extinción de la emoción.
- En casos en que la respuesta que se da a determinadas sensaciones corporales es desproporcionada, se pueden presentar las sensaciones corporales inhibiendo la acción emocional y también la respuesta cognitiva, de forma que se suprima la respuesta emocional ante las sensaciones corporales y la relación entre ellas y la cognición.

Es cierto que el lenguaje, en nuestra sociedad actual, está asociado a determinadas reglas lógicas, de construcción, o de validación, puesto que nuestra sociedad está basada en la lógica y en el método científico, que pueden permitir la actuación sobre las razones asociada a la emoción sin necesidad de actuar directamente sobre la ligazón emoción-cognición. Esta intervención sería exclusivamente cognitiva. Si el condicionamiento entre la emoción y la razón no es muy fuerte se puede dar un cambio de conducta emocional ante determinadas situaciones en el supuesto de que cualquier condicionamiento que ocurra sobre el **EC** se transfiere al **EI**.

La conciencia corporal permite que las sensaciones corporales no disparen de forma automática la conciencia y luego las respuestas emocionales. Toman carta de naturaleza si se es consciente de ellas y se puede manejarlas de forma que no afecten automáticamente las cogniciones y las respuestas. Permite, y condiciona, otro tipo de respuestas a las sensaciones corporales.

El mecanismo que explicaría el funcionamiento del método en las personas estaría basado en dos factores:

- Por una parte al variar los mecanismos perceptivos de las sensaciones corporales se interfiere con las cogniciones normales que van asociadas a ellas y por lo tanto la emoción toma otro sentido. Esto es debido a que la toma de conciencia del cuerpo incluye fenómenos cognitivos de atención que pueden ser una respuesta alternativa a las cogniciones que tienen condicionadas las sensaciones corporales. Se está entonces en disposición de cortar la cadena que lleva a la respuesta emocional, huir, pegar, etc.

- Por otro lado si la emoción surge de la interpretación de las sensaciones corporales asociadas a la actitud preparatoria a la acción, las técnicas corporales que se aplican permiten que se produzca la relajación de las tensiones mas importantes y un cambio de la actitud a través del microestiramiento, dándose por tanto un cambio en las sensaciones corporales y en la emoción.

La conciencia corporal permite que el cuerpo se adapte a las circunstancias presentes. Por eso cuando aparece la emoción es mas fluida, en el sentido de que no permanece mas allá de lo que lo hacen las circunstancias externas que la dispararon. Las sensaciones corporales se independizan y duran mas allá de la situación que las desencadenó. Muchas veces son en sí mismas difíciles de evaluar o identificar. Es en estos casos donde las interpretaciones cognitivas toman un papel importante y serán las que finalmente cambien las sensaciones y marque el desarrollo de la emoción.

1.4 Emociones Básicas.

Las emociones conducen a las actividades el hacer frente. Cuando sentimos algo respondemos a esa sensación. Esto puede estar en la respuesta inmediata (y a menudo subconsciente) a la sensación y también en la dirección más preocupada de las consecuencias. Donde ha estado una sensación esto negativa, la respuesta puede extenderse de la justificación vigorosa de nuestras acciones. Una respuesta común a la represión de emociones indeseadas es *la separación*, donde actuamos fuera de nuestra frustración de otras maneras. Las emociones afectan y son una parte de nuestro humor, que es generalmente un estado emocional sostenido. El humor afecta nuestro juicio y cambia cómo procesamos decisiones.

Emoción Básica	Emociones secundarias	Emociones Terciarias.
Miedo	Nerviosismo	Ansiedad, tensión, intranquilidad.
	Horror	Alarma, choque, miedo, pánico, terror.
Alegría	Alegrar	Diversión, dicha, alegrar, placer.
	Animo	Entusiasmo, celo, ánimo, emoción.
	Sorpresa	Asombro, sorpresa.
Tristeza	Tristeza	Depresión, desesperación, infelicidad, pena.
	Decepción	Consternación, decepción, descontento.
	Vergüenza	Culpabilidad, vergüenza, pesar.
	Condolencia	Compasión, lastima, piedad.
Enojo	Exasperación	Frustración, fracaso, desengaño.
	Rabia	Cólera, rabia, furia, ultraje.
	Envidia	Celos, rivalidad, rencor.
	Sufrimiento	Agonía, daño, angustia, ansia.
Afecto	Afecto	Adoración, amor, cariño, apego.
	Lujuria	Deseo, pasión, enamoramiento, ternura.
	Sorpresa	Provocación, agitación, admiración

Tabla de Emociones Básicas.

CAPITULO II La Fotografía como fuga emocional.

"la fotografía repite mecánicamente lo que nunca mas podrá repetirse existencialmente".¹

Roland Barthes

Hablar sobre el dolor, sentir aquella desesperación y no saber por donde comenzar, poder palpar aquellos momentos de tristeza, intentando rescatar algo perdido, es dar esperanza a un nuevo modo de vida y pensar. ¿Cómo crear algo que te duele, donde tan sólo existen lágrimas?... La cámara fue, para mí una extensión de mí sufrir, ayudándome a darle forma a aquello que me carcomió, me ayudó a buscar lo imposible...expresar mis emociones.

2.1 La Emoción en el Arte.

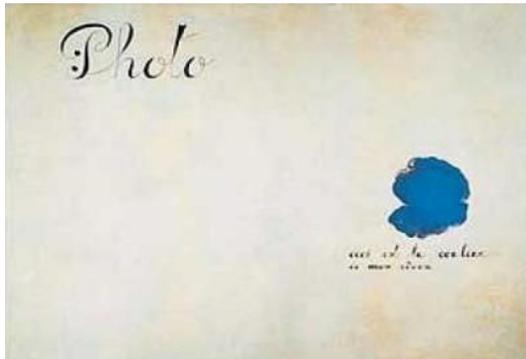
"Lo que se denomina comúnmente como arte depende de su impacto emocional".

"Es difícil concebir los fenómenos artísticos sin su influencia en las emociones".²

Roland Barthes

Debido a la circunstancias que se vivía a principios del Siglo XX, en donde el arte se encontraba encapsulada en expresiones tradicionalistas, el impacto que provocaba en la sociedad, se hallaba nulo, debido a que ésta se encontraba sumamente influenciada, el artistas del nuevo siglo se enfrentaba a un nuevo fenómeno, "el constante desgaste de la imagen", para afrontar estas circunstancias tuvo, que inventar y reinventarse nuevas emociones, planteando y manifestando sobre sus cuadros nuevas confrontaciones entre los lenguajes artísticos, provocando cuestionamientos, creando abismos y permitiéndose estructurar diversas problemáticas, teniendo como consecuencia una obra plasmada que debía reflejar las primeras líneas de un nuevo saber, esto es, que la obra simplemente irradiara el principio del conocimiento de las respuestas a las sensaciones que el artista trata de interpretar y comunicar, trayendo consigo la provocación de quien mira la obra.

Nos dice Elena Morales Jiménez que nos encontramos en una sociedad que constantemente



está evolucionando, las personas modifican cotidianamente sus conductas y las formas de demostrar sus emociones, las cuales, se diluyen, opacan o simplemente se transportan a los nuevos medios de comunicación, de estas condiciones socio-artísticas, surgieron dos grandes líneas, productores o creadores de nuevas emociones. La primera reúne a un grupo dentro del movimiento de las vanguardias, que proponían una crítica interna de su lenguaje. Los cuales luchaban por defender la esencia y las herramientas de su trabajo, así como su originalidad, debido a que se hallaban en un momento en que los

Ceci est la couleur de mes Rêves, 1925 lenguajes artísticos perdían su punto original de fines artísticos, al ser dominados y manipulados por otros ámbitos como la propaganda y la publicidad.³

Continúa diciéndonos Jiménez que los artistas del primer grupo en su afán de defender el arte vivo atendieron de manera exacta cada uno de los elementos que constituyen la visualidad, la

¹ Roland Barthes, *La Cámara Lucida*, Barcelona, Ed, Paidós, 1990, p. 208.

² K.T. Strongman, *The Psychology Of Emotion*, New York, Ed. John Willey And Sons. 1978, p. 462.

³ Elena Morales Jiménez, *La emoción en el arte en la sociedad de la post-imagen*, (en línea)

www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS9797110185A.PDF -, Universidad Complutense de Madrid.

materia, la forma, el color, el formato, el soporte, el gesto, el ángulo, el volumen, el círculo, el contraste, el encuadre, la superficie, la diversidad, el número, etc. Repasando todas las características de las diferencias vanguardias del siglo, provocando en este proceso en el que se hacen académicas las nuevas emociones. El otro lado consistió en una crítica a la arbitrariedad del lenguaje, sobre los distintos elementos de la sociedad artística. Desafiando esta vez a la fuerza poética de las lenguas, no por lo que contiene, sino por lo que pueden expresar, teniendo inspiración a decir o a mostrar. Así hacia 1925, Joan Miró (1893-1983) integra, texto e imagen, en una misma obra. Cada tipo de lenguaje es un medio de expresión y crítica. La obra se apoya sobre la ambivalencia del lenguaje, que muestra “ser lo que no es”, de la misma manera que la imagen da la presencia, la ausencia misma de la cosa representada. En el famoso cuadro “Ceci est la couleur de mes Rêves” (Este es el color de mis sueños) formado por una mancha azul, las palabras “ceci est la couleur de mes Rêves” y en la izquierda a lo alto la palabra, “photo”, registrando en la memoria visual, como permanencia, unas estructuras que percibimos. Esta memoria está presente como recuerdo y ausencia. Influye el espacio temporal de la percepción, su duración y los juegos del olvido y del recuerdo sobre los que se construye la emoción. Su arte no muestra una verdadera pintura de la imagen habitual, sin embargo expresa más allá de lo que se puede ver plasmado, reinventa y maximiza lo que ya está por demás dicho.⁴

En lugar de mostrar la autodestrucción que la comparación de lenguajes hacía evidente, Miró, Max Ernst o incluso Duchamp, parten de la hipótesis de que el lenguaje cotidiano, no es capaz de mostrar las experiencias y evidenciar las emociones, este solo es capaz de reflejar y revelar las características de la modernidad en la que nos encontramos en este momento sumergidos. Los artistas ocupan un lugar junto a los conocimientos tradicionales y científicos, proporcionan un nuevo significado a los símbolos de la experiencia y sensibilidad, generando una interrogante sobre la emoción al presentar sobre la obra una comparación entre el texto y la imagen o imagen y signo transformada pero sin dejar su naturaleza instintiva atrás, logrando así displayar incógnitas en sus espectadores.

Según Leenhardt, la emoción representa las señales que indica el como es una sociedad. Desde este punto de vista los artistas, hacen de su sensibilidad, no el reflejo, sino utilizan su obra como el utensilio que ayudara a medir el grado de emoción, de lo que se construye y se transforma.⁵

El arte igual a belleza o arte igual a placer son preguntas que nunca podremos contestarnos. ¿Qué es el arte? ¿Acaso es arte sólo aquello que nos agrada, que nos produzca placer y que excita el deseo de nuestros sentidos? Tolstoi relaciona el arte con una visión subjetiva.⁶

Tolstoi dice que no habla de la subjetividad que nos produce placer, sino de lo que nos transmite emociones. Desde el punto de vista personal, lo que llamamos belleza es todo lo que nos produce un sentimiento de placer de determinada manera. Mirándolo desde el punto de vista objetivo, damos el nombre de belleza a lo que los parámetros determinan como perfección; lo hacemos porque esa perfección nos produce cierto placer, de modo que nuestra definición objetiva no es más que una nueva forma de la definición subjetiva. Sería lógico que la estética renunciara a la definición del arte fundado sobre la belleza, y buscar otro más general, pudiendo aplicarse a todas las producciones artísticas y permitir distinguir lo que depende o no de la influencia de las artes. Si definimos el arte por el placer que nos produce determinada obra, llegaríamos a una definición

⁴ Idem.

⁵ Leenhardt, *Parole poétique a pensie plasrique. Le texte, l'oeuvre, lemotion*. Deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble. Bruselas, p, 74, 1994 citado en Elena Morales Jiménez, op.cit.

⁶ León Tolstoi, *¿Qué es el Arte?*, Buenos Aires, Ed, Antigua, 1997.

errónea; es como el alimento, explica Tolstoi, no todo lo que comemos nos gusta, no todo lo que nos gusta es bueno, por lo tanto, no todo lo que no nos gusta deja de ser arte. El arte se cree que es una comunicación de tipo intuitivo: ver más allá de lo que aparece. El hombre es capaz de percibir y experimentar todas las emociones humanas, pero sólo unas cuantas puede transmitir a otros. Es allí, cuando a nuestro modo de pensar o de sentir lo volcamos en algo objetivo y comunicativo y desde allí, comprende el receptor que contempla una obra que él llama "*de arte*". A este objeto *en sí* lo llamamos "obra de arte". No sólo por estar echo de las emociones del autor, sino por que logra comunicar algún sentimiento similar o completamente diferente al espectador, pero al fin y al cabo logra transmitir algún sentimiento que produzca cierta emoción en el espectador respecto de la obra. Aquella carga simbólica, emocional, que durante siglos fue privilegio de los objetos con fines religiosos, ahora, bajo una nueva mirada, puede ser propiedad de todos aquellos capaces de percibir las emociones del autor, sin la necesidad de tener una experiencia devota.⁷

La obra de arte producida tiene una historia y es de quien la produjo. La intención de transmitir los pensamientos es un lazo de unión entre el espectador y el artista; lo mismo le ocurre al arte. Lo que lo distingue de la palabra es que ésta sirve al hombre para transmitir a otros sus pensamientos, mientras que, por medio del arte, sólo le trasmite sus sentimientos y emociones, como los antepasados hicieron a través de la historia, transmitir sus creencias e ideas a sus hijos, y es lo que hacemos con el arte, pasar de mano en mano nuestras vivencias a otros. Como se explica a continuación:

Un hombre cualquiera es capaz de experimentar todos los sentimientos humanos, aunque no sea capaz de expresarlos todos. Pero basta que otro hombre los exprese ante él para que enseguida los reconozca, aún cuando no los haya experimentado nunca en su vida. Pero el arte no empieza hasta que experimenta una emoción y quiere comunicarla a otros y acude a signos exteriores. Si no asumiéramos la capacidad de conmovernos con los sentimientos ajenos por medio del arte, seríamos aún más salvajes, estaríamos separados uno de otro, nos mostraríamos hostiles a nuestros semejantes. De ahí resulta que el arte es una cosa de las más importante, tan importante como el mismo lenguaje.⁸

2.2 Influencias y colaboración entre Arte y Ciencia.

Desde hace varios años existe el enlace entre el arte y la ciencia, cada día esta unión se hace mas estrecha debido a que han ido surgiendo nuevas tecnologías, las cuales han obtenido su mayor auge en los últimos años; con lo cual muchos artistas han encontrado su nueva herramienta de trabajo.

Lo interesante del caso es ver cómo la sociedad comienza a vincularse con el mundo tecnológico, logrando una aproximación entre dos mundos: la ciencia y el arte y teniendo como resultado experiencias interesantes que pese a todo aun se mantiene algo distante en lo que al acto comercial se refiere.

Se podría establecer una discusión más profunda sobre si ambos tienen contacto ahora o simplemente se rozan y que se convierte en algo común, la tecnología, después de que se demostrara que el arte esta mas ligado hoy a la ciencia.

Es importante señalar que los *new media*, en el arte no son recientes (la televisión y la radio hace tiempo que se utilizan), sino que son todos aquellos medios que parten de la era digital. Uno de los cambios más importantes de esta era tanto en el arte como en el diseño es que la materia principal es ahora información digital. Una información que puede servir para imitar o no los materiales tradiciones, que en todo caso los ha sabido sustituir, proponiendo nuevos procesos, nuevas ideas y nuevas estéticas. Esta medida, junto a la influencia de la cibernética, se convierte en

⁷ Idem.

⁸ Idem.

un punto clave para la comprensión estética de los nuevos conocimientos artísticos. Todo esto influye en una nueva renovación del propio concepto de arte actual y registra el camino para una estética digital. No es fácil adentrarse en este terreno, ya que como otros campos en continua evolución dentro del arte contemporáneo cada vez se vuelven menos notorios los límites de un marco conceptual, estético o incluso ideológico, por lo que es necesario una constante reflexión crítica en lo teórico y en lo práctico.⁹

Dice Pere Báscones que es necesario reconocer que el arte digital no es más que una nueva división artística, la cual no excluye ni sustituye la experimentación desde otras disciplinas tradicionales; así como se debería también admitir que como nueva práctica artística se encuentra todavía en un estado experimental, en proceso de maduración y de demarcación de sus límites. El concepto de interacción es en sí polémico y confuso, ya que puede ser entendido a diferente modo y no necesariamente tiene que estar relacionado con las nuevas tecnologías, dándose el caso de otras definiciones como arte participativo que comparten efectos del proceso participativo y de interacción entre obra y público. Sin embargo lo más importante que se demuestra con esta situación es que la tecnología no es una herramienta exclusiva de la ciencia, y al mismo tiempo se afirma como el arte y el artista genera un trabajo sobre y desde los nuevos medios. En todo caso sería interesante observar cómo las artes menos afectadas por las herramientas digitales también se ven influidas por los nuevos planteamientos artísticos y las nuevas prácticas, de las cuales sin duda derivarán nuevas definiciones del arte y su práctica.¹⁰

Y continúa Báscones:

Como apunta Xavier Berenguer en su citado artículo, la separación del arte y la ciencia se produce en el momento en que se inició la ciencia como tal, es decir, en el momento en que se estableció un conocimiento objetivo del mundo, mientras que el arte continuó por el camino del conocimiento subjetivo. Tampoco es nueva la influencia de los descubrimientos científicos de este siglo sobre los artistas, y como en algunas vanguardias, como el expresionismo (teorías físicas de la luz) el futurismo (relacionado con el futuro y las máquinas) y el constructivismo (con la ingeniería y la arquitectura), o como las relaciones entre diseño e industria a partir de las ideas de la Bauhaus. Como tampoco es algo nuevo que en los laboratorios de centros tecnológicos colaboran artistas, como asistentes que permiten dar a la experimentación tecnológica un cierto enfoque humanístico.

2.3 Antecedentes Históricos.

La primera descripción de algo parecido a una cámara fotográfica la dejó escrita un árabe, Alhaken de Basora, que vivió hace unos mil años. Describió cómo se formaban las imágenes en el interior de su tienda cuando la luz del sol filtraba por una rendija. Entre efecto y otras aplicaciones que posteriormente se hicieron del mismo dieron nombre más tarde a la cámara fotográfica. “Cámara”, significa habitación pequeña. Más tarde, la cámara oscura, cuando aún no existía la fotografía, era un artificio empleado para conseguir imágenes proyectadas desde el exterior y se silueteaban y dibujaban dentro de la cámara. Se conoce su existencia desde el siglo XVI, cuando Leonardo Da Vinci y otros pintores la usaban para dibujar. El color fue un viejo objetivo que no logró alcanzarse hasta que los avances científicos lo hicieron posible. Gabriel Lippman fue el primer investigador que mediante un complejo método logró fotografiar el espectro visible con toda su riqueza cromática. En 1844 se publicó el primer libro ilustrado con fotografías¹¹.

⁹ Pere Báscones, “Arte e interactividad (I). Los logros de la reconciliación del arte, la ciencia y la tecnología”, *Mosaic*, (en línea), 2003. http://mosaic.uoc.edu/old/2_opinion2/modeljuny/perebascones.html

¹⁰ Idem.

¹¹ Gisèle Freund, *La Fotografía como documento social*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1976.

Nuevos retos se plantean para la fotografía en el siglo XXI con la irrupción de la halografía y la fotografía digital. Esta última ha venido a solucionar uno de los verdaderos problemas de los fotógrafos ubicados en lugares remotos, como los corresponsales, que no tenían acceso a medios de procesado de fotografías. La búsqueda de nuevos medios para poder servir imágenes tan pronto como fuera posible, se encuentra en la base de la aparición en 1990 de la primera cámara digital

Del daguerrotipo a la fotografía digital, científicos, investigadores y artistas han tenido que pasar varios peldaños para capturar la imagen fija y llevarla a la vista humana en pocos segundos, gracias a nuevos soportes y técnicas que definitivamente superaron el paso del blanco y negro al color. Pese a que algunas personas creen que esta tecnología recién se la descubrió en este siglo, vale la pena aclarar que lo que en realidad ocurrió fue su masificación. De acuerdo a Iker Morán, en el artículo Un poco de historia, este fenómeno ha ido consolidándose con paso lento y firme desde los años 60. El silicio y su capacidad para reaccionar ante la luz generando impulsos eléctricos es la base de toda la tecnología en la que se fundamenta la imagen digital.

No obstante la auténtica aparición de la fotografía digital en el sentido moderno acaeció ya iniciada la década de los noventa. En un principio, la transmisión del conocimiento se basó en la difusión oral de las costumbres y creencias de la época. Luego, con la invención de la imprenta, nuestro modo de aprendizaje pasó a ser, en su mayoría, visual. En estos momentos, las nuevas tecnologías aportan una nueva forma de cultura virtual basada en la combinación de la ya acostumbrada enseñanza visual de esta época con la auditiva de nuestros ancestros. Gracias a las computadoras y más recientemente Internet, inventos como la imprenta y productos como los periódicos, revistas y libros encuentran un nuevo medio para difundir su contenido. Otro de los campos que ha invadido el mundo digital es la fotografía, el arte y la técnica de reproducir imágenes y hoy por hoy, uno de los elementos bases en la transmisión del conocimiento virtual.

La fotografía cuenta ya con casi 200 años de existencia. Pero esta disciplina encuentra un nuevo campo de expansión al integrarse a las nuevas tecnologías y es por esto que ahora se escucha hablar de la fotografía digital, una tendencia que día a día gana muchos adeptos aunque, por otro lado, se encuentran quienes defienden las técnicas tradicionales de este arte, afirmando que el proceso digital no puede, al menos por ahora, reemplazar la calidad del proceso químico.

A diferencia de la fotografía tradicional, basada en un proceso químico, la digital consiste en la transformación de la imagen en código binario (compuesto de unos y ceros) que la computadora puede entender. El almacenamiento de estas imágenes se produce en unos pequeños puntos de colores conocidos como píxeles (a mayor cantidad de los mismos, más nítida es la imagen). Después de tomar una fotografía con cámara digital se puede transferir la información a una computadora remota, grabarla en una unidad portátil, enviarla a través del correo electrónico o imprimirla en papel fotográfico tradicional. Se basa en el almacenamiento de la imagen mediante dígitos (números) los cuales no tendrán cambios a lo largo del tiempo. Por tanto, la calidad de la imagen no disminuirá. Las películas convencionales tienen una vida relativamente corta y, antes o después, terminarán perdiendo calidad. La fotografía digital ofrece una mayor posibilidad de control creativo, ya que el fotógrafo puede revisar las imágenes en el monitor para controlar la composición y los colores, reduciéndose el número de fotografías que debe tomar.

La primera cámara digital fue desarrollada por Kodak, que encargó a Steve Sasson la construcción de una en Diciembre de 1975. Ésta tenía el tamaño de una tostadora y una calidad equivalente a 0.01 megapixel. Necesitaba 23 segundos para guardar una fotografía en blanco y negro en una cinta de cassette y otros tantos en recuperarla.

2.4 Arte Digital.

En el artículo citado anteriormente de Pere Bácones, en los puntos que se refiere al arte multimedia podemos hacer un ejercicio y aplicarlos al arte digital, como resultado obtendríamos el siguiente texto que nos hable de la interactividad del receptor con la obra de arte que nos abre un nuevo paradigma respecto a como vemos y entendemos el arte hoy en día en la era digital:

El arte digital es un ejemplo de cómo el arte continúa esta dirección experimental aprovechando las nuevas tecnologías, como un aspecto a destacar en el arte es un proyecto donde la relación entre lo que se plasma y el espectador evoluciona hasta el punto de permitir que el arte se vuelva usable y no sólo acto para la mirada. No se puede generalizar y clasificar el arte simplemente por las cualidades de ser digital o por el hecho de utilizar nuevos dispositivos, hay muchos más aspectos importantes en una obra de arte, entre otros tenemos la temática, la cual no tiene porque estar relacionada con la tecnología o el proceso utilizado, sin embargo hay que reconocer que las nuevas posibilidades tecnológicas están motivando nuevas practicas y procesos artísticos que en ocasiones afectan el contenido de la obra.

Podemos encontrar como justificación de la creación del arte digital el interés por estudiar y comprender mejor las posibilidades que la tecnología nos proporciona para la creación artística. Y desde esta perspectiva podemos encontrar ayuda para definir los cambios que se están generando en el área del arte digital, directamente relacionados o motivados por las nuevas tecnologías:

- El arte digital, debido a su trabajo con la tecnología, está provocando hoy una revolución en la que existe un continuo intercambio y transculturalización entre las diversas disciplinas existentes formando un todo llamado arte digital, es así, que en este sentido el arte digital se encuentra hoy en una correlación con el mundo del ocio y la industria cultural.

Se puede asegurar que el conocimiento cultural y artístico desde el punto subjetivo y perceptivo y no racional ha evolucionado hasta un punto donde interviene la racionalidad, donde se expresa y crea lo que el ser humano desea, debido a esta situación, se es necesario obtener un pensamiento general que comprenda las relaciones y procesos relacionados para entender la realidad y tener una visión del mundo más lógico. Desde este punto de vista las explicaciones de la realidad se vuelven más relativas a los modos en los que los individuos participan, interactúan y experimentan.

En la actualidad los nuevos medios están invadiendo en el terreno del arte o quizá es el arte el que se está involucrando con las nuevas herramientas con el objeto de tener diversas formas de manifestarse, pero ante este objetivo tenemos como problemática el distinguir la línea de identificación cultural, ya no hablemos de territorios geográficos, sino de identidades culturales. El debate de identidad contempla la adopción de ideas, lo cual nos lleva a la necesidad de distinguir entre dos elementos que están íntimamente relacionados: el contexto cultural-simbólico que contiene la obra de arte en sí, en contraste al contexto individual de creación del artista.

Debemos preguntarnos si una obra de arte corresponde a un impulso individual del artista o si, pertenece a un determinado contexto cultural. En el campo de las artes visuales *para entender, hay que ver*. La interacción del espectador con la obra es una de las posibilidades que los nuevos medios han permitido. El espectador pasivo que se paseaba por una muestra sin hablar, sin tocar, y casi sin moverse, se está quedando en el olvido.¹²

2.5 La Fotografía como Arte.

Cuando los conocimientos en óptica estuvieron lo suficientemente avanzados, los pintores descubrieron la manera de proyectar una imagen sobre una película de papel con aceite. Lo que les permitía tomar notas rápidamente con la desventaja de una inversión de la imagen y un reducido tamaño. Esto coincide con el auge del realismo en la pintura. Más tarde se descubrieron técnicas

¹² Pere Bácones, op.cit.

usando clara de huevo que hacían posible lograr que la imagen por si misma se quedara grabada en el papel. Esta técnica se fue perfeccionando gracias a la comprensión del fenómeno químico implicado y a una continua experimentación con materiales alternativos. Pronto fue posible tener una caja con un papel fotosensible oculto de la luz, un cañón con el que enfocarla, y un obturador para hacer pasar la luz el tiempo suficiente para que impresionara a la película.

La fotografía como arte, ciencia y experiencia humana fueron evolucionando en paralelo durante este tiempo. En cuanto fue posible hacer de la cámara un dispositivo móvil fácil de manejar apareció la posibilidad de influir en el espectador mediante la posición de la cámara y su enfoque, lo que permitían trasladar la subjetividad del fotógrafo a la fotografía, además de ir construyendo un lenguaje artístico. El lenguaje artístico fotográfico partió de la herencia de la pintura, sin embargo amplió rápidamente su léxico gracias a la facilidad de hacer enfoques extremos (picados, contrapicados,..) la captura del movimiento con largos tiempos de obturador, y la decisión del momento. La presión sobre el fotógrafo para marcar su subjetividad en la fotografía forjó un **Fotografía B y N** lenguaje lleno de sutilezas pero perfectamente comprensible, muy directo para cualquier observador. La aparición de las cámaras digitales, cámaras mixtas con video, y la fotografía en entornos de realidad virtual complican, enriqueciendo, el futuro de este arte.



2.6 La Cultura es un problema de tradición.

El progreso en cualquier aspecto entorno al ser humano para su desarrollo hubiera sido mucho más lento de no haber tenido la necesidad de inventar y crear cosas nuevas, la capacidad de trabajo, costos, miniaturización electrónica, de ambas culturas. El mundo ha tenido la experiencia de que oriente y occidente se unan. Algunas diferencias notorias entre ambas culturas son:

1. En occidente la vestimenta de luto es de negro, en oriente ésta es de blanco.
2. En occidente se reza hacia fuera, dios se encuentra en los cielos, en oriente se reza hacia el interior, hacia el despertamiento de dios en nosotros.
3. En occidente se escribe de izquierda a derecha, en muchos países de oriente la escritura es de derecha a izquierda.
4. La comida occidental es preferentemente con fondo salino, la oriental es dulce, salada, amarga, ácida, inclusive en India se prueban los siete sabores en cada día.
5. La música culta en occidente es suave y apacible, en oriente es estridente y bulliciosa.
6. El calendario chino es lunar, en cambio, el occidental es solar.
7. La astrología occidental es más celeste que terrestre se basa en un zodiaco cósmico, la oriental es al contrario, mucho más terrestre que celeste se basa en los animales de la tierra (feng shui).
8. En occidente la mayor parte de idiomas son lingüales apoyando la pronunciación en el uso de la lengua, en oriente son guturales con apoyo en la garganta y sonidos nasales.
9. En occidente la medicina es de tipo química mientras que en oriente es energética tipo acupuntura, chi kung, etc.¹³

Si siguiéramos examinado a ambas culturas encontraríamos costumbres entre una y otra que hace que existan diferencia y que al conjugarse, como sucede en la actualidad, se vería como resultado que las dos grandes polaridades provocaran la verdadera luz.

¹³ http://geocities.com/swnadhin/or_occ.html

CAPITULO III. ENTRE mi LocuRA y tu REALIdAd.

La imagen fotográfica es más que una forma de expresión icónica y la fotografía se presenta como una cristalización del instante visual, perseguida de forma insistente por la humanidad a lo largo de la historia. Como una postura ante al mundo innata al hombre, por la inseguridad experimentada en su relación con un mundo que muchas veces no entiende, la religiosidad puede tener una gran complicidad en la credibilidad existente en las imágenes, desde mucho tiempo atrás se presenta al hombre imágenes como iconos que "pueden" tener poder milagroso. También hemos observado la existencia de muchas creencias de pueblos que atribuyen a la fotografía función mística, pues creen que dejarse fotografiar es un acto peligroso, que puede debilitarlos por la capacidad que tiene la cámara fotográfica de quitarles su alma.

De ladrón de almas para los indígenas, el fotógrafo puede asociarse hasta las prácticas del vudú. Y como las sensaciones de temor no son privilegios de los pueblos indígenas, muchos de nosotros también tenemos preocupación con las imágenes y su función de enseñar aspectos desconocidos de nuestra persona, como si fuera una máscara del teatro antiguo o la luz en un caleidoscopio, que cada vez que pasa provoca un reflejo diferente.

La fotografía implica también la exposición del objeto fotografiado y en la sociedad actual donde el individualismo da el tono principal, las personas se cierran cada vez más detrás de las pantallas de los ordenadores personales, en mundos segregados por barreras contra el exterior. El antiguo papel que ejercía el fotógrafo en la sociedad, como testigo de dolores o alegrías humanas, se ha perdido en un tiempo donde el ordenador es el testigo discreto y silencioso de los dilemas humanos en este proceso de transformación del espacio público en privado.

La fotografía se expone no como un espejo de la sociedad, sino como la representación de ella misma, con los contrastes de las imágenes grises o rojas de los horrores del hambre y la guerra. La fotografía implica el conocimiento y aceptación del mundo, tal como la cámara lo registra. El límite de su revelación de la realidad es borroso para el fotógrafo que puede despertar conciencias o conducir a juicios injustos.

Si un fotógrafo deseó retratar determinado personaje, documentar el desarrollo de una obra o los diferentes aspectos de una ciudad, esos registros serán producidos con una finalidad documental y representarán siempre un medio de información y conocimiento, además de su valor documental e iconográfico. Y eso no implica que estas imágenes no tengan valores estéticos, en el acto de la toma del registro visual o de su edición, hecha para su presentación en un periódico o en un espacio de exhibición de obras de arte.

El fotógrafo Brassai esclarece con lucidez este aspecto:

La fotografía tiene un destino doble... es hija del mundo aparente, del instante vivido, y como tal guardará siempre algo del documento histórico o científico sobre ella; mas ella es también hija del rectángulo, un producto de las bellas artes, el cual requirió el 'rellenamiento' agradable o armonioso del espacio con señales en blanco y negro o en color. En este sentido, la fotografía tendrá siempre un pie en el campo de las artes gráficas y nunca será susceptible de escapar de este hecho.¹

¹ Brassai, *The Museum of Modern Art*, Trad, Humlebaek, Nueva York, Ed. Nueva York, 1968, p. 14.

Los diferentes ámbitos del arte se están concentrando en un solo espacio, el término Multimedia (hoy tan sobado y socabado) nos permitía entender con claridad este encuentro. En la instalación *Defrost* de Iván Abreu se invita al público a intervenir en la superficie de un cubo empañado que, por medio de una "matriz conductiva desempañante" se van formando figuras que se proyectan en una pantalla. Esto, al tiempo que la acción poética de Claudia Algara y David Hinojosa, buscan establecer un diálogo experimentando con la poesía y la música electrónica proveniente de algunos "antros" afamados de la Ciudad de México. Esta acción que se acompaña con la distribución de folletos con textos poéticos, y ligas a los sitios de Internet de proyectos simuladores y poéticos. Uno de los sitios es un simulador de un mercado del arte, donde se puede comprar y vender arte o navegar por la exposición de obra artística, dando al cibernauta la posibilidad de influir en el valor especulativo de las obras. Este es un ejemplo de cómo música, poesía, proyecciones de video y computadora, impresos, sitios... todo junto es una sola obra.

3.1 Cuerpo real, cuerpo fotográfico.

La década de los 60's trajo un cambio importante en el estudio de la fotografía cuando la empresa francesa Kodak-Pathé encargó a un grupo de sociólogos con una investigación acerca del lugar y los usos de la fotografía en la sociedad. Los resultados de las investigaciones, publicados en un volumen editado por el Pierre Bourdieu establecieron un acercamiento a la fotografía que la analizaba como una práctica social, como una expresión de las condiciones sociales en forma de representaciones visuales:

“...la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo.”²

Se convirtió en un objeto digno de investigación interrogar las imágenes fotográficas como fuente de información sobre las creencias, y actitudes de la sociedad sobre lo representado y la manera de representarlo. La representación del cuerpo humano se encuentra en el centro de atención de la sociedad moderna, desde las fotografías de identidad, hasta las fotos de familia, pasando por las imágenes periodísticas de personajes públicos. Los distintos géneros de estos “retratos” encarnan códigos sociales muy distintos de la representación. Lo que los une, es que, debido a la indexicalidad³ del proceso fotográfico, crean una suerte de “doble” del cuerpo de un individuo en forma de imagen que desde entonces obtiene su independencia y asume una suerte de existencia paralela con lo representado.

Entre la cultura china y la cultura occidental, existe una diferencia básica con respecto a la concepción de la anatomía humana. La concepción china de la anatomía se funda en el concepto de espacio, mientras que la nuestra se funda en el de tiempo. Al margen de si esta división se basa en hechos, para señalar que es un hecho aparentemente tan implicado en nuestra percepción de la realidad como es nuestro propio cuerpo, y que parecería estar totalmente al margen de cualquier

² Pierre, Bourdieu, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Ed, Nueva Imagen, 1979, p. 194.

³ La indexicalidad se construye a través del lenguaje, no el de los lingüistas o gramáticos, sino el lenguaje natural, el de la vida cotidiana. Afecta al conjunto del lenguaje y la acción social. Se refiere tanto al uso de la situación para crear la independencia del contexto como al uso de elementos específicos de un tiempo y lugar determinados para generar el significado.

visión subjetiva, puede estar, claramente determinado en su concepción y en su percepción por las circunstancias ideológicas de las diferentes culturas que existen y han existido.

El cuerpo para los chinos sería básicamente algo que ocupa un lugar, que se extiende (en sus componentes) en una dimensión espacial; mientras que los occidentales lo verían como algo que se desarrolla a través del tiempo, como una entidad que pasa por sucesivas etapas vitales a lo largo de una existencia particular. Dos visiones que, al margen de su adjudicación a culturas concretas, podemos reconocer en ciertos desarrollos teóricos y en ciertas propuestas creativas de diferentes épocas. De la misma manera, conciben al cuerpo como un elemento determinante de lo humano, incluso como la verdadera definición de todo lo que podemos concebir como realidad humana; mientras que para otras sería tan sólo un contenedor de aquello que realmente define a la humanidad: una trascendencia que habita en el cuerpo pero no está totalmente determinada por él. Dos concepciones opuestas que, en muchos aspectos, representan la división básica sobre la cual se estructuró la diferencia en cuanto a la percepción de la fisiología humana en el periodo de cambio que llevó al surgimiento, dentro de las estructuras de la Edad Media europea, de una realidad cultural nueva. En ese sentido, se puede afirmar que existe un consenso general en el hecho de considerar al Renacimiento europeo, entre otras cosas, como un momento histórico que vino a significar una importante renovación en los conceptos establecidos en la cultura occidental sobre la importancia y el sentido del cuerpo, estableciendo una postura nueva en clara oposición a concepciones anteriores. Para los hombres medievales el cuerpo era, simple y sencillamente, el espacio habitado por el verdadero yo, un yo identificado casi exclusivamente con el alma o el espíritu. En ciertos sentidos se consideraba al cuerpo como un simple recipiente o incluso una prisión, dentro de la cual se encontraba ubicado el yo trascendente e inmortal que definiría realmente al hombre o la mujer. Esta concepción producía, necesariamente, un fuerte rechazo social de la corporeidad y de la mayor parte de sus manifestaciones.

Como señala Caroline Walter:

Las imágenes medievales del cuerpo tienen menos que ver con la sexualidad que con la fertilidad y el declive. El control, la disciplina e incluso la tortura de la carne constituyen, en la devoción medieval, no tanto el rechazo de lo físico como su elevación –una horrible pero deliciosa elevación– como un medio de acceder a lo divino.⁴

En realidad, el cuerpo era considerado, en muchos aspectos, no como un componente básico y determinante de nuestro ser, sino como una causa fundamental y directa de muchos de los males de la humanidad. En el aspecto que era, de acuerdo a la concepción teológica de la época, la principal instancia que llevaba al alma hacia el pecado. Era necesario, por lo tanto, doblarlo a la fuerza del espíritu, en cierta forma “espiritualizarlo” para que pudiera colaborar en el proceso de salvación. El cuerpo era el componente frágil en la división materia/espíritu que se suponía conformaba y definía al individuo. Sujeto permanente de la tentación, era a través de él que se podía más fácilmente obtener la condenación de la persona. Esta visión medieval de la corporeidad está perfectamente representada por la concepción de San Juan Crisóstomo, quien al hablar de la mujer señala que “la totalidad de la belleza de su cuerpo no es sino flema, sangre, bilis, mucosidad y el fluido del alimento digerido”⁵, marcando así una postura que intenta visualizar la realidad física del ser humano como el depósito y el signo de la suciedad básica, y no como un conjunto de formas visualmente estéticas. Por ello a menudo al cuerpo se le identificaba incluso con la idea misma del

⁴ Bynum, *The Resurrection of the Body in Western Christianity*, Londres, Ed. Columbia University Press, 1996, p. 46. Las traducciones son mías.

⁵ Monica, Bohm-Duchen, *The Nude*, Londres, Ed. Scala Books, 1998, p. 15. Las traducciones son mías.

diablo y el infierno. Es decir, mientras que el alma parecía ser parte de la divinidad o derivarse de ella, el cuerpo era algo que parecería haber sido creado por algún tipo de instancia infernal. A pesar de que la misma Biblia señala lo contrario, al desarrollar el famoso mito en el cual se afirma que “Jehová Dios formó al hombre del polvo de la tierra”⁶ (Génesis, 2, 7). En ese sentido se apreciaba la contradicción de que la tradición judeocristiana afirmara, por una parte, que Dios era el responsable directo de la corporeidad humana y, por lo tanto, de todas sus características, pero simultáneamente rechazara esa misma corporeidad y buscara identificarla con la negatividad esencial de lo diabólico. La transición entre dos épocas históricas se compone de una serie “de cambios imperceptibles para los contemporáneos, y que sólo se aprecian a distancia”⁷. En ese sentido, la renovación de la concepción del cuerpo en la Europa occidental se produce, en gran medida, a través de una reconsideración de las ideas medievales a la luz de un proceso de recuperación de una serie de conceptos venidos de la antigüedad. Por supuesto, de todo ello se derivó necesariamente una concepción nueva, donde el centro de la preocupación de los intelectuales dejó de ser, como había sido durante toda la Edad Media, la idea de Dios, para interesarse cada vez más en el concepto mismo de ser humano, visualizado como individuo y no únicamente como ente social. Pero esto se complementó con la influencia que los mismos artistas pudieron ejercer sobre el pensamiento humanista, al descubrir el valor estético y la importancia histórica del arte y la arquitectura clásicos.

El interés por el arte y la cultura grecolatina determinó también que surgieran nuevas búsquedas e intentos de adaptar, a la realidad de los hombres de la época, los conceptos antiguos sobre las proporciones del cuerpo, y el significado de los movimientos y los gestos como manifestaciones de la realidad del espíritu. Pero, como señala Tom Flynn: “para fundamentar esta visión de la superficie corporal como una manifestación de mecanismos ocultos y a menudo abstractos, se requería un nuevo acercamiento al hecho mismo de nuestra corporeidad”⁸. El cuerpo, de esta forma, comienza a convertirse en el fin o el propósito mismos de la representación pictórica y escultórica. Incluso las justificaciones para representar un bello cuerpo desnudo se vuelven cada día más tenues y prescindibles. Es por ello que las representaciones de figuras más o menos desnudas comienzan a proliferar y se convierten en uno de los signos más visibles y distintivos de lo que hemos llamado el Renacimiento.

Los hombres renacentistas simplemente estaban constatando el hecho de que nuestro cuerpo siempre nos habla y nos interroga a niveles esenciales. “El cuerpo adquiere una gran expresividad y se convierte en el lugar donde hay acontecimientos, tensión, problemas”⁹. A partir de ese momento comienzan a darse cuenta de que el cuerpo (tanto el nuestro como el de los demás) viene siendo una pregunta particularmente insidiosa. En muchos aspectos la desnudez del cuerpo nos duele, nos afecta como casi ninguna otra cosa puede afectarnos. Y establecemos una relación de amor u odio hacia esa desnudez, idealizándola o satanizándola sin remedio. La desnudez es un objeto de reflexión fundamental y una atracción psicológica al mismo tiempo y el Renacimiento simplemente se enfocó a hacer evidentes estos hechos.

El Renacimiento también sirve para hacer tomar conciencia de que la desnudez debe ser considerada como lo que simplemente es: el hecho realmente natural del cuerpo, su estado normal e innato. La ropa, después de todo, no es sino una superficie que a menudo sólo sirve de recordatorio

⁶ Anónimo, *Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento* (Antigua Versión De Casiodoro De Reina, Revisada Por Cipriano De Valera), Ed, Vida, 1978.

⁷ Ruy, Pérez, Tamayo, *La profesión de Burke y Hare, y otras historias*, México, Ed. Fondo de Cultura Económica-El Colegio Nacional, 1996, p. 13.

⁸ Tom, Flynn, *El cuerpo en la escultura*, Madrid, Ed. Akal, 2002, p. 56.

⁹ Rafael, Argullol, *El Desnudo En El Museo Del Prado*, Ed, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores-Fundación Amigos Del Museo Del Prado, 1999, p. 254.

y emblema de la desnudez básica. El vestido es un artificio y un sistema de control. La desnudez es simplemente la realidad. Por supuesto, la representación del cuerpo tiene también la funcionalidad de convertir al hecho corporal en un sistema de signos que comunican cosas muy distintas al cuerpo mismo en su realidad cotidiana. Es por ello que el cuerpo puede funcionar como un símbolo o metáfora de elementos que no pueden comunicarse de manera más convencional.

Incluso el cuerpo de Cristo deja de ser un simple símbolo de la divinidad y comienza a servir para que los diferentes artistas manifiesten, a través de su representación, una concepción no únicamente de la figura de Dios sino de la misma realidad humana. Por otro lado, el cuerpo renacentista ya no habla únicamente del dolor o la humillación de Cristo, sino que a través de su imagen nos propone, paradójicamente, una expresión de la confianza renovada en el valor mismo del cuerpo, en su importancia como manifestación de la perfección material y no únicamente espiritual. El Humanismo se propone revalorizar lo que la Edad Media consideraba frágil, darle un significado de fuerza y de poder incluso en sus momentos de derrota y humillación. Prometeo, Marsias o Cristo se convierten así en manifestaciones humanistas, a pesar de que se les muestra en supuestos momentos de rebajamiento o de dolor.

3.2 Del Color.

Estamos rodeados de colores. Estos forman parte de la vida, y del ser humano. Cuando vamos por la calle, cuando estamos trabajando o disfrutando de nuestro tiempo libre o cuando estamos navegando por Internet recibimos constantemente impresiones de color por medio de la vista, y estas impresiones tienen la facultad de excitarnos, de tranquilizarnos, de ponernos de buen humor o de inspirarnos pena. Es el mundo de color. Y si este aspecto de la vida es importante en todas y cada una de sus facetas aún lo es más en mi mundo.

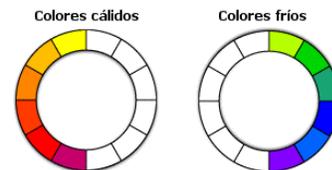
3.2.1 Teoría del color.

Podemos ver las cosas que nos rodean porque la Tierra recibe la luz del Sol. Nuestra estrella madre nos inunda constantemente con su luz, y gracias a ella es también posible la vida en nuestro planeta. Partiendo del círculo cromático podemos establecer diferentes clasificaciones de los colores, entre las que destacan:

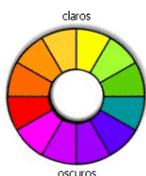
3.2.2 Colores cálidos y fríos.

Los colores cálidos dan sensación de actividad, alegría, dinamismo, confianza y amistad. Estos colores son el amarillo, el rojo, el naranja y la púrpura en menor medida.

Los colores fríos dan sensación de tranquilidad, seriedad, distanciamiento. Colores de este tipo son el azul, el verde, el azul verdoso, el violeta, cian, aqua, y a veces el celeste.



Colores claros y oscuros



3.2.3 Colores claros y oscuros.

Los colores claros inspiran limpieza, juventud, jovialidad, como ocurre con amarillos, verdes y naranjas, mientras que los oscuros inspiran seriedad, madurez, calma, como es el caso de los tonos rojos, azules y negros.

3.2.4 Colores sucios y los colores pastel.

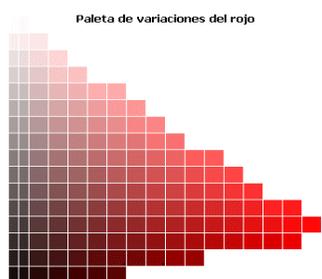
Obtenidos cuando se aumenta o disminuye la luminosidad de todo el círculo cromático. Los colores apagados expresan oscuridad, muerte, seriedad, mientras que los pasteles sugieren luz, frescura y naturalidad.



3.3 El lado emocional del color.

Es bien sabido por los psicólogos la influencia emocional que desencadenan los colores en el espíritu humano. Las respuestas emocionales varían enormemente dependiendo del color y de la intensidad de éste, así como de las diferentes combinaciones de colores que se pueden dar. Normalmente cada color individual lleva asociado un conjunto de emociones y asociaciones de ideas que le son propios. Hay que destacar que estas emociones asociadas corresponden a la cultura occidental, ya que en otras culturas los colores pueden expresar sentimientos totalmente opuestos a los arriba indicados (por ejemplo, en Japón el color blanco simboliza la muerte). Las sensaciones que producen los colores dependen de factores culturales y ambientales, y muchas veces de los propios prejuicios. Además hay que sumar a esto que no todas las personas ven los colores de la misma forma, ya que hay personas que sólo pueden ver bien la gama azul / naranja, otras la roja / verde y otras degeneran a la gama blanco / negro. Incluso se perciben los colores de forma diferente con el ojo derecho que con el izquierdo¹⁰.

3.3.1 Rojo.



Es alegre y agresivo. Es el símbolo de la pasión ardiente y desbordada, de la sexualidad y el erotismo. Es un color cálido, asociado con el sol y el calor, de tal manera que es posible sentirse más acalorado en un ambiente pintado de rojo, aunque objetivamente la temperatura no haya variado. Su nombre procede del latín "russus". Color fundamental, ligado al principio de la vida, sugiere vitalidad, entusiasmo, pasión, agitación, fuerza, sexo, calor, fuego, sangre, amor, audacia, valor, coraje, cólera, crueldad, intensidad y virilidad, estando asociado con sentimientos enérgicos. También sugiere alarma, peligro, violencia, ira y enfado. En una composición puede ser usado para llamar la atención, para incitar una acción o para marcar los elementos más importantes de una composición.

3.3.2 Verde.

El verde es el color más tranquilo y sedante de todos. Es el color de la calma indiferente: no transmite alegría, tristeza o pasión. Su nombre deriva del latín "viridis" (que tiene savia). Está asociado a conceptos como Naturaleza, salud, dinero, frescura, crecimiento, abundancia, fertilidad, plantas, honor, cortesía, civismo y vigor.



¹⁰ Ronal, Kinchla, *Psicología*, México. Ed. Hall Hispanoamericana, 1990.

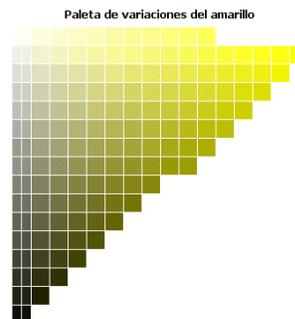
3.3.3 Azul.

El color azul es el símbolo de la profundidad. Inmaterial y frío, suscita una predisposición favorable. La sensación de placidez que provoca el azul es distinta de la calma o reposo terrestres, propios del verde. Es un color reservado y entra dentro de los colores fríos. Expresa armonía, amistad, fidelidad, serenidad, verdad, dignidad, confianza, masculinidad, sensualidad y comodidad. Su nombre es de origen incierto, pero parece que procede del sánscrito "rajavarta" (rizo del rey). Cuanto más se clarifica más pierde atracción y se vuelve indiferente y vacío. Cuanto más se oscurece más atrae hacia el infinito. Posee también la virtud de crear la ilusión óptica de retroceder. Está asociado a conceptos como seriedad, compromiso, lealtad, justicia y fidelidad, pero también puede expresar melancolía, tristeza, pasividad y depresión. Si es muy pálido puede inspirar frescura e incluso frío. Si es intermedio, da sensación de elegancia, de frescura. Si es oscuro da sensación de espiritualidad, de seriedad, de responsabilidad¹¹.

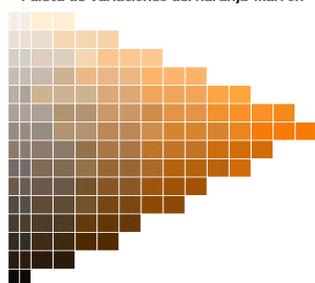


3.3.4 Amarillo.

El color amarillo es el símbolo de la deidad en muchas culturas, y es el color más luminoso, más cálido, ardiente y expansivo. Es un color optimista, moderno, y denota alegría, entusiasmo, pasión, fuerza, sexo, calor, primavera, inocencia, infancia, juventud. Su nombre procede del latín "amàrus" (amargo). Es el color del sol, de la luz y del oro, y como tal es violento, intenso y agudo. Si es muy brillante puede indicar peligro, y si es muy suave puede sugerir delicadeza. Se ha asociado siempre el amarillo a la intelectualidad y al pensamiento claro.



Paleta de variaciones del naranja-marrón



3.3.5 Naranja.

El color naranja tiene un carácter acogedor, cálido, estimulante y una cualidad dinámica muy positiva y energética. Posee una fuerza activa, radiante y expansiva. Su nombre deriva del árabe "narandj".

Representa la alegría, la juventud, el calor, el verano. Sugiere informalidad en el trato y amistad. Pero también puede expresar inestabilidad, disimulo e hipocresía.

Es un color que destaca mucho sobre el entorno que le rodea, por lo que se puede usar para dar un mayor peso visual a ciertos elementos de una composición.

3.3.6 Rosa.

El color rosa, una especie de púrpura pálido, sugiere calma y tranquilidad. Asociado al sexo femenino en nuestra cultura, puede llegar a interpretarse como debilidad en ciertos entornos. Su nombre viene del latín "rosa".



¹¹ Manuel, Alonso y Luis, Matilla, *Imágenes En Acción*, Madrid, Ed. Akal. 1990.

3.3.7 Violeta.

El violeta es un color morado claro, parecido al de la flor del mismo nombre, obtenido mezclando rojo y azul. Su nombre deriva del latín "viola". Es el color de la templanza, de la lucidez y de la reflexión. Es místico, melancólico y puede representar también la introversión. Es la enseña de la penitencia. Cuando el violeta deriva el lila o morado, se aplanan y pierde su potencial de concentración positiva. Cuando tiende al púrpura proyecta una sensación de majestad. Representa la fantasía, el juego, la impulsividad y los estados de sueño, aunque también puede sugerir pesadillas o locura.



3.3.8 Negro y gris.

El color negro viene definido por la ausencia de luz y color, aunque casi todos los colores al quitarles brillo, tono o saturación van acercándose al negro. Las superficies de color negro son aquellas que absorben todas las longitudes de onda de la luz solar, por lo que no reflejan ninguna radiación visible. Su nombre procede del latín "niger".

El negro confiere nobleza y elegancia, sobre todo cuando es brillante, de la seducción, del misterio, del silencio, de lo clandestino o ilegal y, de la tristeza y la melancolía, de la infelicidad y desventura. En nuestra cultura es también el color de la muerte y del luto. El negro no posee degradados propios, al ser un color puro (o un no-color), y en cuanto modificamos su saturación obtenemos grises, colores neutros, formado por cantidades iguales de rojo, verde y azul.

El gris es un color neutro y pasivo. Sugiere seriedad, madurez, neutralidad, equilibrio, indecisión, ausencia de energía, duda y melancolía. Su nombre parece derivar del provenzal "gris".

3.4 El Lenguaje.

En términos generales, el lenguaje designa todas las comunicaciones animales, basadas en la interpretación, incluyendo el lenguaje humano, pero la mayoría de las veces el término se refiere a lo que los humanos utilizan para comunicarse, es decir, a las lenguas naturales¹². El lenguaje es universal y es usado por naturaleza en el hombre y en los animales. Sin embargo, filósofos como Martin Heidegger consideran que el lenguaje propiamente tal es sólo privativo del hombre. Es famosa la tesis de Heidegger según la cual el lenguaje es la casa del ser (Haus des Seins) y la morada de la esencia del hombre¹³. Para que una especie animal pueda establecer este tipo de comunicación, sus otros miembros han de ser capaces de entender al individuo que exterioriza sus emociones. En otras palabras, la especie capacitada para comunicarse, nace con la naturaleza de actuar de cierta manera en función de sus emociones, pero esto no garantiza 'entender' a los demás. Por otro lado, cuando la especie nace tanto con la capacidad de comunicarse como la de entender, no se le puede atribuir tipo alguno de inteligencia, sino capacidades de reaccionar ante estímulos de forma mediatizada por su código genético.

¹² Se utiliza el término lenguaje natural para referirse principalmente al lenguaje humano. El término se utiliza en contraposición a lenguaje formal y a lenguaje artificial creado por el hombre con un fin explícito —como el Esperanto, los lenguajes de programación, el lenguaje matemático o el lenguaje de la Lógica—.

¹³ Martin, Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Ed. Taurus, 1966, p. 31. Trad. de Rafael Gutiérrez Girardot.

3.4.1 Distinción entre lenguaje, lengua y habla.

El lenguaje es una capacidad extremadamente desarrollada en el ser humano y un sistema de comunicación más especializado que los de otras especies animales, a la vez fisiológico y psíquico, que pertenece tanto al dominio individual como al social y que nos capacita para abstraer, conceptualizar y comunicar. El lenguaje se origina en una facultad natural del hombre, mientras que la lengua es cosa adquirida y convencional, que se materializa en el habla. Según Ferdinand Saussure el lenguaje se compone de lengua y habla:

a) Lengua (langue): modelo general y constante para todos los miembros de una colectividad lingüística. Los humanos creamos un número infinito de comunicaciones a partir de un número finito de elementos, por ejemplo a través de esquemas o mapas conceptuales. La representación de dicha capacidad es lo que conocemos como lengua, es decir el código.

b) Habla (parole): materialización o recreación de ese modelo en cada miembro de la colectividad lingüística. Es un acto individual y voluntario en el que a través de actos de fonación, el hablante utiliza la lengua para comunicarse. Son las diversas manifestaciones de habla las que hacen evolucionar a la lengua.

3.5 Del Texto.

La misión principal de una composición gráfica es transmitir un mensaje determinado a los espectadores que la visualizan. Para ello, el artista dispone de dos herramientas principales: las imágenes y los contenidos textuales. Las imágenes o contenidos gráficos aportan sin duda un aspecto visual muy importante a toda composición, siendo capaces de transmitir por sí solos un mensaje de forma adecuada. Ahora bien, el mejor medio de transmisión de ideas a un gran número de personas es por excelencia la palabra escrita.¹⁴

Además de su componente significativo, cada letra de una palabra es por sí misma un elemento gráfico, que aporta riqueza a la composición final. Por este motivo, el aspecto visual de cada una de las letras que forman los textos de una composición gráfica es muy importante, interviniendo en los mismos conceptos similares a los que caracterizan cualquier otro componente gráfico: forma, tamaño, color, escala.

3.5.1 El Origen.

El origen de nuestros actuales alfabetos (sistemas de signos abstractos que representan sonidos articulados) hay que buscarlo en la remota antigüedad, en el origen del uso de signos y símbolos para representar elementos naturales y actividades cotidianas.

El primer pictograma (dibujo representando un objeto o una idea sin que la pronunciación de tal objeto o idea sea tenida en cuenta) del que tenemos constancia se remonta al año 3500 a.C., y es una tablilla en pieza caliza hallada en la ciudad de Kish (Babilonia)¹⁵.

Más tarde, los sumerios desarrollaron ideogramas (símbolos que representan ideas asociadas menos concretas), sistema que fue desarrollándose hasta dar lugar al sistema cuneiforme, basado en sílabas que imitaban el lenguaje hablado. Un ejemplo de escritura de este tipo es la

Tablilla en caliza de Kish



¹⁴ D, Cohen, R., Mengo, *Tecnologías de la comunicación: el correo, la imprenta y el periodismo*, Madrid, Ed. Córdoba, 1998.

¹⁵ Salvat Editores, *El poder de la imagen*, Barcelona, 1981.

tablilla hallada en Ur¹⁶, fechada sobre el 2900-2600 a. C., que describe una entrega de cebada y comida a un templo. Lo que podemos considerar como el primer alfabeto, cuyas letras se imprimían sobre arcilla usando una cuña. Sobre el año 1500 a.C. se desarrollaron en Egipto tres alfabetos (jeroglífico, hierático y demótico). De ellos el jeroglífico (mixto ideográfico y consonántico), basado en 24 símbolos consonantes, era el más antiguo.

Los fenicios adoptaron este alfabeto egipcio 1.000 años a.C., usando para escribir pieles y tablillas enceradas, de tal forma que poco después fue adoptado también por los hebreos y los arameos, sufriendo con el tiempo una evolución propia en cada un de estas culturas.

La Biblia de 42 líneas



El Imperio Romano fue decisivo en el desarrollo del alfabeto occidental, por crear un alfabeto formal realmente avanzado, y por dar la adecuada difusión a este alfabeto por toda Europa, ya que muchas lenguas que no tenían sistema propio de escritura adoptaron el alfabeto romano o latino.

La escritura romana adoptó tres estilos fundamentales: Quadrata (mayúsculas cuadradas romanas, originalmente cinceladas en piedra), Rústica (versiones menos formales y más rápidas en su ejecución) y Cursiva (modalidades de inclinación de las mayúsculas).

En 1450 se produjo uno de los hechos más importantes para el desarrollo de la Tipografía y de la cultura humana: Johann Gutenberg (1398 – 1468) inventa a la vez los caracteres móviles y la prensa, creando la imprenta.

El primer texto occidental impreso, la "Biblia de 42 líneas"¹⁷ de Mazarino, sale en 1456, al parecer de la imprenta de Gutenberg.



3.5.2 La Tipografía.

La tipografía (del griego *typos*, forma, y de *graphein*, escribir) es el arte y técnica del manejo y selección de tipos, originalmente de plomo, para crear trabajos de impresión. El tipógrafo Stanley Morison la definió como:

“Arte de disponer correctamente el material de imprimir, de acuerdo con un propósito específico: el de colocar las letras, repartir el espacio y organizar los tipos con vistas a prestar al lector la máxima ayuda para la comprensión del texto”¹⁸

Se llama así a los diferentes modelos de letra empleados en la imprenta, arte que también se conoce como tipografía. Actualmente se los denomina "fuentes", de manera muy impropia, pues es una traducción errónea del inglés *font*, cuyo origen no tiene nada que ver con la palabra española fuente (ni con la inglesa: *fount* o *fountain*), sino que viene de fundición, recordando el origen de la tipografía, con tipos fundidos.

Una fuente tipográfica digital es el conjunto de caracteres que componen un tipo de letra, que incluyen los signos tipográficos de las letras en caja alta y baja (traducción literal de *uppercase* y *lowercase*, mayúscula y minúscula), los números, los signos de puntuación, matemáticos y de referencia. Para poder utilizar los tipos (fuentes) en los ordenadores se han digitalizado en un

¹⁶ Anne-Marie, Thibault, *La Imagen en la Sociedad Contemporánea*. Editorial Fundamentos. Madrid, p. 48, 1976.

¹⁷ www.vgesa.com/vgeinc12.html

¹⁸ Morison, Stanley, *Principios fundamentales de la tipografía*, Barcelona, Ed. Córdoba, 1929.

archivo informático cada uno. Este indica al sistema informático sobre el tamaño, forma, espacio entre letras y demás aspectos de la tipografía.

En tipografía, un tipo de letra sans serif o palo seco es aquel que en cada carácter no tiene unas pequeñas terminaciones llamadas gracias. El término *sans serif* proviene del francés y literalmente significa *sin serifa*. Las letras de palo seco o sans serif son comúnmente usadas para titulares pero no para cuerpos o bloques de texto grandes; las serifa, ayudan a guiar la mirada a través de toda la *línea de texto*; la falta de serifa en los tipos de letra palo seco obliga a esforzar mucho más la vista al leer grandes bloques de texto. Sin embargo, cuando se lee con tipos de letra palo seco en una pantalla, la pixelación logra que éstas se vean mucho más limpias que las fuentes con serifa. Las tipografías Times, Georgia y Time New Roman son ejemplos de este estilo de letra. Antiguamente, en los libros, los tipos de letra palo seco eran usados para hacer énfasis en una palabra debido a la mancha tipográfica mucho más oscura que dejan las letras palo seco en comparación con las que tienen serifa.

3.5.3 Clasificación Tipográfica.

Generalmente, los tipos de letra palo seco están divididos en cuatro grandes grupos:

- **Grotescos:** son los más antiguos diseños de palo seco como la Akzidenz Grotesk o la Royal Gothic.
- **Neo-grotesco o palo seco de transición:** son diseños de la segunda mitad del siglo XX. Son relativamente rectas en apariencia y tienen menos variación de grosor en la línea que las paloseco humanistas. Las paloseco de transición, algunas veces son llamadas "sans serif anónimas" debido a su relativa neutralidad visual que las hace ideales para señalización.
- **Humanistas (Johnston underground, Gill Sans o Frutiger):** Son las más caligráficas de todas las paloseco, pues tienen variaciones en el grosor de línea y mucha más legibilidad que otros estilos de letra paloseco.
- **Geométricas (Futura o Century Gothic):** Como su nombre lo indica, las paloseco geométricas están basadas en formas geométricas básicas como el círculo, el cuadrado o el triángulo. Es común encontrar en este grupo, la perfecta redondez de la *O* y la sencilla construcción de la *a* minúscula. Los tipos de letra geométricos tienen un aspecto moderno en cuerpo y alma.

3.5.4 Características Tipográficas.

- **Gill Sans:** Es una fuente tipográfica sans serif o paloseco muy usada actualmente; fue creada por el tipógrafo Eric Gill. Sus formas están basadas en la Johnston underground creada por Edward Johnston; Es ampliamente apreciada por sus sutiles formas así como por su versatilidad.
- Gill Sans:*
The Quick Brown
Fox Jumps Over
The Lazy Dog.
- 

- **Futura:** Tipografía sin serif diseñada por Paul Renner en 1927. Desarrolló este alfabeto a partir de formas geométricas puras: círculos, rectas y cuadrados, influido por la estética de la Bauhaus. Es considerada una de las aplicaciones de la Nueva Tipografía; fue muy usada a mediados del siglo pasado y continúa siendo muy popular en nuestros días.

- **Caslon:** Se refiere a una extensa familia de fuentes tipográficas que se originan en los tipos dibujados y fundidos por el tipógrafo inglés William Caslon. Esta tipografía es una tipografía romana y



considerada como la primera tipografía inglesa, pues en ese tiempo, los impresores ingleses solían importar todos los tipos de Holanda.

- **Helvética:** también conocida como *Neue Haas Grotesk, Helvetica*. Su diseño está basado en una anterior tipografía llamada *Berthold Akzidenz Grotesk* que data de 1896. La

tipografía helvetica

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ

(particularmente en Identidades Corporativas), uno de los más importantes *corrientes modernistas* del siglo XX.

tipografía, originalmente titulada *Neue Haas Grotesk*, es de estilo sencillo y sin remates. Se volvió popular a fines de los años 1960, debido a su influencia dentro del llamado "Estilo Internacional"

- **Optima:** La tipografía *Optima*, consiste en un tipo de letra sans-serif o de palo seco de mediados del siglo XX, *Optima* en principio se parece a las tipografías clásicas o romanas. Sin embargo, sus trazos están delicadamente alargados y tan solo se observan algunas características de los tipos de letra con serifas. El diseño *Optima* sigue los parámetros de las tipografías humanistas, pero su variante itálica es una oblicua. La familia tipográfica *Optima* podría considerarse como una letra romana sin serifas.
- **Palatino:** Tipografía admirada por muchos debido a su gracia y fuerza. Esta fuente ha sido adaptada a todas las tecnologías de impresión del siglo XX y es probablemente una de las tipografías más usadas y copiadas. Llamada así en honor del maestro escritor del siglo XVI Giambattista Palatino. Esta basada en fuentes humanistas del renacimiento italiano, los cuales imitan las letras formadas por una pluma y un tintero; esto da una cierta gracia a la caligrafía. Sin embargo el renacimiento tiende a utilizar letras pequeñas con largas y delgadas líneas verticales (tanto ascendentes como descendientes), en contraste el Palatino tiene proporciones más grandes, por lo que es considerada mucho más fácil de leer.
- **Peignot:** Es una tipografía de origen francés, con una importante influencia del movimiento Art déco y la escuela artística Bauhaus. Es una fuente decorativa, que en la década de los treinta fue muy popular y experimento un resurgimiento a finales de los años setenta. El rasgo particular de la "Peignot" son las letras de minúsculas que son una mezcla de letras mayúsculas reducidas en su altura y letras minúsculas.
- **Verdana:** Es una fuente tipográfica del tipo sans serif altamente legible comisionada por Microsoft y es instalada predeterminadamente en todo sistema Macintosh y Windows. A menudo se la considera una excelente fuente tipográfica para la lectura sobre un monitor, para lo que fue concebida. Ya que se instala en la mayoría de las computadoras del mundo. *Tahoma* es una fuente tipográfica relacionada, también conocida como *Verdana Narrow*.

3.6 EntRE mi LocuRA y tu REALidAd.

Nada pertenece más al individuo, nada está al alcance del conocimiento, que su propio cuerpo. Al mismo tiempo, pocas realidades le ofrecen más enigmas y desafíos que su representación.

Las emociones generan una sensación interna que se manifiesta tanto en la mente como en el cuerpo.

Claude Bernard dijo:

“Los fenómenos externos que percibimos en los seres vivientes son complejos; con la resultante de necesidades cuyas manifestaciones están todas ellas relacionadas con las condiciones psicoquímicas del medio interno y vemos únicamente el medio externo que se extiende ante nuestros ojos.”¹⁹

El mundo de posibilidades de percepción del cuerpo humano es ilimitado. Cada cuerpo tiene una constitución única y cada uno corresponde a un alma o una psique irreplicable e insondable, de la que es su reflejo. La importancia del cuerpo parte por las sensaciones que nos produzcan verlo. En él estamos nosotros mismos. William Blake escribió: “El hombre es propenso a creer una mentira cuando mira con y no a través de los ojos”.²⁰ Y la cámara fotográfica precisamente puede hacer eso: le permite a uno ver a través del ojo, aumentando la visibilidad, viendo más de lo que el puede ver, exagerando los detalles. Escudriñar las formas. Cambiar el color original hasta llegar al ser del cuerpo, que se transforma en una emoción sin perder su condición.

Las emociones son experiencias muy complejas y para expresarlas utilizamos una gran variedad de términos, además de gestos y actitudes. Se van haciendo más complejas gracias al lenguaje, porque usamos símbolos, signos y significados.

La dependencia, la gratuidad y la búsqueda de la singularidad, son sucesos que sólo pueden acontecer en la geografía del cuerpo. Lugar donde se desenvuelve la vida y se sujetan nuestros temores, el cuerpo es la zona de meditación por excelencia, sitio donde se arraiga y reproducen la cultura, de la misma manera que el alma – la psiché griega – no es otra cosa que la representación de lo que anida nuestro cuerpo y lo que demuestra. Tal es el sentido de nuestros espacios arquitectónicos, libros, esculturas y monumentos: liberar al cuerpo de los símbolos que le asedian, estableciendo instancias que nos permitan liberarnos. El cuerpo es la pizarra donde se escribe nuestra cultura. Confinados a las abstracciones, no logramos acceder a una lógica de lo sensorial, ni alcanzamos a representar, lo que nuestro cuerpo puede simbolizar. Jean Piaget con sus investigaciones, demostró que es preciso hablar de esquema de objeto para referirnos a esas representaciones siempre repetidas a las que damos el nombre de realidad.²¹ El obispo Berkeley tres siglos atrás, afirmando que “nunca tocamos, vemos, ni oímos el mismo objeto”²², así el ser humano nunca unifica sus sensaciones. Es tan sólo el hombre, el signo, el término, lo obliga a reunir modalidades sensoriales a las que solo por costumbre referimos a una misma realidad. Pero si deslizamos unos milímetros el sentido de las palabras o reconstruir las modalidades sensoriales como sucede en la alucinación, nos abrimos a un mundo por completo diferente e impredecible.

A medio camino entre la imagen corporal y las intensidades musculares que nos constituyen, entre la palabra que unifica al objeto y las modalidades sensoriales, entre los discursos que se desplazan y rehacen, el cuerpo es una gran campo de negociación del conflicto y el sentido, de estas sugerencias sutiles debemos aprender a responder; Para eso, es necesario que nos permitamos una nueva relación con el dolor.

Por que el dolor es un mensajero de estos desequilibrios que indican que la dinámica de las fuerzas en pelea se obstruye y paralizan. Es el grito desesperado de un cuerpo aprisionado, en el cual la victoria se logra al entender que es un combate con el mundo cuyas claves es necesario descifrar.

El dolor no tiene ningún valor significativo. Está allí, hecho de carne o piedra, y, sin embargo, para clamarlo, debemos de tomarlo como la expresión de otra cosa, desplegarlo de lo real

¹⁹ Bernard, C, *Introduction à la médecine expérimentale*, Trad, H. C. Green, París, 1865, p. 246.

²⁰ Swinburne, *William Blake: A Critical Essay*, Trad, Chatto & Windus, Londres, Ed. London, 1998, p.49.

²¹ Salvat Editores, *Teoría De La Imagen*, Barcelona, 1973, p. 39-41.

²² Instituto de Filosofía “Luis Vives”, *Revista de filosofía*, Madrid, Ed, Consejo superior de Investigaciones científicas, enero – marzo, 1949, p. 362.

transformándolo en símbolo. Atribuir un valor simbólico a un dolor que es en sí puro, real, emoción brutal, hostil y extraña, sigue siendo, finalmente, el único gesto terapéutico que lo haga soportable y así transformarlo en un dolor simbolizado. Dar sentido a un dolor insondable es, encontrarle y disponerle un lugar en el seno de la transferencia en donde podrá ser gritado, llorado y gastado a fuerza de lágrimas y palabras o simplemente crear un dolor que sea versátil ante los códigos en los que nos rodeamos. El dolor se forma en el espacio de un instante. Sigue su complejo proceso que puede descomponerse en tres tiempos: Comienza con una *ruptura*, prosigue con la *conmoción* psíquica que se desencadena por la primera, y culmina con la *reacción* defensiva del yo para protegerse de la conmoción.

El manejo del color es fundamental en esta serie, ya que dependen del estado de ánimo en el momento en que se crearon, los tonos utilizados son fuertes y con un alto contraste, pudiendo variar hasta quedar totalmente distorsionada la imagen, tan solo por las emociones y el color reflejados en esta obra.

Con la fotografía se puede obtener la reproducción de la imagen visual por medio óptico y físico-químico, que puede hacerse creíble como neutra o de fidelidad muy elevada. Si las palabras valen por los argumentos, la fotografía puede traer para sí la capacidad de evaluar el grado de veracidad de los argumentos o configurarse como la propia expresión de la verdad. Como una pintura puede transmitir la idea del artista que la ha creado, la fotografía puede transmitir la mente del fotógrafo y la visión que tiene, siendo la imagen visible, la conjunción de la realidad encuadrada por la lente de la cámara fotográfica y un reflejo de algo invisible, que es la mente del artista. Y en su mente está, además de su visión del escenario que ha elegido para captar, su historia personal, cultura, creencias y emociones, que hacen parte de un código de ética particular.

Algunos marcos de tiempo, como este final de siglo, inducen previsiones y profecías también sobre el destino de la fotografía. No obstante, parecen importantes algunas reflexiones sobre la misma y su futuro, las cuales consideran la relación entre una sucesión de invenciones técnicas y estéticas, portadoras de ideologías que han operado de forma distinta en cada contexto histórico-cultural. Con esta perspectiva dinámica se debe tomar en cuenta la fotografía digital, cuya razón de ser se sitúa en la aceleración e integración de procesos de comunicación. Este cuadro realza la condición de la fotografía como imagen, con puntos de mutaciones que pueden simular la realidad, estableciéndose una situación límite para la fotografía. Así pues, pasa a formar parte del universo de las imágenes digitales, al cual pertenecen por ejemplo el vídeo y la infografía.

3.7 Resultado Final.

La obra que se presentará es una serie compuesta de fotografías digitalizadas, en diferente formato. El cuadernillo que se colocará por debajo de la obra presentada, es precisamente para que el espectador anote como “desde su perspectiva” iría el texto, observar tal vez una pequeña parte de su locura y al mismo tiempo jugar con la imaginación de él y presentarlas como generador de una interrogante. Este trabajo está realizado en base e investigación de mis propias emociones, pasando por diferentes etapas psicológicas, plasmándolas y así logrando entender mis emociones, dándole forma y sentido a mi locura...

En lo personal me interesa como el público observa e interpreta la obra, ya que uno crea algo o sobre algún tema en especial, pero el espectador lo interpreta de distinta forma, por eso decidí poner textos desorganizados, para que así el público pudiera interactuar en ella y entender el como entienden ellos mi obra. Por eso es que los textos se encuentran desorganizados y no llevarlos de la mano y decirles que “es” la obra.

Se expondrán al público la obra para así poder obtener el resultado que se viene buscando, observar como el espectador interpreta según su realidad la obra, el como hila las palabras, reorganizando mis frases, dándonos como resultado “su realidad” y experiencia.

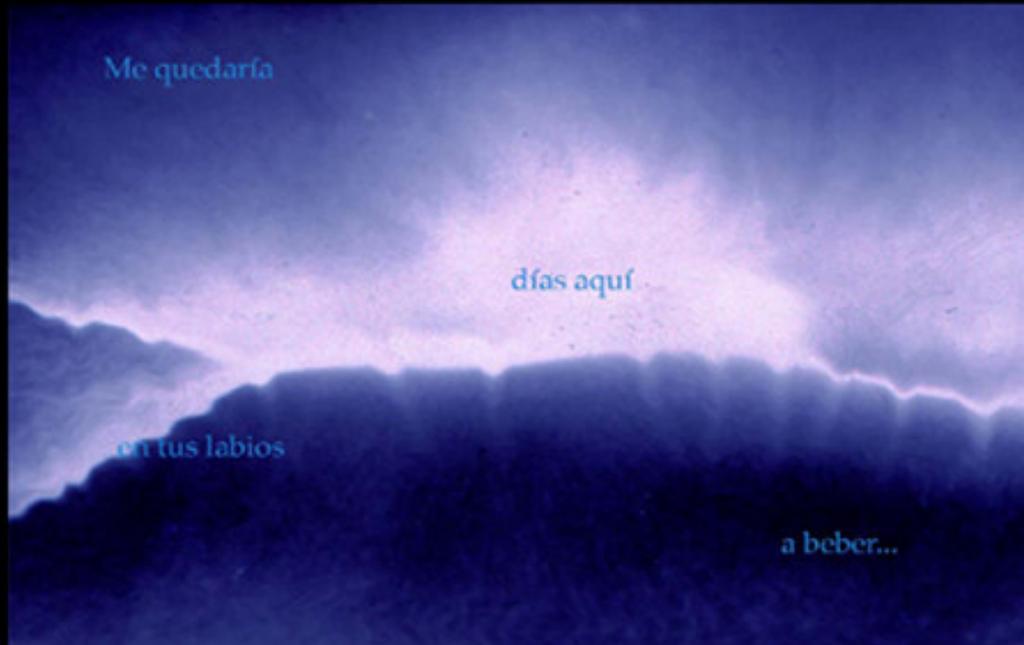
A continuación escribiré el texto original y enseguida dos de los textos obtenidos tal cual el público entendió los textos de cada fotografía en la exposición, para así comparar como uno interpreta la obra.

Obra	Texto original	Texto obtenidos del espectador
didí.	Me quedaría días aquí, en tus labios a beber...	A beber días aquí me quedaría en tus labios... Me quedaría a beber en tus labios... días aquí.
EREmus.	Recorro tus líneas, tropezándome en tus poros...bebo, revivo en tu ombligo.	Recorro tus líneas, tropezándome en tu ombligo, donde bebo y vivo en tus poros. Tropezándome en tu ombligo bebo, vivo, recorro tus poros.
oRis.	Quisiera no sentir mis piernas, para que no me lleven a ti.	Mis piernas me llevan a ti, para no sentir. Para que no me lleven a ti, mis piernas quisiera no sentir.
dEmENto.	Mis recuerdos salta de la mente y un silbido los hace regresar, en mis ojos se ve grande el vacío y mi cuerpo deja de respirar. Frío el frío ya no siento. El universo lo haces tú.	En mis ojos se ve grande el vacío y mi cuerpo deja de respirar mis recuerdos saltan de la mente y un silbido los hace regresar, mi universo lo haces tu... No siento frío. En mis ojos se ve grande el vacío y mi cuerpo deja de respirar, frío. El universo lo haces tu, mis recuerdos saltan de la mente. Ya no siento el frío, un silbido los haces regresar.
cEsidi.	Tu sonrisa me hace soñar, en tus brazos siento que pierdo. Con mis manos tomo tus sueños, con tus manos tomas mis sueños. En estos sueños me pierdo amor.	En tus brazos siento que pierdo y me pierdo en estos sueños donde tu sonrisa me hace soñar y con mis manos tomo tus sueños y con tus manos tomas mis sueños. Pierdo con estos sueños tu soñar. En tus brazos siento que pierdo. Con tus manos tomas mis sueños... con tus manos tomas mis sueños...
AbsENcE.	Que ser diferente y el amor no es discernir, que el amor es solo eso... un sustantivo.	Que el amor no es discernir, ni ser diferente. Que el amor es solo eso, un sustantivo. Que ser diferente, no es discernir y el amor, un sustantivo. Es solo eso...
gREssus sum.	Viajando sin saber donde está quien ayer me hizo enloquecer. De hora en hora no dejo de pensar en su silueta que me hizo... soñar.	Viajando sin saber donde está quien ayer me hizo enloquecer, no dejo de pensar en la silueta que me hizo soñar de hora en hora. Donde está quien ayer me hizo enloquecer viajando sin saber de hora en hora, no dejo de pensar en su silueta me hizo soñar.
RENtRER.	Si pudiera decirte que me ahogo sin ti, si quisieras oírme estuvieras aquí. Los astros se juntan me hacen volar, mis alas tranquilas reposan en la eternidad.	Los astros juran que mis alas entran y reposan en la eternidad. Si quisieras oírme, si quisieras... que sin ti me ahogo. En la eternidad reposan mis alas tranquilas que me hacen volar, si quisieras oírme y si estuvieras aquí, si pudiera decirte que me ahogo sin ti.

Obra	Texto original	Texto obtenidos del espectador
mE iNsciEntE.	Vago sola con mi tristeza y la nostalgia de mi soledad, abro los ojos miro una silueta y me confundo con la eternidad. En mis ojos se mira un vacío y me ahogo en este inmenso mar. Solo siento frío y no puedo más...	Mar, vacío, vago mi tristeza. En la tristeza vago abro mar y ya no puedo más. Nos de soledad, miro ojos, siluetas... eternidad. Ya no puedo más, abro mis ojos, veo tu silueta, me confundo. Solo siento frío y no puedo más. Y en este inmenso mar me ahogo.
Luxo.	Si nos vemos y aun sangra la herida y no podemos ya seguir con la mentira. Por que no vienes a mí, aquí, o yo voy hacia ti, por ti. Y tú no finjas más...	Si nos vemos y no podemos ya seguir y aun di por que aquí sangra. Sabes lo que siento, MENTIRA. No vienes a mí y tú no finjas más. La herida sangra, sabes lo que siento aún por ti, por que no vienes a mí o yo voy hacia ti y tu no finjas más, si nos vemos y no podemos seguir con la mentira.
dERELiNquo.	Pasan las horas y no se que hacer, se acaba un minuto y parece ayer, parece ya un siglo que te conocí. Si pudiera decir todo, no callar ni un minuto, que me amarras los pensamientos, que dislocas mi razón	Dislocas mis pensamientos y no se que callar ni un minuto mi razón amarras todo puedo terminar... Dis-locas que acallar con la razón por siglos. Ahora amarte termina un minuto termina y no callar.
iNitium.	Me lo digo, lo dicen en mi cuerpo los hilos de mi sangre acostumbrada, lo dice este dolor y mis zapatos y mi boca y mi almohada.	Lo dice este dolor y mis zapatos y mi boca y mi almohada. Lo dice este dolor... Me lo dicen en mi cuerpo los hilos de mi sangre acostumbrada, lo dice este dolor y mis zapatos y boca y almohada. Me lo digo, lo dicen en mi cuerpo los hilos de mi sangre acostumbrada.
somNium.	Hoy será un cuerpo mas si destino, hoy cuando vea mis manos, mis pies solo pensaré, no sentiré, por que si recuerdo que tengo alma, volveré a amarte y hoy quiero ser trivial para no sufrir.	No pensaré, solo sentiré. Hoy solo amarte, hoy solo te recuerdo. Hoy recuerdo no sufrir. Ahora eres un cuerpo sin destino, hoy cuando vea ALMA, mis pies, mis manos, solo pensaré, no sentiré, por que si recuerdo que tengo ALMA quiero ser trivial para no sentir.
pERditio.	Dime por favor cual es el cielo que no tiene el color de tu mirada. Dime por favor donde puedo dormir sin recordarte. En que rincón puedo no verte. Dime por favor donde puedo caminar sin ver tus huellas y donde recordar sin que me duela y cual es el sol que tiene luz tan solo y no la sensación de la me llamas.	Dime por favor si no me –recordar- puedo la luz tan solo. El color de tu mirada l rincón en que puedo verte –recordar- sensación llamas? LLAMAS, Dime cual es el cielo que no tiene, dime el color de tu mirada, en que rincón por que no puedo verte, dímelo por favor. Donde puedo dormir sin recordarte. Donde puedo caminar sin ver tus pies y donde recordar sin que me duela.
sommEiL.	Igual que los cangrejos heridos dejan sus tenazas sobre la arena, así me desprendo de mis deseos, muerdo y corto mis brazos, podo mis días, derribo mi esperanza, me arruino. Estoy a punto de llorar...	Estoy a punto de llorar, me arruino, derribo mi esperanza... Igual que los cangrejos heridos que dejan sus propias tenazas sobre el arena así, me desprendo de mis deseos, muerdo y corto mis brazos, podo mis días, derribo mis esperanzas, me arruino. Estoy a punto de llorar.
AbsEntiA.	Con los dedos desgastados de de escribir ausencias, con el alma desgastada de amarte tanto, así me	Cuando vida mía volveré a caminar desgastada de amarte. Me golpea el rostro poco a poco ¿Cuándo volveré con el alma en mí ser?

	<p>pasan los días, me recorren los segundos, me golpean el rostro y poco a poco dejan su huella en él. Me pregunto ¿Cuándo volveremos a desgastarnos juntos? A terminarnos los besos que tenemos guardados, ¿Cuándo vida mía volveré a caminar sobre tu piel? a sentir tus brazos firmes amarrados a mí ser. ¿A caminar en tu piel?</p>	<p>Me pregunto ¿Cuándo volveré...? ¿Cuándo vida mía volveré a caminar sobre mis pies? A sentir tus brazos firmes amarrados a mí ser.</p>
dEsis.	<p>Parpadeé y la verdad es que tallé mis ojos con fuerza como si deseara que fuera solo un sueño pero para mí desgracia era una realidad, estaba mas que intoxicada de ti.</p>	<p>Solo mi sueño: estaba mas que intoxicada de ti. Pero para mí: una realidad. Como si deseara, con fuerza, la verdad es que desgracia era; parpadeé.</p> <p>Para, solo es un sueño, la verdad pero para mi es que estaba más que intoxicada, una realidad que era desgraciada.</p>

Este proyecto integra ambigüedades de la emoción fundamentadas sobre la duda, mediante trampas conceptuales, a través de la arbitrariedad simbólica de la letra y la imagen. Haciendo una comparación entre los textos originales y los resultados obtenidos de los espectadores, puedo afirmar que depende mucho de las vivencias de cada individuo para interpretar la obra, ya que el día de la inauguración me expresaban que podían sentir la desesperación o tristeza de los textos y esa ansiedad provocada al no entender a primera vista que era lo que estaba escrito, dándome por resultado que no importa lo que se encuentra en la obra si no lo que te transmite la obra.



Me quedaría

días aquí

en tus labios

a beber...

didi

Fotografía Digital

2003



RECORRO

TUS LINEAS

RE VIVO...

T
R
O
P
E
Z
A
N
D
O
M
E

EN TUS POROS...

bebo

R
E
N
T
U
O
M
B
L
I
G
O

EREmus

Fotografía Digital

2003



oRis

oRis

Fotografía Digital

2003

oRis

Fotografía Digital

2003



EN mis ojos sE vE grandE
 EL vAcío y mi cuERpo

dEja dE sPIRAR
 Ní vEL REgREsAR
 R

mí s

FRío EL FRío
 No siENto

Lo hAcEs
 tu...

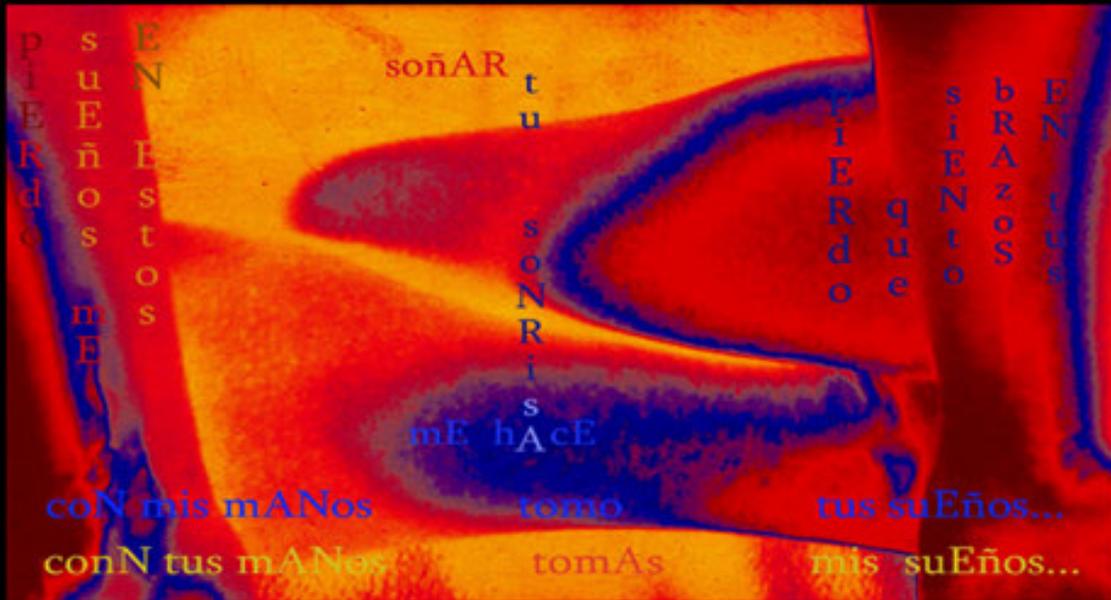
RECUERD
 o s

Á mENt
 t

sALtAN dE LA

y
 u
 N
 i
 d
 o
 L
 o
 s
 h
 A
 c
 E

dEmENto Fotografía Digital 2004



cEsidi

Fotografía Digital

2004



gREssus sum

Fotografía Digital 2004



REntRER Fotografía Digital 2004



mE iNsciENTE Fotografía Digital 2004



Luxo Fotografía Digital 2004



dERELiNquo Fotografía Digital 2005



ininitium

Fotografía Digital

2005



somnium

Fotografía Digital

2005



S EL Amor

discERNIR

que EL Amor Es solo
Esa...

un sustANtivo

No Es discERNiR

AbsENcE Fotografía Digital 2005

CONCLUSIONES.

Al termino de esta tesina puedo reiterar la gran importancia que tiene el cómo un individuo interpreta sus emociones, el qué las genera y el cómo las representamos o manifestamos.

Como se señaló en la introducción, mi interés por este tema fue conocer mejor como funciona todo este tema tan poco investigado, ya que vivimos en un mundo donde lo racional es lo correcto, entender como funcionan las emociones y que repercusión tienen sobre mis actos, adquiriendo conciencia sobre mis limitaciones. Es imposible que exista un cuerpo fuera del código. Siempre, desde el nacimiento hasta la muerte, estamos sujetos por infinidad de símbolos que al modelar y crear, lo tornan deseable para sus semejantes. Amamos al otro en cuanto sea capaz de reflejarnos de igual modo nuestro código. Pero insistimos en negar esta realidad, queriendo presentar al cuerpo como natural y fisiológico, como territorio libre de los trucos de la cultura. El ser humano trata de reflejar su cuerpo como una realidad separada, que debe someter mediante un conjunto de técnicas que lo denominan y separan del entorno. Estamos prisioneros del cuerpo que intentamos representar.

No teniendo nada, con imágenes corporales divididas, con palabras desplazadas y dándole un nuevo significado rompemos el cuerpo, esas ataduras que pretenden cerrar en un solo gesto nuestros movimientos, regresándonos al inicio de nuestra alma, en donde los signos se aferran para poder iniciar un código personal. Allí donde nos encontramos solos, absortos, sabemos, frente al abismo, sabemos que no hay nada por descifrar, que es imposible ir más allá de la piel, para tratar de entender y conseguir lo que el cuerpo es posible de hacer y representar. Entendiéndonos como conciencias que nunca saben a ciencia cierta lo que nos puede suceder. Un precipicio se ha abierto entre las palabras y los gestos, una fractura por donde surge un ambiente de sensaciones que nos coloca ante la tentación de la ternura y la violencia. Entender el por que nos duele alguna persona, o por que no podemos disfrutar de la vida como antes, o simplemente reír... Investigué hasta llegar al fondo y encontré lo que no buscaba... a mi, redescubriéndome y dando un nuevo significado a todas aquellas cosas que tenían etiqueta, comencé de cero atreviéndome a hablar de mi y de lo que siento, de que reír siempre no es tan bueno y llorar no tanto, al contrario sirve para desahogarte y limpiar el alma. Crecemos entendiendo que se escribe de derecha a izquierda, que hay un arriba y abajo, pero jamás nos enseñan a sentir y menos nos explican como comprender el por que de lo que siento. No es nada sencillo entender algo que no se ve sino que se siente, pero descubrí con esta investigación que no se necesita entender sino comprender... que mi realidad difiere a la de los demás, por que mis ojos miran de determinada manera y anhelan cosas diferentes a las suyas, por eso cree la serie de ENtRE mi LocuRA y tu REALidAd, para así intentar un poco comprender el como de nuestra diferencia.

El proceso de la creación artística implica varias etapas en la que paulatinamente se va dando forma material a la inspiración y se culmina lógicamente con la expresión estética. Es un sentimiento, nacido de una inspiración, captado en una intuición, y vertido en una expresión. De acuerdo con esto, los pasos para llegar a poder materializar mis deseos y emociones son; inspiración, que es la que sirve de punto de partida; conocimiento, que da al artista la noción de lo que desea hacer, este conocimiento debe provocar en el artista una emoción profunda, indispensable para llegar a la creación de la obra; esta emoción se traduce en un sentimiento que debe ser estéticamente expresado por el artista. Es cierto que el lenguaje, en nuestra sociedad actual, está asociado a determinadas reglas lógicas, de construcción, o de validación, ya que nuestra sociedad se basa en la lógica y en el método comparativo y científico, que influyen sobre los conocimientos asociados a la emoción sin necesidad de actuar directamente sobre el vínculo emoción - conocimiento. El lenguaje del texto, como manifestación del pensamiento, puede ser explícito o sutil, guardando en las entrelíneas otros propósitos.

Es colocar las esencias en la existencia y considera que no se puede comprender al hombre y al mundo sino a partir de sus facultades, para comprender las versiones de la actitud natural, pero es también una filosofía para la cual el mundo está siempre "ya ahí", antes de la reflexión, como una

presencia personal, y todo esfuerzo se enfoca a recobrar este contacto ingenuo con el mundo para darle de una buena vez comienzo. Es darnos cuenta del espacio, del tiempo y del mundo "vivididos". Es el intento de hacer una descripción honesta de nuestra experiencia, y sin considerar su origen psicológico y de las explicaciones causales que el especialista, el historiador o el sociólogo puedan dar. Pero todo Ser y Tiempo ha surgido de una observación y no es, sino una explicación del concepto natural del mundo. Se trata de describir y no de explicar o analizar. Yo no soy el resultado de las múltiples causas que determinan mi cuerpo o mi psique, no puedo pensarme como una parte del mundo, como un simple objeto de la psicología y de la sociología, ni cerrar sobre mí el universo. Todo lo que sé del mundo, aun científicamente, lo sé a partir de una perspectiva mía o de una experiencia del mundo sin la cual los símbolos de la ciencia no querrían decir nada. La ciencia no tiene el mismo sentido de ser que el mundo percibido, por la simple razón de que es una explicación del mismo. No soy un "ser vivo" o una "mujer" o incluso "una conciencia", con todos los símbolos que la zoología, la anatomía o la psicología reconocen a estos productos de la naturaleza o de la historia, soy la fuente absoluta, mi existencia no proviene de mis antecedentes, de mi ambiente físico y social, sino que va hacia ellos y los mantiene, pues soy yo quien hago ser para mí (y, por ende, ser en el único sentido que la palabra puede tener para mí). Los aspectos científicos, según las cuales soy un momento del mundo, son siempre a medias, por que sobrentienden, sin mencionarla, esta otra perspectiva, la de la conciencia, que de inmediato se sitúa de un mundo en torno mío y comienza a existir para mí. Volver a las cosas mismas, es volver a este mundo anterior al conocimiento y del que el conocimiento habla siempre, y frente a toda determinación científica es abstracta, significativa y dependiente, como la geografía con relación al paisaje en que hemos aprendido por primera vez qué es una selva, una montaña o un río. Descartes, y sobre todo Kant, han desligado al hombre de la conciencia, al hacer ver, que "yo no podría aprender ninguna cosa como persona si ante todo no logro encontrarme en la búsqueda de conocerme"; haciendo ver que la conciencia, es el reflejo de una persona, como la condición sin la cual no habría nada.

El mundo está ahí antes de cualquier análisis que yo pueda hacer de él y sería equivoco hacerlo antes de una serie de recopilaciones de las sensaciones y las perspectivas que este me provoca. De este modo la reflexión se desborda a sí misma y se ubica en una subjetividad invulnerable, más acá del ser y del tiempo. Lo real hay que describirlo, y no construirlo o componerlo. En todo momento mi percepción está llena de reflejos, de crujidos, de impresiones táctiles fugaces que no soy capaz de relacionar precisamente a lo que percibido, sin confundirlos jamás con mis ensueños. En todo instante también sueño entorno a las cosas, imagino objetos o personas cuya presencia aquí no es incompatible con el contexto, y que, sin embargo, no se mezclan con el mundo, están ante el mundo, en el teatro de lo imaginario. Lo real es algo sólido, no espera nuestros juicios para incorporar los fenómenos más sorprendentes, ni para rechazar nuestras imaginaciones más verdaderas. La percepción no es una ciencia del mundo, ni un acto, o expresión enunciada, sino que es el fondo sobre el que todos los actos se destacan y está supuesta por ellos. La verdad no "habita" solamente en el "hombre interior", o mejor dicho, el hombre es en el mundo, y es en el mundo donde se conoce. Mi sensación de rojo es apercebida como manifestación de cierto rojo sentido, éste como manifestación de una superficie roja, ésta como expresión de un cartón rojo, y éste, finalmente, como prueba de una cosa roja. La racionalidad no es un problema, no hay detrás de ella algo desconocido que tengamos que determinar lógicamente o probar inductivamente a partir de ella: presenciamos en todo momento las experiencias y nadie mejor que nosotros sabe cómo se hace, ya que somos este nudo de relaciones.

El mundo y la razón no son problemáticos; podrían ser misteriosos, pero este misterio los define, no podría intentarse resolverlos con alguna "solución", está más acá de las soluciones. La verdadera filosofía consiste en aprender de nuevo a ver el mundo, y en este sentido contar un cuento puede significar el mundo con tanta "profundidad" como un tratado de filosofía.

INDICE DE IMÁGENES.

Fotografía en Blanco y Negro

Imagen del Sistema Nervioso Central

Imagen de Joan Miró

Imagen de la Tablilla en caliza de Kish

Imagen de la Tablilla de Ur

Imagen de la Biblia en 42 líneas de Johann Gutenberg

Muestra de la Tipografía de Gill Sans

Muestra de la Serifa en la Tipografía Calson

Muestra de la Tipografía de Helvélica

Paleta de variaciones del rojo

Paleta de variaciones del verde

Paleta de variaciones del azul

Paleta de variaciones del amarillo

Paleta de variaciones del naranja

Paleta de variaciones del rosa

Paleta de variaciones del violeta

Tabla de Emociones Básicas

Tabla de colores cálidos y fríos

Tabla de colores claros y oscuros

Tabla de colores sucios y colores pastel

Tabla de Resultado de la Obra Expuesta

Serie Fotográfica **ENtRE mi LocuRA y tu REALidAd...**

didi (texto p.28)

EREmus (texto p.28)

oRis (texto p.28)

dEmENto (texto p.28)

cEsidi (texto p.28)

AbsENcE (texto p.28)

gREssus sum (texto p.28)

RENtRER (texto p.28)

mE iNsiENtE (texto p.29)

Luxo (texto p.29)

dERELiNquo (texto p.29)

iNitium (texto p.29)

somNium (texto p.29)

pERditio (texto p.29)

sommEiL (texto p.29)

AbsENtiA (texto p.29)

dEsis (texto p.30)

GLOSARIO.

Cognición: acto o proceso de conocimiento que engloba los procesos de atención, percepción, memoria, razonamiento, imaginación, toma de decisiones, pensamiento y lenguaje.

EI: Estado Inconsciente.

EC: Estado Conciente.

Endocrino: Órganos y tejidos del organismo que liberan un tipo de sustancias llamado hormonas. También se denominan glándulas sin conducto o glándulas endocrinas, debido a que sus secreciones se liberan directamente en el torrente sanguíneo, mientras que las glándulas exocrinas liberan sus secreciones sobre la superficie interna o externa de los tejidos cutáneos, la mucosa del estómago o el revestimiento de los conductos pancreáticos.

Epitelial: Es el tejido formado por una o varias capas de células yuxtapuestas que constituyen el recubrimiento interno de las cavidades, órganos huecos, conductos del cuerpo y la piel; y que también forman las mucosas y las glándulas.

Frenología (Del gr. φρήν, φρενός, inteligencia, y -logía). Doctrina psicológica según la cual las facultades psíquicas están localizadas en zonas precisas del cerebro y en correspondencia con relieves del cráneo.

Norepinefrina: Hormona que pertenece al grupo de las catecolamina sintetizado en la médula de la glándula suprarrenal. Es el neurotransmisor de la mayoría de las fibras nerviosas simpáticas postganglionares y el precursor de la adrenalina, con potente efecto vasopresor y estimulador de la contractilidad cardíaca.

Orofaringe: También se llama Faringe media, porque por delante se abre a la boca o cavidad oral a través del istmo de las fauces. Por arriba está limitada por el velo del paladar y por abajo por la epiglotis

Propioceptivos: Receptores sensoriales de los músculos y tendones.

Sistema Límbico: Formado por partes del tálamo, hipotálamo, hipocampo, amígdala, cuerpo calloso, septum y mesencéfalo, constituye una unidad funcional del encéfalo. Estas estructuras están integradas en un mismo sistema que da como resultado el control de las múltiples facetas del comportamiento, incluyendo las emociones, en situaciones de crisis, la memoria y los recuerdos.

Tejido linfoide: El tejido linfoide asociado con la mucosa se compone de una infiltración de linfocitos y nódulos linfoides localizado, no encapsulada, en la mucosa de los aparatos gastrointestinal, respiratorio y urinario.

Tisulfato de sodio: La sal tisulfato de sodio, llamada impropriamente hiposulfito, se emplea en fotografía para el fijado de negativos y positivos.

Trompa de Eustaquio: Es una estructura anatómica, en forma de comunicación o tubo, habitualmente cerrado, que une el oído medio con la faringe. Su función es regular las presiones dentro del oído medio para proteger sus estructuras ante cambios bruscos y para equilibrar las presiones a ambos lados del tímpano.

BIBLIOGRAFÍAS.

1. Anónimo, *Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento* (Antigua Versión de Casiodoro De Reina, Revisada Por Cipriano De Valera), Ed, Vida, 1978.
2. Alonso, Manuel y Luis Matilla. *Imágenes en Acción*. Madrid, Ed, Akal, 1990.
3. Argullol Rafael, *El Desnudo en el Museo del Prado*, París, Ed. Galaxia Gutenberg-Círculo De Lectores-Fundación Amigos Del Museo Del Prado, 1999.
4. Barthes, Roland *La Cámara Lucida*, Barcelona, Ed, Paidos, 1990.
5. Báscones, Pere, “Arte e interactividad (I). Los logros de la reconciliación del arte, la ciencia y la tecnología”, *Mosaic*, (en línea), 2003.
http://mosaic.uoc.edu/old/2_opinion2/modeljuny/perebascones.html
6. Bohm-Duchen Monica, *The Nude*, Londres, Ed, Scala Books, 1992.
7. Bourdieu, Pierre, *La Fotografía, un Arte Intermedio*, México, Ed, Nueva Imagen. 1979.
8. Brassai, *The Museum of Modern Art*, Trad, Humlebaek, Nueva York, Ed. Nueva York, 1968.
9. Bynum, *The Resurrection of The Body in Western Christianity*, Nueva York, Ed, Columbia University Press, 1995.
10. C. Bernard, *Introduction a La Médecine Experimentale*, Trad, H. C. Green, París, 1865.
11. Claudia, Giannetti, *Estética Digital, sintopía del Arte, la Ciencia y la Tecnología*, Barcelona, Ed, L'angelot, 2002.
12. Cohen, D. Mengo, R, *Tecnologías de la comunicación: el correo, la imprenta y el periodismo*, Madrid, Ed. Córdoba, 1998.
13. Descartes, René, *Discurso del Método*, Buenos Aires, Ed. Bruguera, 1974.
14. Davidoff, Linda, *Introducción a la Psicología*, México, Ed. Mcgraw-Hill, 1986.
15. Flynn Tom, *El Cuerpo en la Escultura*, Madrid, Ed. Akal, 2002.
16. Francastel, P, *Realidad Figurativa*, Madrid, Ed, Paidos, 1982.
17. Freund, Gisèle, *La Fotografía como documento social*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1976.
18. Heidegger, Martin, *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Ed. Taurus, 1966, Trad. de Rafael Gutiérrez Girardot.
19. K.T, Strongman, *The Psychology of Emotion*, New York, Ed. John Willey And Sons. 1978.
20. Kinchla, Ronal A. *Psicología México*. Ed. Hall, Hispanoamericana, 1990.
21. Leenhardt, *Parole poétique a pensie plasrique. Le texte, l'oeuvre, lemotion*. Deuxièmes rencontres internationales de sociologie de l'art de Grenoble. Bruselas, Pág. 74, 1994.
22. León Tolstoi, *¿Qué es el Arte?*, Buenos Aires, Ed, Antigua, 1997.
23. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, F. C. E., México, 1998.
24. Morales, Jiménez, Elena, *La emoción en el arte en la sociedad de la post-imagen*, (en línea) www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS9797110185A.PDF -, Universidad Complutense de Madrid.
25. Padilla, Diane E, *Psicología*, México, Ed. Mcgraw-Hill/Interamericana, 1978.
26. Parrott, W. *Emociones en la Psicología Social*, Londres, Ed. Philadelphia, 2001.
27. Pérez Tamayo Ruy, *La profesión de Burke y Hare, y otras historias*, México, Ed, Fondo De Cultura Económica-El Colegio Nacional, 1996.
28. Plutchik, R. *Una Teoría Psicoevolucionaria General de la Emoción*,_Trad. R. Plutchik Y H. Kellerman, Londres, Ed, Revisión Psicológica, 1980.
29. Pierre Bourdieu, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Ed, Nueva Imagen, 1979.
30. Salvat Editores, *Teoría De La Imagen*, Barcelona, 1973.
31. Salvat Editores, *El poder de la imagen*, Barcelona, 1981.
32. Stanley, Morison, *Principios fundamentales de la tipografía*, Barcelona, Ed. Córdoba, 1929.
33. Swinburne, *William Blake: A Critical Essay*, Trad, Chatto & Windus, Londres, Ed. London, 1998, p.49.

34. Thibault, Anne-Marie, *La Imagen en la Sociedad Contemporánea*. Editorial Fundamentos. Madrid, p. 48, 1976.
35. Viscott, David, *El Lenguaje de los Sentimientos*, Argentina, Ed. Emecé, 1982.
36. Wukmir, V.J, *Emoción y Sufrimiento*, Barcelona, Ed. Labor, 1967.

Internet.

37. www.vgesa.com/vgeinc12.html
38. http://geocities.com/swnadhin/or_occ.html

Revista.

39. Xavier, Berenguer, “*Arte y tecnología; una frontera que se desmorona*”. *Revista ArtNodes*. 2002
40. Instituto de Filosofía “Luis Vives”, *Revista de filosofía*, Madrid, Ed, Consejo superior de Investigaciones científicas, enero – marzo, 1949, p. 362.