



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“La creación artística en fotografía.
Retrospectiva de un proceso”

Tesis que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta
Cynthia Grandini Ochoa

Directora de tesis: Lic. Ingrid Fugellie Gezan

México D. F., 2008



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.

“La creación artística en fotografía.
Retrospectiva de un proceso”

Para la Peque

Para mis hermanos

Para mis amigos

AGRADECIMIENTOS

En orden de aparición

A mi hermana María del Carmen Grandini, que llenó mi corazón infantil y adolescente de ímpetu y me regaló el amor a la lectura.

A mi hermano Christian Grandini, por su amor, complicidad y compañía, que poblaron mis primeros años de la fantasía y los juegos necesarios para la vida. Y por el apoyo en la recta final de este largo proceso.

A mi hija Cynthia Paredes, porque desde que llegó a mi vida ha sido mi tesoro y el motor de muchos e importantes proyectos.

A Vanessa de la Borbolla, con quien conocí la amistad y compartí los primeros anhelos de la juventud. Por ser un alma serena que ha estado y está conmigo siempre.

A mis maestros Pilar Villela, Rosario García Crespo y Luis Argudín porque de lo que aprendí con ellos pude arrancar mi relación con el pensamiento y la creación.

A Carmen Cebreros, por todo lo aprendido y vivido juntas, y porque con ella he disfrutado de las mejores formas de la inteligencia, la sinceridad, la afinidad y el cariño que una amistad puede tener.

A Benjamín Mayer, por el cariño, el tiempo y las charlas que me aportaron muchas ideas y me acercaron a caminos más provechosos para este trabajo.

A Ingrid Fugellie, por el tiempo dedicado a leer y releer este texto cuidando pacientemente la armonía entre forma y contenido.

“Precisaré con esfuerzo traducir señales telegráficas,
traducir lo desconocido a un idioma que desconozco,
y sin entender siquiera para qué sirven las señales.

Hablaré en ese idioma sonámbulo que,
si estuviese despierta no sería lenguaje.”

Clarice Lispector

ÍNDICE

Prefacio	9
Introducción	10
1. Capítulo uno	
Antecedentes.....	19
Primeros usos y clasificaciones.....	22
Transformación de la función y nuevos géneros.....	24
El pensamiento tras el surgimiento de la fotografía.....	25
2. Capítulo dos	
Objetos, representación y significado.....	35
Lo fragmentario y lo detallado.....	37
<i>Fragmentos</i>	39
3. Capítulo tres	
Construcción de la imagen a través de la mirada.....	55
Ausencia, vacío, presencia, silencio, opacidad.....	57
<i>La ausencia y su objeto</i>	58
<i>Ser/Estar</i>	60
4. Capítulo cuatro	
Documentar y testimoniar. Notas sobre la memoria.....	79
Marca, transformación, resto: <i>Huellas y rastros</i>	83
Conclusiones	95
Materiales consultados	105

Prefacio

El presente trabajo es más cercano a una bitácora, que a una tesis en el sentido estricto del término, esta conformación obedece especialmente a dos consideraciones opuestas a la definición de tesis: la primera —relacionada con la finitud— es que a mi parecer, ninguna concepción teórica y ninguna pieza artística son cosas acabadas, pues en los procesos creativos no hay propiamente tesis que postular, sino más bien momentos contenidos en un todo más grande, como por ejemplo la totalidad de la obra de alguien. La segunda consideración —relacionada con la unicidad— es que detrás de todas las obras hay contradicciones, pues muchas veces se empieza a desarrollar una interrogante y al irse elaborando se descubren otras, se descarta aquella con la cual se comenzó, o se suman motores nuevos.

La idea de tesis implica también un dictamen, una conclusión sobre el estado de verdad de los temas abordados, que obliga a conducir el discurso hacia la polaridad comprobación-refutación. Pero lo anterior no parece llevar muy lejos la reflexión sobre el arte, por ser ésta una labor que se desarrolla primordialmente en el ámbito de la subjetividad, donde poco aporta la elaboración de sentencias o la supuesta existencia de verdades que corroborar o reemplazar por otras nuevas. En cambio, he considerado muy fructífera la observación de los diversos ángulos de mi obra que me llevaron a una narración mejor elaborada, tanto de mis intereses como del papel a desempeñar por la obra en los escenarios que toca, ya se trate de aquel que le dio origen o al cual llegaré.

Así mismo, los aspectos del arte relacionados con el contexto de origen y destino de la obra son sumamente cambiantes, siendo éste otro motivo por el que no me parece tan atinado plantear tesis, sino en todo caso, supuestos flexibles a los cuales vale la pena volver tantas veces como lo requiera el camino de la elaboración de las ideas.

Por todo lo anterior, abordo este reporte final como una reconstrucción narrada de mi proceso creativo, misma que para mí es parte de la lectura de la obra, pues en ella se revelan las hipótesis o preguntas contenidas en cada nueva

elaboración visual. También elegí esta forma porque creo que lo dicho sobre una obra, es menos cercano a ésta mientras menos se conozca el camino del artista y aquellas reflexiones con las cuales inició el trayecto, incluso si fueron abandonadas durante el mismo. Hablar del proceso es también una forma de reconocer su contenido móvil y, por supuesto, las dudas que se fueron presentando en la producción artística.

En mi caso ha habido una gran cantidad de preguntas y muchas menos respuestas y creo que, en general, para preservar la existencia del arte, las dudas irresolubles contenidas en cada obra sólo pueden tener respuestas momentáneas. Considerando esto, pienso el arte como un fenómeno que va arrojando luz sobre otros fenómenos mentales o emocionales, y percibo un estrecho vínculo entre la forma de percibir a éste y al mundo; incluso puedo decir que la manera de definir uno u otro son semejantes y se influyen mutuamente: de algún modo, si podemos esbozar una definición del arte es porque podemos hacerlo también con el mundo que es su fuente.

Así pues, este texto cuenta la historia de cómo me he ido formando y deformando las definiciones de arte y fotografía desde la creación de mi obra. Es el informe de las reflexiones y conceptos contenidos en mis series fotográficas, de las lecturas que las detonaron o fortalecieron y de la obra resultante. Cada afirmación —es importante decirlo— está hecha conociendo el papel de la práctica cotidiana y la especulación constante, como aspectos que hacen mutar las inspiraciones y metas de los proyectos; asimismo, quiero destacar una enseñanza venida del arte, a saber: que el significado es para cada uno, y no *en sí*; que las convenciones acerca del sentido, si bien existen, son a la vez móviles y subjetivas; y que las infinitas asociaciones posibles entre significados dan frutos muchas veces imprevisibles. Por todo ello, me referiré sobretodo a algo en mí, que es con lo que cuento como materia de mi singularidad.

Introducción

La cuestión principal que deseo abordar aquí, como ya dije, es el desarrollo de mi producción fotográfica y los conceptos primordiales asociados a ésta, describiendo momentos formativos, creativos e interpretativos. Su aporte puede valorarse desde dos vías, la personal y la que ofrece a otros. Para mí es útil en la medida en que me ha sido posible observar cualidades de mi obra y profundizar en ellas, hacer la crítica de los resultados y, a la luz de ello, esbozar las siguientes tareas personales.

Para el lector joven, cuya tarea sea también el arte, importará como forma de abordar la propia obra y como método con el cual presentarla; en ese sentido, creo que esta reelaboración del transcurrir creativo puede ofrecer pistas en lo tocante a la evaluación y la narración retrospectiva de aquello que uno mismo ha gestado, siendo útil por su manera de acercarse al tópico de la fotografía y a su historia, así como por estar planteado desde un ángulo analítico y crítico. También puede considerarse interesante por tratarse de una tarea no muy frecuente en los artistas, como lo es la de estructurar sus cavilaciones y ponerlas por escrito.

La forma testimonial que adquiere por momentos (entiéndase la palabra como versión de las cosas contadas más que como prueba) es en cierto sentido poco ortodoxa en lo tocante al tratamiento convencional de una tesis de artes visuales, que no suele aprovechar la “historia de vida”¹ y la materia de lo subjetivo como herramientas teóricas. No obstante, como manera de aproximarse a lo cotidiano del quehacer artístico no es un recurso novedoso pues ya antes otros artistas con producciones muy diversas entre sí han echado mano de diarios y notas para revisar sus propios procesos, y/o para explicarlos a otros; entre ellos encontramos a Marcel Duchamp en las artes plásticas; y a Raymond Roussel o Georges Perec en la literatura, entre muchos otros.

¹ Técnica de investigación, utilizada fundamentalmente en las ciencias sociales, que analiza un fenómeno desde perspectivas cualitativas y consiste en una narración en primera persona en la que destaca la definición de la situación (de la realidad) y la actitud del narrador. Ver: Thierry Lulle, Pilar Vargas y Lucero Zamudio (Coords.) *Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales I*. Anthropos/Centro de Investigación sobre Dinámica Social de la Universidad Externado de Colombia, Barcelona, 1998.

El principal objetivo ha sido ir tras mis propios pasos y describirlos, intentando volver a andarlos con la memoria, y con ella conseguir la comprensión e interpretación de las formas que he creado. Para ayudarme en ello he incluido aquí cuatro series fotográficas —para colocarlas como “puertos” de este camino— en las cuales me detengo porque ejemplifican la primera parte de mi obra; la etapa de conocimiento, abordaje y análisis de la disciplina; la forma inicial de trabajar y descubrir los intereses personales y artísticos que me moverían en el futuro.

Ahora vuelvo a recorrer mi labor e intento discernirla, y al mismo tiempo, hacer una recolección, selección e interpretación de ella, así como de las interrogantes encontradas, de entre las cuales he profundizado en algunas como se verá más adelante.

Como es natural, la interpretación hecha ahora es un procedimiento imposible de hacer durante la creación o la contemplación. El argumento elaborado es resultado de una pausa, y para hacerlo existir realicé un corte cuya función fue observar el proceso ocurrido hasta ahora, y evaluarlo con la calma posibilitada gracias al transcurrir del mismo. Un corte tal como lo es una fotografía, que nos permite detenernos en lo observado pero que al mismo tiempo —como todo corte— ahí donde muestra sus beneficios halla sus dificultades; entre ellas se cuentan la elección del periodo y los elementos significativos, y la complejidad de analizar algo que está modificándose continuamente, además de estarle ocurriendo a uno mismo.

Cabe señalar también los límites del proyecto: para comenzar, diré que ésta es una investigación dentro de otra mayor, constituida por mi propia búsqueda plástica, misma que por supuesto no termina aquí y se alimenta con la práctica. Otro límite inevitable es el establecido por el lenguaje, pues al quedar dentro de lo expresable en palabras, todo lo aledaño, lo emotivo, casual o azaroso queda fuera al menos en parte, y siendo una recuperación de lo vivido, el lenguaje sólo puede sugerirlo y evocarlo parcialmente, incluso si lo hace ayudándose de las imágenes mismas.

El lugar desde donde se plantea el tema tiene un método teórico-práctico, en él hay una posición constructivista² que considera la existencia de las cosas por un lado, y por otro la experiencia de las mismas; dicha experiencia es parte de un orden subjetivo que da significado a la realidad exterior, donde lo importante es el cómo y no tanto el qué, al cual no nos es posible acceder sino parcialmente.

Hay un cierto ángulo hermenéutico,³ pues creo que el planteamiento de esta disciplina para las ciencias sociales y la cultura es aplicable al arte en tanto que su intención no es explicar y predecir las acciones sociales, sino interpretar su significado e involucrar una experiencia interna del sujeto. Estamos por tanto en un lugar alejado del positivismo, donde la relación con la existencia de las cosas supone una verdad por descubrir, a partir de la cual hay que crear planteamientos verificables o refutables.

Las otras disciplinas que cruzan el tratamiento del tema son: el estructuralismo, el postestructuralismo⁴ y las ciencias del lenguaje; de éstas tomo algunos términos, definiciones y formas de acercamiento a las ideas. También podrá notarse en la manera de abordar determinados temas, alguna proximidad con el psicoanálisis —aunque éste sea un estudio psicoanalítico de la fotografía— pues la narración personal de la misma está, en buena medida, vista también desde la introspección que el psicoanálisis ha fomentado en mí desde hace unos años.

La herramienta fundamental y fuente de la narración, es el recuerdo que conservo del camino andado, a él he incorporado cavilaciones viejas y nuevas de los conceptos formulados en mi obra, incluso si tales conceptos fueron abordados en su momento de forma aproximada e intuitiva.

Otra fuente son sin duda las lecturas literarias que han sido una inspiración fundamental. También recuperé algunas notas hechas para proyectos previos de

² Para profundizar sobre el tema, sus autores, antecedentes e implicaciones ver: “Ciencia e investigación científica”, en: Zapata, Oscar. *La aventura del pensamiento crítico. Herramientas para elaborar tesis e investigaciones socioeducativas*. Editorial Pax, México, 2005. pp. 1-53.

³ *Ibid* p. 50.

⁴ Sobre estructuralismo véase: de Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Akal, Madrid, 1980. Para comprender la ruptura que representa el postestructuralismo para con el estructuralismo ver: “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en: Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona, 1989. pp. 383-401.

tesis y apreciaciones que se encontraban dispersas, en ensayos escolares o cuadernos, realizadas con motivo de cada nueva serie.

En cuanto a fuentes teóricas de otra índole, menciono en la bibliografía y a lo largo del texto los libros que acompañaron cada etapa aportando ideas o aclarando otras preconcebidas, y aquellos que influyeron en desarrollos mentales y visuales sucesivos.

El análisis formal de la obra no es, como se verá, el tema de este trabajo puesto que se centra en los procesos internos, sobretodo en los desarrollos conceptuales, y en los “residuos” reflexivos pasan de una serie a otra.

La organización de los capítulos está estrechamente relacionada con los pensamientos e intereses que dieron luz a cada grupo de imágenes, motivo por el cual concluyo la parte textual de cada uno con las fotografías pertenecientes a dichas series, pues con ellas muestro la forma concreta que adoptaron las inquietudes sobre lo fotográfico en cada momento. En cuanto al orden de los apartados y su jerarquización, éste sigue un criterio cronológico en el que los conceptos incluidos se abordan de manera general al inicio de cada capítulo, y con mayor especificidad hacia el final del mismo. Comentaré en cada uno las preguntas más importantes planteadas en su momento sobre cada tema, y sus diferentes dimensiones o niveles.

He incluido un primer capítulo, no pensado en el esquema original, que me ha permitido introducir un aspecto histórico sin duda complementario a las lecturas realizadas —teóricas en su mayoría— y a la visión del contexto y su evolución, aportando inevitablemente elementos para comparar lo que se ha hecho y pensado en la historia, con mi trabajo para aterrizarlo finalmente en un panorama más amplio.

Como ya señalé, atravesando todo el asunto están las interrogantes que me ocuparon antes, y algunas presentes aún. Así, en el primer capítulo veo los aspectos que sentaron las bases de teorías contemporáneas sobre la fotografía, en las cuales es patente al mismo tiempo el lado teatral del mecanismo y lo dudoso de una verdad objetiva producida a través de él (como una promesa tácita de hacer permanecer, o al menos prolongar, los instantes importantes de la vida). Comento asimismo la división por usos o géneros y el papel que desempeñan los

canales de distribución reforzando o contradiciendo esta tendencia; intento recalcar la intención y el contexto puestos ante nuestros ojos por la imagen, mismos que al hacerse manifiestos, alejan la idea de la transparencia fotográfica. Todo lo dicho al respecto fungirá finalmente como cuestionamiento constante acercándonos, quizás, a formas distintas y renovadas de pensar el medio.

¿Qué implica el gesto de fotografiar pedazos del mundo? En torno a esta pregunta están los temas de recorte, parte sustraída, fragmento, ruptura con la idea de unicidad, y en última instancia está la idea del sujeto que opera bajo estas condiciones; todo ello es comentado en el capítulo dos.

Derivado del punto anterior está el tema de la recepción, al cual le competen las interrogantes sobre la representación fotográfica, las condiciones para su aceptación y su objetividad. Desde la otra esquina, la de la transmisión, se hacen obligadas preguntas similares, como si es posible dar testimonio fiel de algo usando para ello la imagen fotográfica, qué convierte en ocasiones a la fotografía en sustituto de la realidad y qué la ata a la documentación. Las dimensiones de lo fotográfico vinculadas con estas preguntas, son: la noción moderna y científicista de documento —en este caso visual— que hace de un rastro lumínico una prueba; la memoria, íntimamente vinculada al lenguaje y a la transmisión de mensajes, ideas y vivencias mediante representaciones visuales; el contexto histórico en el cual se inventó, y las ideas prevalecientes en torno al arte, así cómo la forma en que se filtran aún hoy a la recepción de las fotografías. Consecuencia de lo anterior es una forma convencional de recibir la imagen fotográfica y, en última instancia, una forma tradicional y trillada de producirla. Todo lo anterior es retomado en los capítulos tres y cuatro.

En resumen, todo lo contenido aquí es un encuentro de la vida con el arte, más que un texto de carácter académico. Es la maduración lenta de vivencias múltiples, discusiones y lecturas de toda índole; es la vuelta —a veces acompañada y a veces solitaria— a los viejos aprendizajes escolares y al mismo tiempo el arribo a otros completamente heterogéneos; es también, de algún modo, un intento por descubrir cómo se gesta y modula el lenguaje creativo más allá de la teoría, pero con ella. Es poner a prueba la sospecha con la que uno va encontrándose en el camino por el arte tratando sin cesar de encontrar el sentido

de esta práctica, pero especialmente es el recuento de un deseo que a fin de cuentas no tiene más sentido que él mismo, más alimento que su propio impulso escéptico, ni más certeza que la existencia material de sus tropiezos, todos ellos presentados aquí como ensayos de futuro ensayos.

Capítulo 1

Antecedentes

Desde las primeras décadas de inventada la fotografía se hablaba de usos artísticos y no artísticos de la misma, y en algunos frentes se le valoraba como una nueva forma del arte, aunque había reticencia y grandes debates al respecto; sólo hasta la última década del siglo XIX los fotógrafos y los críticos defienden plenamente la capacidad creadora de la fotografía.

Desde luego, la noción de arte ha cambiado desde entonces, y quizá lo que era artístico en aquel tiempo no nos lo parezca ahora a casi ciento cincuenta años. Sin embargo, tras la revisión hecha, creo que la historia de este medio, al igual que la de cualquier área del conocimiento o la creación, es también, con sus particularidades, la historia de las ideas y del desarrollo de las sociedades; esto es, que hay paralelismos entre el devenir de la ciencia, el arte y las ideas filosóficas, mismas que poco a poco se extienden a sectores más amplios de la población para ser compartidas.

Vale decir que lo que se entiende ahora por arte o experiencia estética, ha vivido diversos cambios a lo largo de la historia; dichas modificaciones, han implicado virajes en la condición simbólica del arte, reflejados en cada disciplina. A grandes rasgos, podemos adoptar las palabras de Umberto Eco en relación a la experiencia estética, añadiendo que es aplicable tanto para quien contempla el arte, como para quien lo produce:

“[la experiencia estética] está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto, de adecuaciones de estilos y criterios formativos; análisis de las intenciones y descripción de las formas a las que dan lugar”¹

El contexto social y artístico en el cual surge el invento que nos ocupa, todavía sostenía que el arte debía reflejar la realidad tangible, noción utilizada como ideal paradigmático del arte desde el nacimiento de la cultura occidental, que tuvo su cumbre en el Renacimiento —donde lo artístico y lo científico se unen formando

¹ Umberto Eco. *La definición del arte*. Roca, México, 1991. p. 27.

un bloque—. Así pues, con la fotografía se proponía llegar a un nivel de similitud con la realidad no alcanzado hasta ese momento. Esto ubicaría a la representación fotográfica muy cerca del ideal clásico mencionado antes y que, en pocas palabras, consiste en ver al arte como herramienta para imitar a la naturaleza.

Esta misión de ser portadora de la verdad le fue adjudicada, sobretodo desde la prensa, por críticos, periodistas, escritores y diversas voces públicas, entre las cuales se encontraban también las de algunos fotógrafos, quienes paulatinamente le atribuyeron cualidades en torno al deber ser y hacer, mediante imperativas indicaciones a las que, en cambio, muchos fotógrafos se resistieron, incluso tratándose de fotografías bélicas o de momentos históricos importantes — poseedoras en teoría de mayores dotes referenciales— donde acomodaban las escenas para lograr mejores composiciones o imágenes más impactantes.²

Todos los sectores sociales tomaron partido, la iglesia por ejemplo, consideraba sacrílega la intención de querer atrapar imágenes de la creación divina, pues si esa creación estaba hecha a imagen y semejanza de Dios, era diabólico aquel mortal que pretendiera fijar la imagen del Creador.³

Hoy en día el arte es menos ilustrativo y disminuyen las imágenes históricas o con moraleja; pero mientras esto fue común en la pintura, la escultura y otras artes, fue compartido como herencia por la fotografía creativa en sus primeras décadas, aun cuando la exploración artística no era la más frecuente en los primeros tiempos, y el acento estaba puesto en buscar la fidelidad y no en el lenguaje de ésta nueva disciplina.

Por otro lado, la reflexión sobre la discursividad del arte, y en especial la del arte como lenguaje, es más bien un producto contemporáneo y por razones obvias no podía presentarse desde el invento del medio, cuando la modernidad no mostraba todavía sus contradicciones, y la técnica tenía que encontrar aún su clímax de posibilidades. Antes de pasar a la exploración estética propia, la fotografía estuvo muy cerca de la representación fiel, al menos hasta que la importancia de lo técnico fue quedando atrás; cosa ocurrida también y de manera

² Susan Sontag. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, México, 2004. pp. 64-70.

³ Gisèle Freund. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, México, 1993. p. 67.

muy similar —aunque en un periodo mucho más largo— en la pintura: cuando la fotografía suplió a la pintura en la tarea de copiar, ambas vivieron importantes cambios, que se dejaron ver al despuntar el siglo XX:

“...los artistas progresistas estaban procurando una nueva estética, basada en las propiedades y características singulares de su medio de expresión. ‘La forma sigue a la función’ se convirtió en su lema (...) Los pintores progresistas vieron la fotografía como una liberación. Se sintieron entonces libres de toda necesidad de producir imágenes representativas, y así nacieron el cubismo y el arte abstracto.

Esta estética funcional influyó asimismo la fotografía. Los críticos comenzaron a elogiar ‘fotografías que parecen fotografías’, carentes de la manipulación que tanto dominó la obra de los pictorialistas.”⁴

Probablemente no haya habido dos medios tan distintos técnicamente con una historia entrelazada de tal manera: la pintura quería ser fiel a su referente, como lo podía ser la fotografía, y ésta seguía las reglas compositivas y de representación de aquella. Cuando la pintura fue romántica, lo fue la foto; cuando fue prerrafaelista o simbolista, ésta siguió sus pasos.⁵ Durante mucho tiempo la fotografía no logró a plenitud la aceptación como arte sino como auxiliar del artista, o bien para usos personales, científicos y documentales.

No está de más decir ahora que el éxito obtenido por muchos fotógrafos durante las primeras décadas de la fotografía estaba sostenido, en buena medida, por su formación previa como artistas —ya fueran pintores, dibujantes o escultores— misma que les daba las herramientas necesarias para someterse a la nueva profesión; algunos retratistas cambiaron de oficio porque sus clientes empezaron a preferir ser fotografiados, y en ese nuevo giro sin duda las cualidades artísticas —evidentes por el manejo de la composición— y las facultades como artesanos fueron de gran ayuda para los nuevos fotógrafos como

⁴ Beaumont Newhall. *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002. p. 167.

⁵ Newhall. *Ibid* pp. 77-78.

Nadar, Le Gray, Salomón, Berne Bellecourt, Louis de Lucy, Bertall, Carjat y muchos otros.⁶

Primeros usos y clasificaciones

La historia de la fotografía es parecida a la de un fotógrafo que se va acercando al medio lentamente, probando lo que pueden hacer él y su cámara. Todo comenzó entre 1830 y 1840, cuando recién se estrenaba la fotografía y el ímpetu de los pocos practicantes estaba, sencillamente, dedicado a fotografiar lo que tenían alrededor, experimentando con los objetos más cercanos.

Una década más tarde, ya no parecen suficientes los objetos y paisajes inanimados al alcance de la mano, y los temas se amplían incluyendo a las personas y los eventos importantes, con lo cual las exigencias crecieron; entre 1850 y 1860 los retratos se hicieron más complejos y la nueva clase social (la pequeña burguesía) demandaba ser representada —como lo había sido tradicionalmente la nobleza— por los fotógrafos, convirtiéndose en la principal clientela de los estudios fotográficos que se abrían a cada momento.

Por esas fechas se llevaron a cabo los primeros experimentos con el movimiento y aunque actualmente están plenamente incorporadas a nuestra experiencia visual las fotografías de objetos que se mueven, hacia 1870, cuando se “detuvo” el movimiento en las imágenes, el resultado producía una impresión de afectación e inverosimilitud.

Para 1860, estaban por desaparecer —debido al crecimiento que implicaba la industrialización— algunas zonas de las ciudades europeas más grandes, razón por la cual había una franca intención de capturar imágenes de lo que ya no estaría más. No parece casual llamarle ‘capturar’ a la acción de tomar una fotografía, esto no ha pasado inadvertido para los teóricos del medio, como es el caso de Susan Sontag, quien al respecto dice: “Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las

⁶ Freund. *Op cit.* pp. 55-56.

fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad”⁷ modificando en mucho, como veremos más adelante, la relación entre las personas, el arte, la realidad y el mundo.

También cobró especial importancia la fotografía de aquello desconocido ubicado más allá del entorno cotidiano, llevando a varios fotógrafos a participar en grandes expediciones por lugares remotos e inhóspitos.

El siguiente salto importante vendría entre 1880 y 1890 con las cámaras portátiles (Kodak y Ermanox), la placa seca, la película transparente y la reproducción en revistas, que inauguró el fotoperiodismo y multiplicó la cantidad de practicantes de la fotografía. Así, con la reproductibilidad se acercó la fotografía a quien pudiera pagarla, y se creó simultáneamente una ilusión de posesión del objeto, al garantizar muchas imágenes del mismo referente iguales entre sí. Tal vez hoy, cuando tenemos toda clase de reproducciones a nuestro alcance a un valor monetario cada día más bajo, nos resulte extraño pensar que las primeras tarjetas postales eran piezas ‘originales’ y que las tarjetas de presentación, llamadas *carte de visite* —inventadas por el francés Disderi— eran impresiones directas de una misma placa. Con este invento, el lugar de la obra de arte y su recepción sufriría cambios dramáticos, y más aún a partir del momento en que pudo reproducirse mecánicamente⁸ pues se reconsideraron por completo las ideas de original y copia y, por lo tanto, de realidad y representación.

La fotografía es uno de los primeros medios que está al alcance de las mayorías. Incluso como idea está muy cerca de las personas, y casi no hay alguien en una ciudad que no pueda obtener una foto satisfactoria para sí. Está lejos el tiempo en el cual sólo una clase social reducida podía hacer fotografías, ya fuera por el alto costo del equipo y los materiales, por el tiempo y dedicación exigidos para la producción o por los conocimientos particulares que debían tenerse sobre los procedimientos químicos; limitaciones, como ya vimos, eliminadas entre 1880 y 1891 con la fabricación de cámaras portátiles —mismas

⁷ Susan Sontag. *Op cit.* p. 94.

⁸ Walter Benjamin. “El arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos interrumpidos*. Planeta-Agostini/Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, Barcelona, 1994. pp. 15-57. Derrida considera este texto de Benjamin y *La cámara lúcida* de Barthes los dos textos culminantes sobre la cuestión llamada del ‘referente’ en la modernidad técnica.

que serían puestas a la venta masiva poco tiempo después— y la publicación de manuales y revistas para aficionados.

Curiosamente, esta democratización e incremento en la cantidad de fotografías que se producían llevó a los fotógrafos más experimentados y cercanos a la pintura y al arte en general, a defender el medio desde un ángulo artístico. Así, la primera vez que se hizo desde varios frentes una defensa de la fotografía como una forma del arte, fue entre 1890 y 1900 con la fotografía 'pictorialista', la cual dominaría la escena hasta 1915.

Transformación de la función y nuevos géneros

Mucho significó para el análisis de la fotografía la separación por géneros inaugurada por los fotógrafos del grupo denominado *linked ring*, pues dejaba claro que no todas las imágenes obtenidas con el mismo procedimiento tienen el mismo carácter y las mismas connotaciones y en consecuencia que no todo lo que es visualmente parecido es equivalente conceptualmente; asunto que aún hoy —o quizá especialmente hoy— es materia de discusión ante la homogeneización que en el discurso se hace de diversas prácticas artísticas tomando su forma final o su similitud en la forma de producción como pretexto para ponerlas en el mismo sitio.

Mientras estos debates cobraban importancia, también se hizo necesario para los fotógrafos dejar de pisarle los pasos a la pintura —como había venido sucediendo, mediante efectos y composiciones tomadas de ella—, y recurrieron a una fotografía sin afectaciones, capaz de encontrar la belleza en las cosas cotidianas y captarla con su lente, o bien crearla de lo anodino. Con la premisa de que el acto de ver es transformador y creativo, surgió la llamada *Foto directa* en Estados Unidos, predominando como vanguardia entre 1900 y 1935. Este movimiento hace notar una paradoja desatada por la crítica, que consiste en ver a la imagen fotográfica al mismo tiempo como una representación fiel y como un objeto producto de la visión particular del fotógrafo. Es decir, simultáneamente se

sostiene la idea del genio creador —como una especie de rey Midas⁹ del arte—, y se pretende que la fotografía es un espejo del mundo. Mientras tanto en Europa se experimentaba ya con los signos y los significados hacia 1920-1935, con el collage y los fotogramas.

Pasado un tiempo, terminó por aceptarse que hay momentos y condiciones, en los cuales la fotografía no hace sino evidenciar el vacío no cumpliendo con la promesa de conservar quieto el pasado en nuestras manos. En la actualidad, la fotografía se valora plenamente como objeto cultural representativo de la época moderna, que marca una importante división teórica y práctica para el arte al reconocerse tanto su aspecto mimético como simbólico y artístico.

El pensamiento tras el surgimiento de la fotografía

Bien podría decirse que la fotografía, como la conocemos hoy, es el producto de anhelos acariciados durante mucho tiempo por el hombre, concretados uno a uno a través de las mejoras técnicas. Es una historia de conquistas: captar la imagen del mundo; hacerla perdurar más allá de unos segundos y en cualquier condición lumínica; poder tenerla impresa cada vez más rápido —hasta llegar a las fotografías Polaroid con impresiones disponibles en menos de un minuto—; y finalmente poder verla antes de que sea impresa —si es que llega a serlo— mediante las pantallas de previsualización de las cámaras digitales.

Vimos cómo en un primer momento, el anhelo de objetividad y el aprecio hacia la fotografía, llegaban al punto de considerar que contaba entre sus virtudes la de poder obviar la participación del artista, aunque no se dejaba claro cómo podía existir el arte sin artistas ni se abordaba aún el papel interpretante del ojo que elige las imágenes.

De esta manera, el valor de evidencia fiel asociado a la fotografía —en un tiempo aceptado como una convención— se fue cuestionando en terrenos donde se abordaba más profundamente, como aquellos ocupados de la reflexión

⁹ Rey de Frigia (actual Turquía) que, según la mitología griega, tenía la facultad de transformar en oro lo que pasaba por sus manos.

artística, filosófica o crítica, donde ya no podemos pasar por alto lo relativa que es la idea de prueba, sin importar el formato en el cual se presente.

El concepto de prueba tiene, especialmente en el arte, un ámbito limitado de significación plena, es decir que están cada vez más acotados los momentos, condiciones, relaciones, interpretaciones y asociaciones, en los cuales una imagen da testimonio de algo concreto plenamente; y dado que esto sólo es posible bajo ciertas circunstancias, resulta importante ubicar el ángulo, el tiempo, e incluso el lugar desde donde se miran dichas imágenes. En torno a las formas de recepción de la fotografía, me parece pertinente la distinción que hace Roland Barthes:

“¿Loca o cuerda? la Fotografía puede ser lo uno o lo otro: cuerda si su realismo no deja de ser relativo, temperado por unos hábitos estéticos o empíricos (hojear una revista en la peluquería, en casa del dentista); loca si ese realismo es absoluto y, si así puede decirse, original, haciendo volver hasta la conciencia amorosa y asustada la carta misma del Tiempo: movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, *éxtasis* fotográfico.

Tales son las dos vías de la Fotografía. Es a mí a quien corresponde escoger, someter su espectáculo al código civilizado de las ilusiones perfectas, o afrontar en ella el despertar de la intratable realidad.”¹⁰

Hablando de vías de la fotografía, vemos que ésta ha ido ganando terreno en aquella tocante a los discursos contemporáneos del arte, abocados a los temas del medio mismo, como la pérdida del “aura”, la “originalidad artística”, la “reproducción mecánica” y la “objetividad”. Son también estos discursos contemporáneos los que llaman a la Fotografía *medio* y me parece oportuno detenernos un poco a explorar el término, pues tiene importantes implicaciones para el lugar conceptual de lo fotográfico.

¹⁰ Roland Barthes. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós comunicación N° 43, Barcelona, 1990. p. 200.

Esta expresión, aun habiéndose incorporado sin reparo al lenguaje de la fotografía y siendo usada con ligereza cotidiana en los textos de teoría e historia de la fotografía, engloba y pone en evidencia un aspecto sutil pero importante: que la fotografía es una de esas artes producidas con aparatos (cine, video, arte digital) programados para ciertas funciones, que a su vez inciden en la elección del fotógrafo¹¹ y, al no surgir directamente de la mano del artista, constituyen una mediación entre el productor de imágenes y el mundo; por lo tanto, no siendo un fin sino un recurso, y no pudiendo en términos generales cambiar los hechos, lo que logra cambiar es su significado, virando hacia una intención de producción simbólica.

Esa intención simbólica, va haciendo necesaria la clasificación o la división en géneros, siendo importante, para el más completo análisis, diferenciar los usos y destinatarios de la misma. Como hemos visto, a lo largo de la historia que tenemos de la fotografía, ha habido muchas maneras de clasificar las imágenes: por su color,¹² por su uso, por su tema, por su motivación, por su técnica, por su soporte.¹³ El criterio que escojo aquí para analizar la fotografía, tiene en cuenta la intención de quien la toma y de quien la exhibe, pues esto hace muchas diferencias en la manera en que el espectador recibirá una imagen.

Clasificar las fotografías por su intención, ya sea afectiva, artística, periodística, documental o publicitaria, permite comprenderlas mejor y reconocer, al menos parcialmente, la sutil diferencia entre una imagen artística —o que aspira a serlo—, la de un álbum familiar, aquella que ilustra un reportaje o la que documenta un hecho.

¹¹ Willem Flusser en su libro: *El acto fotográfico. Hacia una filosofía de la fotografía* hace un análisis de la fotografía definiéndola como un aparato que opera bajo ciertos programas o posibilidades, donde el fotógrafo es un funcionario que, junto con los canales de distribución, influye y amplía el programa de la cámara dejando cada vez menos espacio para la verdadera creación artística.

¹² Se tiene la idea aún hoy de que las fotografías en blanco y negro son más artísticas por parecerse menos a la realidad y especialmente a otras variantes de la representación fotográfica.

¹³ Hay actualmente un debate sobre los géneros que es desarrollado muy ampliamente en: Valérie Picaudé y Philippe Abaizar (eds.) *La confusión de los géneros*. Gustavo Gili, Barcelona, 2001.

Viene a colación, antes de continuar con esto, la definición del arte hecha por Eco y las condiciones bajo las cuales a un objeto se le llama artístico, entre las que cabe destacar el deseo del productor de que su obra tenga tal destino:

“objeto [encontrado] y fragmento de pared [fotografiado] no existían, como obras de arte, antes de que la mirada del artista se fijara en ellas. Sólo en el momento en que son localizados, aislados, encontrados, ofrecidos a nuestra contemplación, se cargan de un significado estético, igual que si hubieran sido manipuladas por la mano del autor. No se trata de la extensión de arena en estado natural, sino de la extensión de arena que alguien nos muestra diciendo ‘mira, parece un cuadro’ y sólo en ese momento dominada por un ‘intención’ formadora se convierte realmente en cuadro”¹⁴

Considero pertinente colocar la intención como límite por tres razones fundamentales para el tema de la fotografía y del arte. La primera, es que sabiendo la intención con la cual las imágenes son mostradas lograremos explicárnoslas a partir de criterios menos confusos, que colaboren a ampliar nuestra interpretación tanto del arte como de la realidad misma. La segunda, estrechamente relacionada con la anterior, es que esa intención es subvertida actualmente —y cada vez con más frecuencia— por los canales de distribución de la imagen, ofreciéndonos fotografías no concebidas como arte, en los lugares y canales tradicionalmente destinados a él,¹⁵ llevándonos a dudar sobre los criterios que llevan a dar el mismo tratamiento a objetos en apariencia hermanables, pero en realidad de muy distintas índoles. Una tercera razón es disipar un poco la confusión reinante en torno a los criterios que se toman en cuenta para considerar una fotografía como artística o no; esta última apreciación redobla, como seguiremos viendo, la pertinencia de la división planteada.

¹⁴ Umberto Eco. *Op. cit.* p. 209.

¹⁵ Las fotografías de modas ocuparon en el año 2005 los espacios públicos de exhibición en una proporción no vista antes, incluso tanto como las fotografías artísticas y documentales.

Es oportuno mencionar esto, porque a partir de tal distinción, podemos localizar las cualidades que diferencian entre sí los tipos de imágenes y también las diversas vías de difusión, en donde se tiene muy claro —quizá más que para muchos artistas—, que ahí también se hace la imagen y que ésta no es transparente, pues está marcada por intenciones en todo su proceso: desde lo que es posible hacer con la cámara, pasando por la elección de las tomas, hasta la difusión.

Para Susan Sontag, las fotografías forman parte de su tiempo, de lo que como sociedad se “debe” —y en última instancia— se “puede” recibir en imágenes, y eso no es poca cosa, pues esa decisión suele estar en manos de quien tiene los medios para difundirlas antes que en el fotógrafo o el público.

Habiendo explicado la importancia de la clasificación de las fotografías mencionaré los dos universos más grandes. Por un lado están las fotografías que forman parte del mundo afectivo y personal, y por otro aquellas destinadas a la vida pública. Las primeras se integran como unidad al núcleo del cual provienen, y no suelen perder relación con su origen —salvo en casos extremos. Así, se construye una retroalimentación constante entre las imágenes y los recuerdos vívidos generados por éstas, manteniéndose vivos los lazos entre la vida y las fotografías de ella.

Caso contrario es el de fotografía pensada para la vida pública —es decir todas aquellas pensadas para ser mostradas a un público no vinculado contextual y afectivamente con ellas—, en la que las representaciones mostradas, poco o nada se relacionan con quienes pueden verlas e incluso con el acontecimiento que las originó y su sentido. Entre estas fotografías y la experiencia de quien las observa media una enorme distancia, por esa razón la imagen no se puede integrar a la historia y la vida del espectador. La consecuencia inmediata es que —al no saber— sólo podemos creer lo que se nos dice y, dado que el “acto de fe” parece sostener en este caso el dispositivo de transmisión, se vuelve fundamental el papel del canal de distribución en el discurso en torno a la imagen, sobre el cual ejerce todo su poder.

Para hacer posible la conformación de una narración en torno a lo imaginario y lo subjetivo mediante la imagen, es necesario que tal discurso (incluyendo tanto

lo escrito sobre ella como las formas de presentarla y a los lugares donde se expone) colabore evitando la separación entre contexto y fotografía haciendo con la palabra y la imagen un todo entretelado, que permita reconocer los lazos de la fotografía con su entorno sin dejar a un lado la separación existente entre ambos.

El apoyo explicativo de las palabras sigue siendo el soporte en buena medida de los significados transmitidos con imágenes. A veces esa función de soporte la cumplen los textos complementarios, que ofrecen al espectador matices de lo visual; en otros casos, los títulos de las obras funcionan como contraparte (ironizando a quien las hace o al arte mismo) o simplemente describen; en algunas circunstancias el discurso sirve para explicar el universo del cual proviene la imagen; hay también la palabra como aval del hecho mostrado: “El pie de una fotografía ha sido por tradición neutro e informativo: una fecha, un lugar, nombres (...) Por supuesto el fotógrafo lo vio y salvo que se haya falsificado o tergiversado, es lo verdadero”.¹⁶ Lo que esperamos de esos textos es no sólo neutralidad e información, sino veracidad —con la certidumbre que nos da un poco menos la imagen que lo que se dice sobre ella— partiendo de ahí para descifrarla. Pero podemos notar cómo crece la tendencia a convertir en artísticas infinidad de muestras fotográficas (y diversos tipos de imágenes) mediante el texto oportuno en el lugar indicado; también se da el caso de pies de foto o comentarios que ofrecen aspectos casi contrarios a lo que llanamente vemos en la fotografía. En todo caso, no se suele poner en duda el discurso del canal de difusión —que no suele ser el autor— sobre una foto, se confía en quien la difunde, y la fotografía es sólo un elemento probatorio:

“Ya sea que la fotografía se entienda como objeto sencillo u obra de un artífice experto, su sentido —y la respuesta del espectador— depende de la correcta o errónea identificación de la imagen; es decir, de las palabras”.¹⁷

¹⁶ Susan Sontag. *Op. cit.* pp. 56 y 57.

¹⁷ *Ibid.* p. 39.

El vínculo entre texto e imagen es sin duda un tema muy amplio que puede ser motivo de reflexiones más profundas y extensas; por ello lo dejo aquí, no sin antes mencionar que, en mi caso, son las palabras las que me han llevado a la producción plástica, a explicarme el arte, la vida y el pensamiento. A través de las palabras imaginé desde niña las formas de las cosas. Hacer existir imágenes partiendo de los textos se convirtió para mí en una manera común de traducir las narraciones, traducción que con el paso del tiempo se hizo consciente y compleja.

La traducción conforma y transforma el mundo y a los individuos; es también elemento indispensable del arte, ya se trate de traducir de un idioma a otro, de un lenguaje a otro, de una idea a un soporte material, e incluso de una emoción a palabras o acciones.

El papel de la escritura y del texto en mi obra, será mencionado más adelante al abordar la serie Ser/Estar.

Capítulo 2

Objetos, representación y significado

La fusión de hechos y sueños
abrió el camino a las estrellas
Carl Sagan

Quizás el primer aspecto que encontré interesante del medio fotográfico fue la posibilidad doble que me ofrecía de abordar los objetos desde un encuadre totalmente reconocible, o bien, desde otro que tornara casi abstracta su imagen. Por ese entonces la abstracción, lograda en la serie *Fragmentos* mediante encuadres muy cercanos de las cosas, me parecía un aspecto específico, de otro más general desde el cual sería accesible a la mirada un ángulo poco visitado del objeto, mismo que funcionaría como *signo delator*.

Rondaba entonces el tema de la frontera entre lo que es familiar a la vista por su forma reconocible, y lo ajeno o no inmediatamente descifrable en una primera ojeada —y que resultaría por ello abstracto—. Dicho de otra forma, me preguntaba hasta dónde podía acercarme a un objeto sin hacerlo del todo desconocido, pero a la vez mostrando de él tonos o composiciones no comúnmente asociadas al mismo.

Escudriñando mi propia relación con los objetos me acerqué a representaciones de éstos, y más específicamente a los lenguajes que las figuran, a los infinitos procedimientos por los cuales los artistas muestran las relaciones discernibles entre el mundo, su tiempo y ellos mismos; pensé entonces, que el arte con sus imágenes es la forma con la cual contamos para explicarnos todo ello, para darle significado simbólico, para decir que algo ha existido y cómo ha existido en nosotros. Al respecto Sala Sanahuja dice: “La fotografía es más que una prueba: no muestra tan sólo algo que *ha sido*, sino que también y ante todo demuestra que ha sido.”¹ Y Barthes: “nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado.”² A esto cabe añadir que si bien podemos conocer la existencia de algo, no podemos saber a ciencia cierta la historia que encerraba ese algo, no podemos

¹ Joaquim Sala-Sanahuja. Prólogo a la edición castellana de: Roland Barthes. *Op. cit.* p. 24.

² Roland Barthes. *Op. cit.* p. 136.

conocer su *trama*, o cuál es el papel de los elementos en la fotografía. La cosa está, como dice Barthes, pero si ese haber estado forma parte del mundo de la interpretación simbólica que hacemos de la imagen, entonces lo importante es más bien el *cómo* de ese estar.

Al mostrar las diferentes fotografías obtenidas mientras buscaba la cualidad única de cada cosa, noté que en ocasiones son las representaciones y no los objetos *en sí* los que nos fomentan un significado para tal o cual imagen. Parece simple pero cabe decirlo, pues es frecuente escuchar sobre la fotografía que ésta es huella fiel de su referente pues describe su naturaleza sin falla y sin añadirle nada. Pero aun considerando que a la imagen final no se le agregue nada, no podemos obviar la existencia de un “teatro” previo a la toma: colocar objetos, adoptar actitudes, quitar del encuadre parte del contexto. Pensemos para empezar en cómo se captura la imagen, ya desde este momento hay una “falta” a las leyes de la descripción, pues se procede escogiendo del gran *todo*, sólo una parte de la cual sólo puede mostrarse a la vez, una faceta entre muchas. La fotografía procede dividiendo el mundo en cada toma por lo que elegir algo a partir del todo es, desde mi punto de vista, la acción que en primera instancia y más radicalmente pone en evidencia lo subjetivo.

Y si ya desde su principio rector no está siendo fiel al objetivo de la descripción, qué decir de los pasos siguientes, qué decir de la observación que un sujeto puede hacer interpretando según su individualidad; por no hablar de aquellas imágenes donde la manera en que se muestran los objetos fotografiados parece llevarnos fácilmente a una conclusión, sólo para ser desmentida por el título o el pie de página.

Mientras reflexionaba acerca de todo esto, seguía sobre la pista del signo delator, de los signos, grandes y pequeños, que nos llevarían a reconocer y completar en el pensamiento las cualidades de algo incluyendo su significado. Pero en el camino encontré que dicho completar es parte de una convención — entendida como conocimiento previo y sobretodo, como una forma aprendida de allegarnos el conocimiento—. Por ello, cada observador le *coloca* a la imagen lo que cree que le falta y cuyo origen está en el sujeto mismo, sin que él lo note.

Como decía antes, la convención acerca del significado de las cosas pertenece al mundo de los signos, y su construcción es un fenómeno complejo en el que intervienen un sinnúmero de procesos, tanto en lo social como en lo individual, con sus respectivas interrelaciones; por ello buscaba encontrar esos signos en las cosas, crearlos en las imágenes y ofrecerlos para la *lectura* de la misma. La manera escogida fue hacer del encuadre —cada vez más insistentemente— un fragmento. Me es difícil desmenuzar ahora todas las razones por las cuales decidí hacer acercamientos, quizá no pueda lograrlo del todo pero sin duda hay elementos de azar y sinrazones en ello, enumeraré algunas motivaciones más adelante.

Lo fragmentario y lo detallado

De todo el mundo sólo una parte, de esa parte sólo una cara. Me asombraba y aún me asombra, cómo nos describimos el mundo mediante representaciones tan fragmentadas de él, cómo somos capaces de decir que conocemos un objeto por la fotografía de uno sólo de sus ángulos. Parece inevitable representarnos al mundo por partes y tratar de entenderlo a partir de ellas, pero ¿hasta dónde podríamos llegar en la partición del mundo con una toma y seguir creyendo que conocemos las cosas? ¿Qué conduce esta metonimia?

En el arte podemos reconocer formas distintas de partir el todo, y de ellas se coligen formas diferentes de percepción, tanto para quien produce las imágenes, como para quien las percibe. Antes de continuar quisiera mencionar que por ese tiempo empecé a leer a Omar Calábrese; en su libro encontré todo un capítulo dedicado al binomio detalle/fragmento en el cual los distingue como dos estrategias fundamentales, del primero dice:

"...la relevancia de la acción de cortar subraya el hecho de que el detalle se hace tal por el sujeto: por tanto, su configuración depende del punto de vista del 'detallante', (...) al detalle nos acercamos por medio de un precedente acercamiento a su entero

(...) Cuando se «lee» un entero cualquiera por medio de detalle está claro que el objetivo es el de una especie de «mirar más» dentro del «todo» analizando, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a 'primera vista'. La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstituir el sistema al que pertenece"³

De lo anterior se desprende que el análisis y la creación al detalle son de naturaleza deductiva o hipotético deductiva, esto es que se procede de lo universal a lo particular explicando la parte a través del todo, lo cual implica que tiene delimitaciones hechas por alguien, que el entero está presente siempre y, por ende, que no hay autonomía plena del detalle. Acerca de la segunda estrategia comenta lo siguiente:

"...el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien: el entero está *in absentia* (...) el fragmento se ofrece así como es, a la vista del observador y no como fruto de una acción de un sujeto (...) El discurso mediante fragmento o en el fragmento no expresa un sujeto, un tiempo, un espacio de la enunciación (...) existe una forma de exceso que cambia su naturaleza: el fragmento se transforma él mismo en sistema cuando se renuncia a la suposición de su pertenencia a un sistema" ⁴

En este caso es posible notar que el análisis de la realidad y la creación mediante fragmentos es un procedimiento de carácter inductivo o abductivo, es decir que — como en el psicoanálisis— comienza en el fragmento que se ha vuelto autónomo, pues el entero no está presente y sólo se presupone su existencia; lo anterior implica la tendencia del fragmento a la autonomía y a llegar al todo por hipótesis.

Jacques Derrida, recordando a Walter Benjamín, dice que: "veía en el agrandamiento analítico del fragmento o del significante ínfimo un lugar de cruce

³ Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, 1990. pp. 87 y 88.

⁴ *Ibid.* pp. 89 y 90.

entre la era del psicoanálisis y aquella de la reproductibilidad técnica, de la cinematografía, de la fotografía, etc.”⁵ Concuero con ello, y añadiría que en la acción de tomar detalles y acercamientos, hay también una especie de espíritu detectivesco, un placer por internarse a descubrir lo oculto que cada cosa guarda. Poner atención sólo en algunas zonas de las cosas, usando por ejemplo la fotografía, es una manera de hacerlas notorias y en consecuencia de aumentarlas, siendo pues la imagen fotográfica al fotógrafo lo que la lupa al detective: el fotógrafo da esa lupa a otros para así decirles cómo ve el mundo, incluso a sabiendas de que también será fragmentario lo que podrá transmitir.

Fragmentos

Al principio fueron los objetos. *Fragmentos* se originó del encantamiento ejercido por ciertos ángulos de las cosas al cual yo respondía con encuadres fotográficos. Esta serie, compuesta hasta el momento por quince imágenes en blanco y negro de 21 x 12 cm. impresas en plata sobre gelatina, no es sólo el primer proyecto, es el inicio de mis experimentos visuales con la cámara, en un tiempo en el que si bien había pensado mucho el medio, no había tenido aún acercamientos formales a él.

Comencé en septiembre de 1998 con la fotografía ahora nombrada 2, que es la toma hecha de una banqueta en mis primeras pesquisas. Fue la elegida de entre otras candidatas —con intenciones, temas y encuadres similares—, porque estaba en un rollo que, por primera vez, reunía las cualidades técnicas para hacer una ampliación de buena calidad.

En ese mes vinieron también 5, 4 y 12 a las cuales podría considerar gemelas en el gesto y grado de madurez reflexiva y técnica. Esta producción tuvo como sostén principal la intuición y un gran gusto por la observación prolongada de los objetos, pues como es natural estaba todo por hacer: desarrollar las ideas y

⁵ Jacques Derrida. *Las muertes de Roland Barthes*. Traducción y prólogo de Raymundo Mier. Taurus, México, 1998. p. 53.

un lenguaje personal, conocer la historia y la teoría de la fotografía y aprender la técnica. En cierto modo, esta primera serie era un homenaje a lo visto, por parte de alguien cuya forma de otorgar su reconocimiento a lo que veía, era fotografiándolo. Ese encantamiento daba pie a la necesidad de descubrir qué característica, de entre todas, identificaba a cada forma o lugar, y quizá por ello buscaba entre las texturas, los brillos o los orificios, el “signo delator”.

La segunda porción de imágenes, de la cual seleccioné siete tomas, llegó en noviembre de ese mismo año, con la exposición de Cesar, en el Museo de Arte Rufino Tamayo. Para la captura de las imágenes 3, 13, 7, 8, 6, 9 y 10 obtenidas de las piezas expuestas—, había tres nuevas directrices: corregir la escasa diversidad tonal que pude ver en las primeras, lograr encuadres más interesantes, y acercarme casi escrutadoramente a lo fotografiado, hasta descubrir si era necesario ver la totalidad de una cosa para descifrar de lo que se trataba, o si por el contrario había elementos más o menos autosuficientes, para hablarnos del todo.

En el libro de Calabrese que ya he citado, se mencionan los límites dentro y fuera de los cuales ya no hay fragmento o detalle. Dice que el exceso en el detalle se da cuando "se han perdido las coordenadas del sistema de pertenencia al entero o incluso el entero ha desaparecido del todo."⁶ En el caso del fragmento, el cambio en su naturaleza ocurre, si "el fragmento se transforma él mismo en sistema o cuando se renuncia a la suposición de su pertenencia a un sistema."⁷

Esta lectura fue muy importante porque al principio, cuando nombré esta serie, no consideré la diferencia de actitud conceptual que implicaban las acciones de detallar o fragmentar, así que nombré *Fragmentos* a estas muestras de mundo que constituyen mi proceso más largo, pues le sigo sumando imágenes aún hoy.

Dirimir si esta serie estaba haciéndose de detalles o de fragmentos fue difícil: por un lado estaba el gesto original que, como ya dije, era encontrar el signo único del objeto, sin el cual no sería el mismo, pues dicho signo lo hace reconocible; estaba queriendo ver al entero a través de esta parte y dar una pista

⁶ Omar Calabrese. *Op Cit.* p. 88.

⁷ *Ibid* p. 90.

para volver a él a través del título originalmente asignado a cada una: piedras, toalla, yeso, etc. visto así, eran detalles lo que hacía. Por otro lado había una intención de volver autónomo ese objeto y lograr con su abstracción una pieza para disfrutar, sin la exigencia del contexto, por su valor compositivo, tonal y *textural*. Desde esta mira, eran fragmentos lo que generaba: un objeto carente de sistema, imposible de ser leído bajo las mismas reglas de su entero o bien que ha “renunciado” a él.

Es importante decir acerca del detalle, que se le valora más cuando recuerda al entero o hace pensar en él, y no dejó de sorprenderme la coincidencia, de que ese mismo valor de volver al original se le adjudique a la fotografía. Aunque en la revisión hecha en el capítulo de antecedentes ya vimos que esa es la tarea para la cual se pensó la cámara fotográfica: como una actividad por naturaleza “detallante”.

En esta inflexión teórica y creativa encontré, al menos en parte, lo que diferencia a la fotografía llamada de arte y a su quehacer, de la foto de acontecimientos. La primera está obligada, como detalle que es, a hacernos volver al entero y a resaltar su mejor lado para extenderla al todo. Mientras que la foto como pieza artística quiere poder ser sin el referente, o mejor dicho, ser un nuevo objeto y no la sombra de otro, tratando de cortar el "cordón umbilical" que comparte con el mundo, para lo cual requiere su autonomía y su normalidad, no como vuelta al sistema original, sino como sistema nuevo.

Aun cuando detalle y fragmento sean distintos en su origen y en su recepción, actualmente y cada vez más claramente, tienden a la pérdida de la totalidad, voluntaria o involuntariamente.

Con esta diferencia en mente, definí el título de la serie y de cada imagen. En un principio, cada una llevaba por nombre el mismo del objeto fotografiado, pero más adelante concluí que nombrarlas así era como explicar un chiste; era “jalar” las imágenes hacia una lectura de detalle y por ende de un entero tácito, en lugar de provocar otra, que ayudara a mirar la imagen como una narración visual independiente. Preferí no dar más pistas de las necesarias y ser lo más fiel posible a la intención con la que empecé a hacerlas.

Otro punto importante en la definición de estas fotografías como fragmentos o como detalles, era reconocer si compartían sentido u organización con su modelo. Ahora, retomándolas tras años de haberlas hecho, concluí que sólo algunas mantienen el sentido de su entero, y otras se independizan casi desde el encuadre.

En una tercera ronda de imágenes incluí algunas que más tarde quité por parecerme que no aportaban ninguna mejoría con respecto a las anteriores, a excepción de la llamada 14 misma que veo como un avance con respecto a las tomadas del Museo Tamayo, tanto en la riqueza de su gama tonal como en el hallazgo del encuadre, interesante en su *geometrismo* y abstracción.

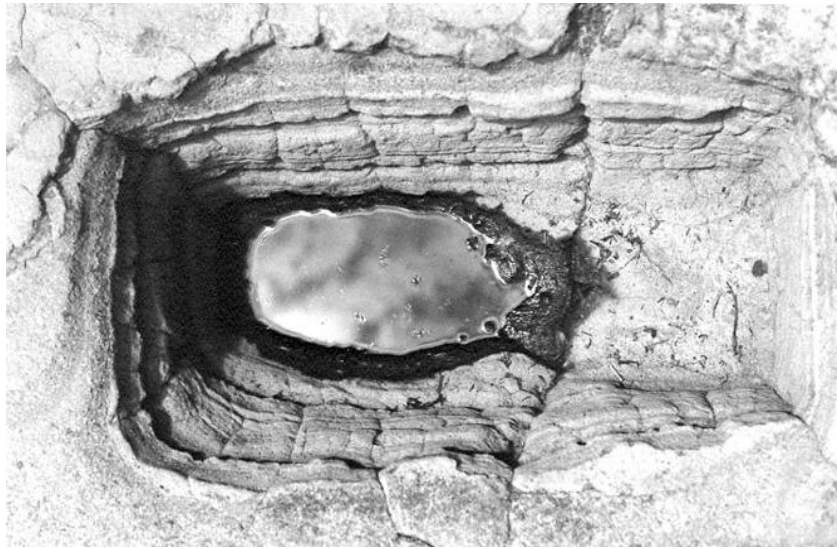
Las últimas tres tomas de la serie son las denominadas 11, 1 y 15 captadas en 1999, 2002 y 2004 sucesivamente. Todas tienen algo en común, con todo y el tiempo que las separa. En ellas veo un giro personal de la estrategia, mismo que consiste en abordar universos dobles en cada imagen, tratando de no deshacerme del todo del referente y mostrar en paralelo una representación que evoque un imaginario distinto al de origen.

No es ya la ubicación anterior entre lo realista y lo abstracto, sino entre el referente original y otro imaginario. Así, una toalla perforada parece la toma aérea de un lago, un agujero de unos cuantos centímetros pierde la proporción del tamaño para convertirse en una cañada; y la que muestra un parabrisas completamente cuarteado, forma una red de estrellas.

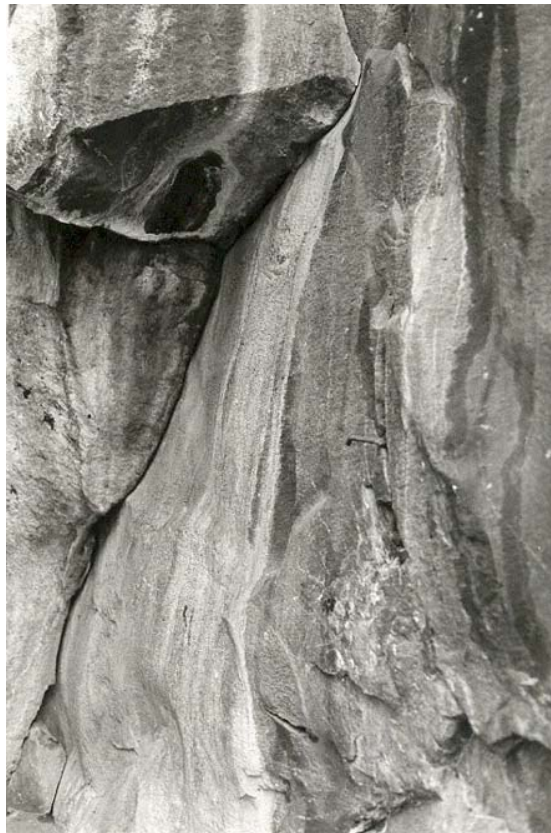
El último giro en la serie viene dado por el orden en que las presento, el cual no ha estado siempre regido por los mismos criterios. Originalmente las imágenes aparecían en orden cronológico, porque pensaba que así describirían mejor su propio progreso; pero eso atendía a una idea de linealidad cada vez menos relacionada con el desarrollo real de la serie y sus hallazgos, que se han dado salteadamente y no en línea recta.

Actualmente el orden de estos fragmentos describe un viaje por los materiales que la conforman; sugiere una lectura posterior y razonada que se suma a la de las imágenes individuales. El criterio actual para presentarlas revela un recorrido que va de lo telúrico a lo aéreo, de lo sólido a lo frágil, de lo rígido a lo blando, de lo opaco a lo brillante o a lo traslúcido; y un movimiento —como se verá

a continuación— cuya trayectoria se describe verticalmente y comienza en el suelo, de un hoyo en el piso a otro en una tela que cuelga, del metal al vidrio, de la madera a tela, de la banqueta al espejo...



Arriba: *Fragmentos 1* • 2002 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.
Abajo: *Fragmentos 2* • 1998 • Plata sobre gelatina • 21 x 12 cm.



Arriba: *Fragmentos 3* • 1998 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.
Abajo: *Fragmentos 4* • 1998 • Plata sobre gelatina • 21 x 12 cm.



Arriba: *Fragmentos 5* • 1998 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.
Abajo: *Fragmentos 6* • 1998 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.



Arriba: *Fragmentos 7* • 1998 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.
Abajo: *Fragmentos 8* • 1998 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.



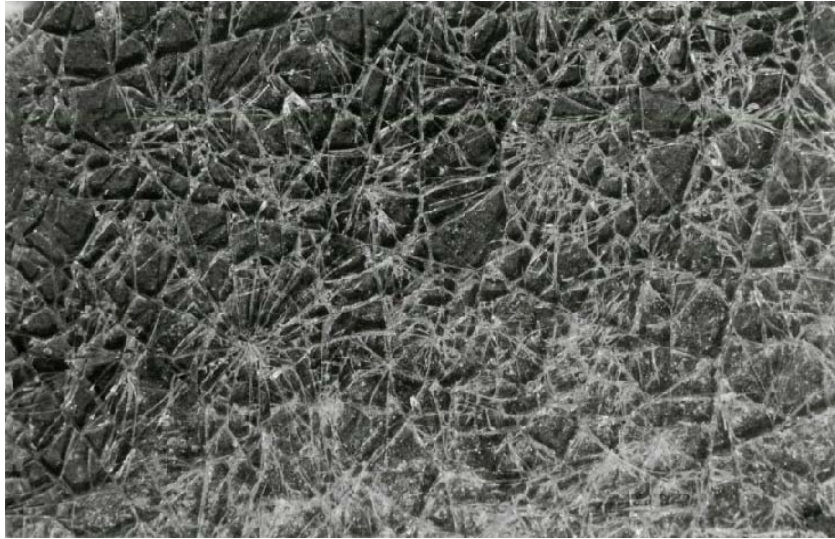
Arriba: *Fragmentos 9* • 1998 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.
Abajo: *Fragmentos10* • 1998 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.



Arriba: *Fragmentos 11* • 1999 • Plata sobre gelatina • 21 x 12 cm.
Abajo: *Fragmentos 12* • 1998 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.



Arriba: *Fragmentos 13* • 1998 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.
Abajo: *Fragmentos 14* • 1999 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.



Fragmentos 15 • 2004 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.

Capítulo 3

Construcción de la imagen a través de la mirada

“Había una multitud que existía
por el vacío de su ausencia absoluta”
Clarice Lispector

Después de un tiempo pensando qué me llevaba a fotografiar partes de las cosas, la reflexión se fue orientando hacia los vínculos que desarrollamos con el entorno y su imagen; concluí en cierto modo que las relaciones se establecen desde lo emotivo, pues emotiva es la percepción tanto de las cosas como de su representación.

En este momento Barthes fue el punto de partida (tanto lugar de origen como del que uno se va); estuve de acuerdo y en contra de los planteamientos de *La cámara Lúcida*, pues muchas de las inquietudes eran similares, aunque me daba la impresión de que llevaba a un punto de vaguedad sin retorno sus observaciones; sin embargo, la lectura fue muy importante pues al final la discrepancia pareció ser más un problema de nomenclatura y colocación de los conceptos. Por ejemplo, eso emocional y subjetivo que nos llama la atención, a lo que él llama *punctum* y define como “...una especie de sutil más-allá-del-campo...”¹ no es para mí algo ubicado en la imagen y sin embargo, sí creo que dirige nuestra mirada; en mi opinión, se trata más bien de un lugar en nosotros increpado por una parte de la foto, constituyendo parte del fenómeno que nos lleva a ubicar e interpretar dicho punto según nuestra vivencia.

Para mí, el inconveniente de este concepto de Barthes es que al desarrollar su argumentación lo torna un tanto vago, metafísico y demasiado móvil, todo lo cual debilita la idea y la devuelve por momentos a lo convencional, a algo así como “cada cabeza es un mundo”. A mí parecer, la debilidad está en ponerle nombre a un elemento de la fotografía que al final de cuentas se ubicará fuera de ella y, pese a todo, podríamos localizar su aportación en lo tocante al papel del espectador; según él, el *punctum* se constituye en tal según el bagaje intelectual, cultural y emocional del espectador, siendo pues complementarias la idea del *punctum* y la de la mirada que modifica mediante las emociones. Esta mirada reorganizadora

¹ Roland Barthes. *Op. cit.* p. 109.

conlleva un proceso de alejamiento de la realidad, o mejor dicho, de sustitución de ésta por su representación; en otras palabras, el objeto (la foto en este caso) es el aparente real al cual nos adherimos porque detona lo otro real —lo imaginado, lo interno—. En cierto modo, parte del “encanto” de las imágenes está en ese truco bien disfrazado por medio del cual creemos que las suposiciones sobre ellas son parte de algo que realmente nos cuentan; pero aquello que imaginamos al ver una fotografía, si bien parte de ella, no necesariamente está contenido ahí sino en nosotros, y ésta simplemente lo detona.

El fotógrafo juega con el sentido desde la certeza que produce la capacidad de constatar de la fotografía; no subestima el potencial inventivo de la mirada e incluso refuerza esa ficción manipulando la *referencialidad* fotográfica. Y más que pensar en la referencialidad, quiero destacar que pese a todo, el observador de la imagen recubre de historia la fotografía, completa el prerrequisito del contexto, y así los objetos que en ella aparecen adquieren diversas connotaciones. Los significados atribuidos y sus combinaciones posibles junto con el valor probatorio (aparente) de la foto, completan el juego de la interpretación.

En relación al contexto y a los supuestos elaborados por el observador, Barthes propone el *studium* y lo define como la intención del fotógrafo transparentada en la imagen, con la cual surge un “estar de acuerdo o no, y cumple la función de informar, representar, sorprender, entre otras posibles”.² Pero no hay que olvidar la capacidad simulatoria de la imagen fotográfica, radicada justamente en ese estatuto de verdad adjudicado; quiero decir que, al dar por verdadero lo que suponemos sobre una imagen fotográfica, es posible estar inventando el *studium* y tomando postura sólo frente a nuestros supuestos. Por otra parte, con este concepto resurge el eterno problema sobre “lo que quiso decir el autor” pues conocer el *studium* “verdadero” u original de una foto, es prácticamente imposible; el juego inagotable y vivo de la interpretación del mundo hecho por el artista contemporáneo está en ofrecer un *studium* aparente que señale el suyo a cada individuo. Pese a todo no deja de ser seductor y enigmático pensar en ese contexto imaginado del mundo de las fotografías con los sujetos —visibles o no— que hay en ella.

² Roland Barthes. *Op. cit.* pp. 66-67.

Ausencia, vacío, presencia, silencio, opacidad

La imagen se construye de maneras tangibles e intangibles. La idea de lo ausente, y no sólo lo ausente sino lo que nunca estuvo o no como parecía estarlo, es una de las que con más frecuencia motivan mis desarrollos fotográficos volviendo una y otra vez; se trata de un tema muy íntimo, que halla en la fotografía su cauce.

Asimismo, lo que calla o nunca ha hablado, lo que está y no es visible, o lo que se conforma como vacío en cualquiera de sus aspectos, es quizá el motivo — visto como tema y como causa— más intrigante para mí, alrededor del cual busco diferentes formas. De todas mis reflexiones son también las mayormente alimentadas por lo emotivo y en las cuales predominan las fuentes literarias o poéticas por sobre las teóricas; he encontrado al respecto en un poema de Saúl Yurkievich, uno de los escritos que mejor abarcan estas ideas o dimensiones:

“Ausencia, silencio, vacío, preceden a la palabra y la suceden. Ausencia, silencio, vacío, preceden al pensamiento, preceden a la imagen y los suceden. Ausencia, silencio, vacío que preceden a todo lo concebible, sobre ellos todo lo memorable, todo lo manifestable, todo lo prescindible se asientan. Cero sobrecogedor que abraza toda cifra, no ser que circunda toda presencia, mudez que rodea toda voz, eternidad vacante que envuelve toda duración, toda llenura, todo estruendo, todo exceso, los abarca y los excede.

Ausencia, silencio, vacío que preceden a todo lo que precede y que suceden a todo lo que sucede.”³

La ausencia del referente es, precisamente, el límite del mecanismo fotográfico, es su frontera más próxima y quizá la más visitada antes o después; es decir, antes de ser fotografiado, o después cuando ya no se le halla y sólo puede recordársele. En la fotografía el referente siempre está por irse, sin importar en qué punto del proceso nos encontremos, y al mirar una fotografía sabemos que se fue. La proporción de presencia y ausencia en la fotografía es su condición, es el sonido y

³ Saúl Yurkievich. “Ausencia, silencio, vacío”, en: *Trampantojos*. Alfaguara, Madrid, 1985. p. 35.

silencio de la palabra. No podríamos hacer existir la fotografía sin su “sombra” (en el sentido extenso del término) porque en ello está involucrada toda nuestra emotividad. Gran parte del deseo, de las pasiones y las acciones humanas están regidas por vacíos, por la relación con ese silencio de lo otro —necesario y angustiante—, que es además absoluto por naturaleza; como dice Derrida:

“A mí se dirige la singularidad absoluta del otro, el referente cuya imagen propia no puedo suspender aun cuando su ‘presencia’ se oculta para siempre (esa es la razón por la cual la palabra ‘Referente’ podría incomodar si el contexto no la reformara), cuando él se ha hundido ya en el pasado.”⁴

Las dualidades que hemos mencionado en este apartado llevan implícito el tiempo como transcurrir y como mutación. En la fotografía se juegan al menos dos modos del tiempo simultáneamente: el pasado fotografiado (que fue presente en su momento) y el presente del que mira la imagen (que se vuelve pasado muy pronto); los contrarios se alternan y cobran sentido. Finalmente, el tiempo implica también un ritmo de las cosas que está soslayado en la fotografía y que no es igual en la toma de un paisaje estático que en la de una persona que pasa.

La ausencia y su objeto

La interpretación de un objeto está constituida, en primera instancia, por la relación que los sujetos establecen con él y más tarde con su ausencia. Con esta idea llegué a la serie *La ausencia y su objeto*, en la cual me refiero por un lado a la percepción acerca de una misma persona que se transforma dramáticamente según la manera de abordarla y de representárnosla, a partir de los objetos que la acompañan; y por otro a las significaciones diversas que cobran cosa y persona al separarse, siendo muy distintas a las que tenían estando juntas.

En esta serie está en juego el cambio de significado de un elemento a partir del efecto interpretativo. Los signos (no el signo fotografía, sino los objetos que en ella funcionan como tales) son modificados por la mente del espectador

⁴ Jacques Derrida. *Op. cit.* pp. 52-53.

adquiriendo así un sentido y connotación distintos a los que tenían originalmente —considerando que exista un sentido previo para un signo y este se modifique tal como afirma Peirce cuando dice que “un signo debe tener en sí mismo un significado antes de ser sometido al intérprete.”⁵

En esta serie, conformada por seis pares de fotografías en blanco y negro de 19.5 x 13 cm., el tiempo tiene especial importancia. En cada par vemos en primer lugar una mujer cuya historia aparente es intuida por el modo en que lleva algunas telas; en la segunda imagen de cada par están sólo las telas y la mujer se ha ido. Se ofrece así una realidad y más tarde su crítica, presenciamos el devenir, de un estado significativo del objeto junto al sujeto hacia una ausencia que *resignifica* a ambos.

Al pasar cada vez de la primera a la segunda imagen notamos un transcurrir, un antes y un después; así, lo estático nos pone a pensar en lo contingente. ¿Qué pasa con los objetos después de que el sujeto no está?

El manejo de los signos y su recepción/transformación se hace un tanto más complejo si éstos evocan elementos presumiblemente culturales, como por ejemplo la tela en cierta posición, que parece ser un elemento de nacionalidad, forma de vida, e incluso creencia religiosa: “el carácter, la función y el “peso” de cada objeto cambian con el contexto concreto en que lo veamos”⁶ y una persona cualquiera ya no es sólo ella, es un tipo específico de persona.⁷

En esa historia contada por la fotografía, entra en juego la generalización que como observadores hacemos de cada imagen para descifrarla; en ella hay también un ajuste cultural que consiste en hacer coherentes signos dispares entre sí, construyendo un campo semántico común para explicar su convivencia y armar el tema de lo que vemos; dice Sontag que: “en el caso de la fotografía fija, usamos lo que sabemos del drama en el cual se inscribe el tema de la imagen”⁸ y yo añadiría que también añadimos lo que no sabemos, es decir nuestros vacíos de

⁵ Charles S. Peirce. *Op cit* p. 24.

⁶ Rudolf Arnheim. *El poder del centro*. Alianza/Forma, Madrid, 1984.

⁷ Si es posible hablar de *tipos* en lugar de asociaciones aleatorias entre cosas, sujetos y datos que forman el concepto que cada uno tiene de lo *Otro*. Por supuesto, es difícil no generalizar la interpretación puesto que lo que tenemos es información parcelada sobre *lo otro y el otro*, a quién no conocemos en su complejidad y contenido pues nos acostumbramos a conocerlo por las representaciones de su apariencia, razón por la cual todo aquello desconocido va al mismo saco.

⁸ Susan Sontag. *Op. cit.* p. 40.

información, por ello esta serie puede ser un típico ejemplo de una obra que completa su significado al ser vista.

Ser/Estar

En 2003, tras un periodo de dos años retomé algunos conceptos de la serie anterior en un nuevo desarrollo, que lleva por nombre *Ser/Estar*, en cuyo título traté de destacar la diferencia y el parentesco que el idioma español ofrece entre estos conceptos que se suceden y preceden, que son a la vez causa y consecuencia uno del otro. El proyecto consta de 15 fotografías en blanco y negro de 50 x 60 cm., divididas en tres partes, cada una capta a una mujer desnuda en un lugar elegido por ella, y la última foto de cada bloque, muestra el lugar vacío. En la versión original de esta serie eran 18 imágenes y finalmente la reduje a 15 que consideré suficientes para mostrar la idea sin repeticiones o tomas menos relacionadas con las otras.

Es importante resaltar que el lugar fue escogido por cada una porque tal elección forma parte del aspecto emotivo de esta serie. El hincapié estuvo en el hecho de ser fotografiada en el lugar de su elección, en la diferencia emocional existente entre un sitio cualquiera y ese particular. Sin embargo, fue claro desde el principio del proyecto, que tal ingrediente de intimidad que reviste a toda la serie, sólo podía ser transmitido plenamente si era acompañado por palabras, motivo por el cual cada una escribió un texto para acompañar y reforzar las fotografías. El objetivo adicional era establecer un efecto sinérgico entre texto e imagen, abordando el significado del lugar e implícitamente del vacío posterior.

Esta serie trata sobre los significados de los lugares habitados y deshabitados, del mirar y ser mirado, de las relaciones de intimidad que establecemos con el mundo —muchas veces desde lugares y objetos dotados de sentido por nosotros, aun cuando éste no sea siempre ni del todo claro—. Aquí lo primordial no son las cosas —que no significan nada por sí solas— lo importante son las conexiones entre nosotros y los lugares, a través de los cuales nos interpretamos, pues cada lugar es porque hay quien lo mira y está en él, incluso cuando lo deja, o como dice Kavafis en su poema Ciudad: “No hallarás otra tierra

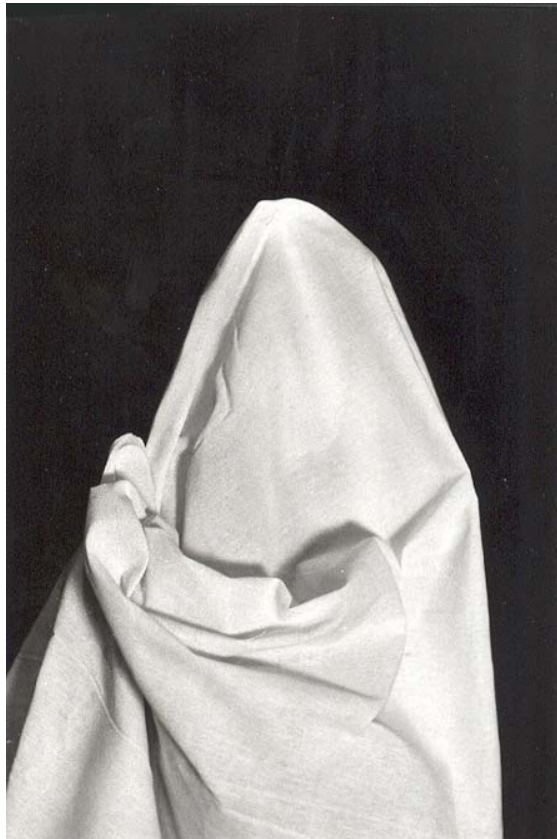
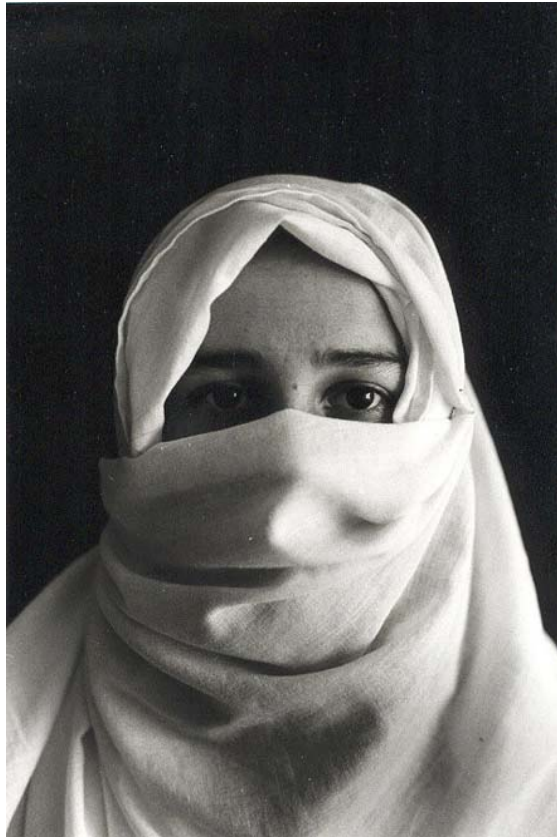
ni otro mar/La ciudad irá en ti siempre”⁹ Los lugares hablan de sí y de quien se fue, lo mismo que cada individuo contiene a otros que ya no están.

¿Qué cambia de un lugar si lo vemos siendo disfrutado por alguien y luego solo? Esta pregunta es la que da vueltas en torno a la serie *Ser/Estar*.

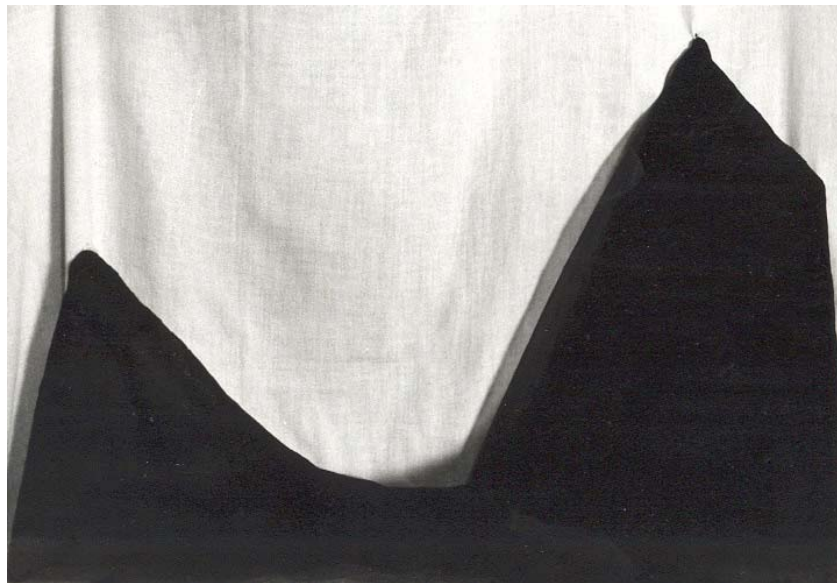
Tengo ante mis ojos la emoción de otro, soy la espectadora silenciosa que a la interrogante de cada rostro, sólo puede responder con la imagen muda que ha capturado, haciendo una representación de otra desarrollada frente a la cámara y, en el mejor de los casos, funcionar como un espejo que refleja inevitablemente una imagen doble: la del otro y la mía. Cada retrato es un autorretrato, más aún, cada toma fotográfica es de alguna manera un autorretrato.

Al concluir esta serie me di cuenta de que a veces creo conocer a las personas y al final veo que no es del todo así; al final noto algo nuevo en ellas, sin poder determinar cómo y hasta dónde son otras para mí, y sobretodo si podré compartirlo o mostrarlo.

⁹ Costantinos Pietros Kavafis. *Poesía completa*. Introducción y notas de Pedro Bádenas de la Peña. Alianza Editorial N° 93, Madrid, 1982.



La ausencia y su objeto 1 y 2 • 1999 • Plata sobre gelatina • 21 x 12 cm.



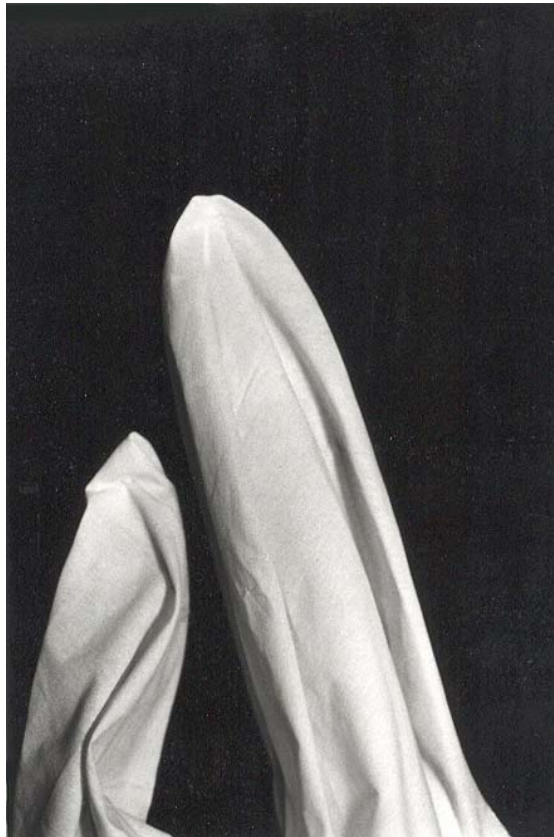
La ausencia y su objeto 3 y 4 • 1999 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.



La ausencia y su objeto 5 y 6 • 1999 • Plata sobre gelatina • 21 x 12 cm.



La ausencia y su objeto 7 y 8 • 1999 • Plata sobre gelatina • 12 x 21 cm.



La ausencia y su objeto 9 y 10 • 1999 • Plata sobre gelatina • 21 x 12 cm.



La ausencia y su objeto 11 y 12 • 1999 • Plata sobre gelatina • 21 x 12 cm.

Búsqueda y encuentro: Vanessa De la Borbolla

Me cuesta trabajo comprender esta verdad, esta pequeña síntesis de mi vida que hoy se abre frente a mí, que en una imagen describe mi existencia y mi ser, donde de alguna forma puedo ver y sentir mis miedos, mis locuras, mis temores, mis sueños y mis pasiones. Necesitaba verme desde fuera, saberme, conocerme como los otros me conocen, como yo no puedo verme, pero tenía miedo de ver lo que no soy, porque quería encontrar esa parte de mi que desconozco, esa parte que es la forma como me ven los otros sin dejar de ser yo, ver mi mirada, mis ojos, mis movimientos, mi cuerpo, verme en la distancia, como si pusiera los ojos de los otros en los míos.



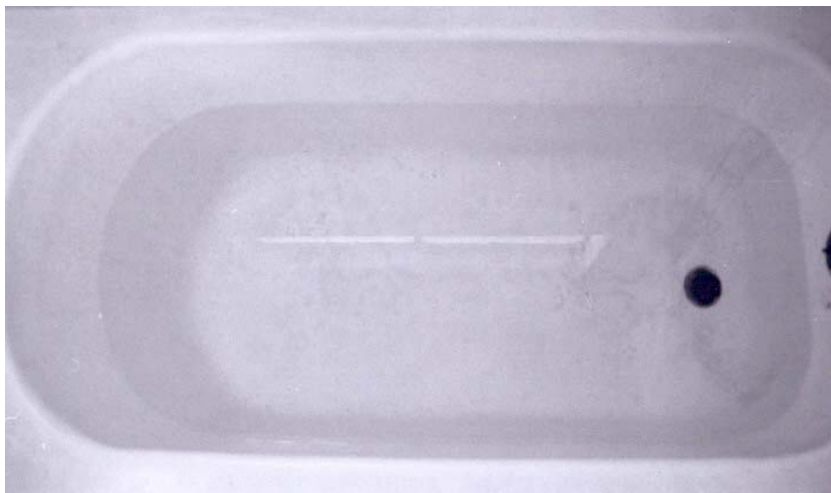
Arriba: *Ser/Estar 1* • 2003 • Plata sobre gelatina • 61 x 51 cm.
Abajo: *Ser/Estar 2* • 2003 • Plata sobre gelatina • 51 x 61 cm.

Los sentimientos que me envolvieron entonces, se reunieron con la imagen del instante que lo originó. Me encontré armándome a mí misma desde tres formas; la forma como me suponía, la forma que surge a partir de lo que sentí y la forma que conocí cuando tuve los retratos en mi mano. Nació entonces una certidumbre que ocupó un espacio que se encontraba vacío en mi alma y que hoy llena burbujeante como la espuma a mi sangre.



Arriba: *Ser/Estar 3* • 2003 • Plata sobre gelatina • 61 x 51 cm.
Abajo: *Ser/Estar 4* • 2003 • Plata sobre gelatina • 51 x 61 cm.

Encontré que no podía verme como otros me ven y que nadie puede verse a sí mismo, ya que para ello habría que alejar cualquier indicio de emoción. Hallé que no puedo separarme del mundo exterior ni las sensaciones de ningún instante. Que no puedo tener las emociones de los otros, ni sus ojos. Que ese mundo exterior que deseaba conocer es mi propio mundo, una creación producida por mi interior, una representación. Que cada momento tiene un significado distinto para cada ser y que cada contexto tiene la capacidad de modificar la forma y la forma cambia con nuestra percepción. El verme aquí reflejada da razón de mi existencia, al mismo tiempo la documenta, pero más allá de eso es un encuentro conmigo misma.



Ser/Estar 6 • 2003 • Plata sobre gelatina • 51 x 61 cm.

Interiores: María del Carmen Grandini

La mirada de la cámara entra suave y discreta en el interior de un espacio, en el interior de un cuerpo —casi mística— sustentada en las posibilidades de renovación artística, plasmando un momento suspendido en el tiempo, mutando el concepto de realidad, trasladándolo a otra dimensión: La dimensión de lo Interior.



Arriba: *Ser/Estar 7* • 2003 • Plata sobre gelatina • 51 x 61 cm.
Abajo: *Ser/Estar 8* • 2003 • Plata sobre gelatina • 51 x 61 cm.

Interior de mi casa donde he vivido toda la gama de emociones: momentos de felicidad, de soledad, de éxtasis, de confrontaciones, de ternura, de coraje, de pasión, entremezclados con chispazos de odio; pero finalmente de profundo amor, cobijados por sus paredes que me producen tranquilidad, seguridad y paz.



Arriba: *Ser/Estar 9* • 2003 • Plata sobre gelatina • 61 x 51 cm.
Abajo: *Ser/Estar 10* • 2003 • Plata sobre gelatina • 51 x 61 cm.

Los interiores de mi casa son la columna vertebral de mi existencia.



Ser/Estar 12 • 2003 • Plata sobre gelatina • 51 x 61 cm.

Un lugar extranjero donde ser extranjera. Llegar, tocar, temer, sentir, habitar. Sospechar que no soy sólo la invención que me regala mi cabeza cada día, ni tampoco sólo el repertorio de anécdotas que me narran.



Ser/Estar 13 y 14 • 2003 • Plata sobre gelatina • 61 x 51 cm.

Siento que estuve contemplándome desde una suerte de mirador, y desde ahí, me negaba., me disputaba los tiempos y también me traicionaba con mis huelgas de voluntad disfrazadas de prejuicio.



Ser/Estar 15 y 16 • 2003 • Plata sobre gelatina • 61 x 51 cm.

Fue quizá esta osadía primero metáfora y después camino para descubrir que no soy solo una ilusión de respuesta sino una pregunta constante, que cobra formas y se enuncia nueva. Una pregunta constante capaz de responder tal vez sólo una cosa: que estoy aquí y ahora.



Ser/Estar 18 • 2003 • Plata sobre gelatina • 61 x 51 cm.

Capítulo 4

Documentar y testimoniar. Notas sobre la memoria

La perfección no es posible en nada, por no hablar de lo escrito,
y mucho menos en notas como estas, que se componen
de miles y miles de jirones de posibilidades de recuerdo

Thomas Bernhard

La fotografía tiene entre sus usos comunes servir para detener un instante del cual no quisiéramos separarnos. Hay un deseo imperioso de producir imágenes de aquellos hechos en los que participamos, acaso porque no estamos acostumbrados a hacer de ese instante el motivo de la vida o, porque la experiencia cotidiana nos parece insuficiente; quizá por esa insuficiencia se da una cierta sensación de angustia ante lo efímero.

Fotografiar los lugares, los momentos especiales, las personas queridas y, en fin, todo suceso alegre, pareciera encerrar en el fondo un deseo de inmovilidad para hacer frente al miedo a la desaparición. Y no obstante, al mismo tiempo que pretendemos conservar, nos distanciamos del objeto fotografiado justamente a través del aparente remedio: la documentación exhaustiva y la evocación fetichista del pasado parecen ser aliados nuestros, pero sólo lo son en parte, pues también son la medida del tiempo.

Hay un “personaje contemporáneo”, que representa este modo de ubicarnos frente a la realidad, ese personaje es el turista; comportarse como tal me parece sintomático de lo antes expuesto. En cierto sentido todos representamos ese papel a veces, cuando por ocuparnos excesivamente de conservar un instante terminamos deshabitándolo, y postergamos su disfrute para el momento de mirar las fotografías que obtuvimos de él, más exactamente, para el día de imprimir las imágenes en papel y guardarlas en álbumes, o como dice Barthes, para: “transformar la Foto en deshecho: o el cajón o la papelería.”¹ Veo cómo crece socialmente el impulso de documentar la propia historia, como si hubiera la idea de que un acontecimiento se completa, sólo cuando hay fotografías sobre él, y de lo contrario quedara inconcluso: “faltó la foto”; ahora no sólo hay que hacer la vida sino también el documento de ella; más adelante abundaré en ello.

¹ Roland Barthes. *Op. cit.* pp. 161 y 162.

Esta compulsión con respecto a la imagen es más intensa con el transcurrir histórico, a la par que las cámaras son más fáciles de manejar, y los revelados y ampliaciones bajan sus costos o desaparecen para dar paso a la impresión directamente de la cámara digital —o el teléfono celular— al papel.²

Se ha llegado al punto de equiparar instantes con imágenes de instantes; pero es difícil reconocer que las fotografías no son significativas por sí mismas, ni estando aisladas de su intérprete, sino al ser observadas por quien las pueda relacionar con su propia vida, por quien logre “leer” esos elementos estáticos. Sólo aquellos que tengan cercanía con determinada fotografía conservan la memoria de aquello que rodeó su origen y, por tanto, dicha persona hará de esa fotografía algo móvil, modificándola y transformándola con frecuencia —sin pensarlo siquiera— editándola con la memoria, el deseo, el anhelo o la nostalgia.

Nos movemos entre el recuerdo (en el cual la foto tiene el papel de guardián) y la meta futura, casi nunca estamos en el ahora; fragmentamos la realidad haciendo de las imágenes fotográficas el punto al cual retornar, como si retornar fuera posible;³ y al volver a ellas casi no notamos que la memoria, con el paso de cada día, las ha falseado.

Como vemos, hay un inevitable vínculo entre la representación, la memoria y la imaginación, tanto que en ocasiones intercambian lugares. Digo esto pensando en que la manera de sentir la cotidianidad, llega a estar condicionada por las imágenes que tenemos de nuestra propia vida, obtenidas con una cámara. Fotografiándolo todo construimos una narrativa parcial de nuestra historia, como si ésta sólo tuviera momentos felices, festejos y días memorables. Quizá también nos protegemos del resto, es decir, de lo que no queremos recordar, de lo anodino o lo aburrido.

Revisamos en el capítulo uno, la larga tradición —en algo parecida a la fe— que defiende lo fidedigno de la imagen fotográfica, tradición cuestionada, desplazada y usada por fotógrafos contemporáneos como Cindy Sherman, quien en lugar de fotografiar los hechos reales que denuncia elige documentar

² Últimamente, las fotografías ya ni siquiera llegan a ser impresas; se almacenan y conservan sin existencia física alguna pero —eso sí— multiplicándose vertiginosamente.

³ Me refiero a la idea de Heráclito “No puedes entrar dos veces en el mismo río, pues otras aguas fluyen hacia ti” que alude a la mutación de las cosas que son aparentemente constantes, incluido tanto el ser humano y sus emociones, como su entorno.

situaciones “falsas” o mejor dicho creadas para la ocasión, aludiendo así no al referente espontáneo, sino a escenarios imaginados y armados que señalan dinámicas sociales muy concretas, con lo cual la crítica social se hace tan fuerte como en un reportaje; pero además convierte a la ficción aparentemente real (tan cercana a la fotografía) en una forma de arte activista.

Sin embargo, en el uso corriente de la cámara se llega a tomar por verdad la imagen obtenida con ésta; esta imagen “detenida” nos da tiempo para observar los detalles y reinterpretar los hechos, de modo que cuando el tiempo pasa, las fotografías se usan como una suerte de *Teatro de la Memoria*⁴

—aunque para efectos personales, en lugar de científicos o retóricos— tal como se usaban los objetos para ayudar a recordar un discurso en tiempos ya muy lejanos, cuando no había fotografías y la memoria era una cualidad que se cultivaba, como se buscaba cultivar la mente.

Pero ese teatro de la memoria no ocurre siempre de la misma manera ni tan linealmente; es trastocado cuando, en ocasiones, las cosas colocadas (fotografiadas) por alguien para recordar lo que quiere decir, se quedan sin cumplir esa función mucho tiempo, y después, al volver sobre ellas, de pronto le recuerdan otra cosa —quizá por efecto del tiempo, un hecho más reciente o una reflexión distinta sobre el tema— en tal caso, dichos objetos no sólo han dejado de detonarle las ideas o emociones para las cuales se colocaron, sino que ahora le recuerdan quizá más cosas u otras totalmente distintas. Esto ocurre porque el proceso de asociación da paso a más de un sentido para el mismo objeto.

Pues bien, en mi opinión, un fenómeno como el anterior ocurre con mucha más frecuencia que la conexión directa entre imagen y memoria de un hecho, e incluso creo que casi cada vez que vemos una foto ya conocida —con la cual

⁴ El Teatro o Arte de la memoria era un método mnemotécnico usado en la antigua Grecia y retomado en la Edad Media y el Renacimiento, que consistía en imaginar un lugar —como por ejemplo un edificio, un mueble con muchos cajones o las gradas de un teatro— en el cual se colocaban mentalmente objetos que, a juicio de quien hacía el ejercicio, guardarían concordancia entre su forma y su significado; para que funcionaran como representaciones emblemáticas de conceptos, ideas o emociones debían seleccionarse objetos que no significaran más de una cosa; una vez escogidos estos objetos y ‘puestos’ en la estructura escogida podían servir como hilo conductor en el estudio de un tema muy amplio, como recordatorios en un discurso que tendría que darse en público o bien para desarrollar explicaciones teológicas y/o filosóficas sobre el mundo, Dios, o el hombre y sus creaciones. Sobre ésta y otras técnicas mnemotécnicas ver: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Espasa Calpe, Madrid, 1995. Tomo 34 pp. 533-546 y tomo 35 pp. 1148-1152.

pretendíamos fijar recuerdos— ésta se convierte en detonador de nuevas percepciones, de nuevas sensaciones y hasta de recuerdos inexactos.

Suele creerse que si no hay representaciones, como fotografías o pinturas, no es posible el refrescamiento de la memoria y así sólo se extiende el inexorable olvido, pero bien podría ser al contrario: somos nuevos cada vez y cada vez es nuevo lo que vemos, por ello el mundo no deja de crearse:

“Lo que la mente aún anhela, como imaginaron los antiguos, es un espacio interno —como un teatro— en el que figuramos algo, y estas figuraciones son las que nos permiten recordar. El problema no es que la gente recuerde por medio de fotografías, sino que sólo recuerda las fotografías. El recordatorio por este medio eclipsa otras formas de entendimiento y de recuerdo”.⁵

En el ámbito de la imaginación hallamos una forma constante e ininterrumpida de creación y, aun cuando pueda resultar angustiante la idea, la memoria al formar parte de la imaginación, tampoco es fiel a la realidad y edita sus propios recuerdos. No puede entenderse como proceso infalible, ni hay imagen que permita recordar sino, cada vez, crear e inventar.

Después de lo anteriormente expuesto, puedo afirmar que la fotografía no hace recordar precisamente sino que, fijando una imagen en la memoria, privilegia algunos aspectos del recuerdo (especialmente los emotivos), lo cual finalmente deriva en el olvido del resto de las cualidades y, por ende, en la sustitución de un imaginario por otro. Por eso, al mirar la imagen de un evento vivido lo que ocurre en la emoción está más cercano a la recreación que al recuerdo, porque fijar una imagen es, de alguna manera, olvidar lo ocurrido parcializando lo visto mediante la interpretación. Este punto es relevante porque pone en juego la mutabilidad de lo humano en la recepción de imágenes.

Pero no tengo la intención de hacer un ataque a la memoria resaltando su falibilidad, porque a fin de cuentas eso es lo que mantiene el sentido y da paso a la creación de significados que surgen cada vez aunque cambiantes, distintos o contrarios:

⁵ Susan Sontag. *Op. cit.* p. 103.

“En el terreno del recuerdo los objetos están-nada-más para servir de algo y no es el símbolo lo que les da sentido sino la simbolización. En otras palabras, constituyen estructuras para ser estructuradas, de antemano no significan”.⁶

Sontag explica, en su último libro publicado, esta doble posición de la fotografía:

“Las fotografías tenían la virtud de unir dos atributos contradictorios. Su crédito de objetividad era inherente. Y sin embargo tenían siempre, necesariamente, un punto de vista. Eran el registro de lo real —incontrovertibles, como no podían llegar a serlo relato verbal alguno pese a su imparcialidad— puesto que una máquina estaba registrándola. Y ofrecía testimonio de lo real, puesto que una persona había estado ahí para hacerlas”.⁷

Marca, transformación, resto: *Huellas y Rastros*

Pensando en todo lo anterior decidí convertirme pues en “turista” del no-esplendor, de las cosas sin “brillo” para ser fotografiadas, pero contenedoras del transcurrir mismo. Resultaba importante abordar un tema contiguo al de la memoria: aquellos elementos que colaboran con ella, que la suplen o la editan; reconocer a la fotografía como huella (signo) que sustituye en ocasiones las funciones de la memoria.

Así pues, desde un punto de vista semiótico y tomando en cuenta su proceso de producción, la fotografía sería un signo del tipo *indexical* —o indicial como lo llama Rosalind Krauss—⁸ por la proximidad entre significante y significado; esto es, que uno es productor del otro y el origen del índice se puede

⁶ Jaime Moreno Villareal, en el catálogo de la exposición: “El teatro de la memoria” de Luis Argudín. Conaculta/INBA, México, 1996. p. 14.

⁷ *Ibid.* p. 35.

⁸ Rosalind Krauss. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Traducción de Cristina Zelich. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

deducir aunque ya no esté.⁹ Es esa clase de signo a la vez físico y simbólico “el signo es parte del mundo físico y el símbolo es parte del mundo del significado”¹⁰ de manera que, como símbolo se trata de “un signo sin semejanza ni contigüidad sino con un vínculo convencional entre significado y denotado”¹¹ a través del cual lo real y lo falso pueden fusionarse en un ir y venir continuo de interpretación, duda y afirmación.

En la fotografía se conforma pues el binomio realidad ocurrida/imagen mostrada o, dicho de otra manera, se da la unión entre algo que ha pasado y su huella. Empecé a buscar entre los restos de algún hecho, la imagen que lo refiriera, pero no durante la acción, sino después. Me preguntaba qué signos tendrían que estar presentes en dicha fotografía para recibirla como un auténtico “resto” de lo sucedido.

Al hablar sobre la memoria, y habiendo hecho una aproximación al mundo de los signos, tenemos ya contemplada una parte de la materia conceptual necesaria para abordar la serie que resultó de ello. En la serie *Huellas y rastros* por ejemplo, preferí evitar las fotografías del momento de la acción e ir a lo que quedaba de ella, orientando mis búsquedas hacia la inmovilidad posterior, no a un momento tradicionalmente memorable. El énfasis está en lo simple, en lo que por lo regular no se fotografiaría.

Así como en *Fragmentos* daba vueltas en torno al límite de “reconocibilidad” aportado por una cualidad y por un cierto enfoque del objeto, ahora me ocupaba la compactación temporal que podría alcanzar la fotografía obtenida con los residuos de los sucesos, la gran cantidad de información que un objeto acumula en el tiempo y que se trasluce en una sola toma.

La primera toma “Quién me ha robado el mes de abril” la hice en 2001, pero la serie quedó suspendida durante dos años, intervalo en el cual llevé a cabo *La ausencia y su objeto*, y *Ser/Estar* que como proyectos tenían mayor madurez y conexión entre sí. Menciono esto porque para mí es claro que las exploraciones

⁹ Thomas A. Sebeok. *Signos: una introducción a la semiótica*. Paidós, Barcelona, 1996. pp. 49 y 86.

¹⁰ Ernst Cassirer citado por Thomas A. Sebeok. *Op cit* p. 27.

¹¹ *Ibid* p.49.

en torno a una idea no siempre se hacen con un sólo impulso y pueden tardar en concretarse.

Las imágenes de la segunda ronda de *Huellas y Rastros* fueron todas ellas encontradas sin estarlas buscando entre 2003 y 2004; la mayoría durante largas caminatas por la ciudad, en las que veía los lugares y anotaba la dirección donde estaban para volver por mi hallazgo días después. Puedo decir que algunos de los elementos fotografiados tendrían al momento de encontrarlos, cuatro, cinco o hasta diez años de existir, y que por unas u otras razones hoy ya no existe sino uno (sea porque se marchitó la planta, se tiró la casa, o se pintó la barda) todo lo cual nos habla del transcurrir y de lo pasajero, tanto como los referentes mismos.

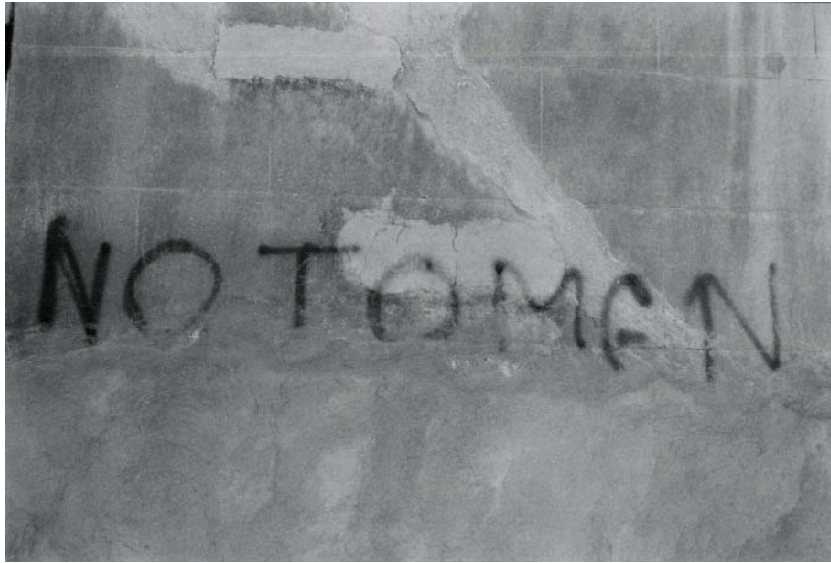
Incorporo conscientemente la noción de marca y huella temporal que queda en los lugares después de la infinita y cambiante relación sujeto-objeto. Abordo las ideas de transformación, permanencia, factibilidad del testimonio y sus condiciones.

Con todo esto rondando mis pensamientos, concluí que las formas de relacionarse con los lugares también pueden basarse en el abandono o la destrucción. Puede notarse la continuidad del tema de la ausencia, pero ahora como resto dejado por alguien. Vemos el objeto transfigurado en su uso y en su significado, reparado a medias, inutilizado, vuelto espacio de escritura o simplemente lugar para dejar la propia huella, para dar fe de que se estuvo ahí.

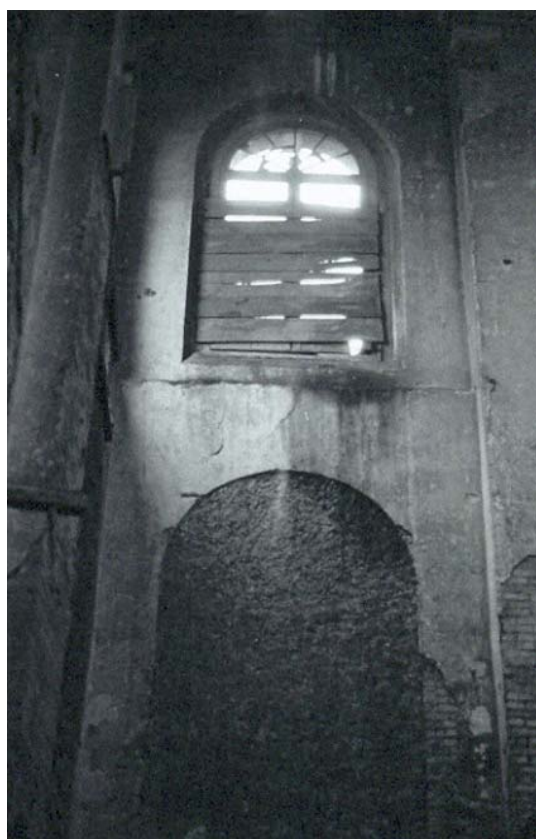
En esta serie el sujeto está presente de otra forma, está su rastro indicándonos que habitó el lugar, y ese lugar ahora nos cuenta la historia de quienes estuvieron ahí, o al menos nos da elementos para completar una historia no conocida. Si antes el cuerpo ocupando el espacio nos narraba lo que el lugar le representaba, ahora es el lugar el que delata las presencias, porque es el depositario de la huella, de los múltiples signos acumulados. Contiene una memoria ajena a nosotros, pero comienza a pertenecernos en la medida en que podemos construir sus antecedentes y dar fe de su existencia simplemente mirando.



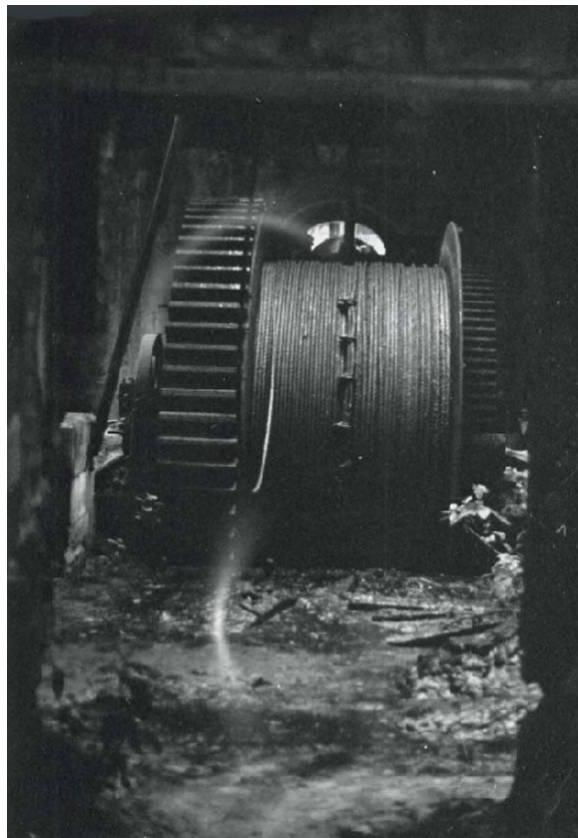
Arriba: *Huellas y rastros 1* • 2004 • Plata sobre gelatina • 80 x 51 cm.
Abajo: *Huellas y rastros 2* • 2003 • Plata sobre gelatina • 80 x 51 cm.



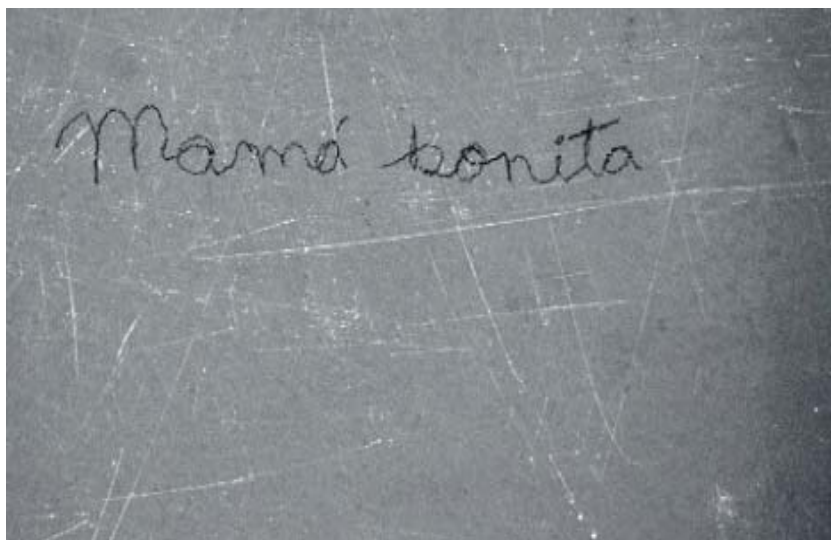
Arriba: *Huellas y rastros 3* • 2004 • Plata sobre gelatina • 51 x 80 cm.
Abajo: *Huellas y rastros 4* • 2004 • Plata sobre gelatina • 51 x 80 cm.



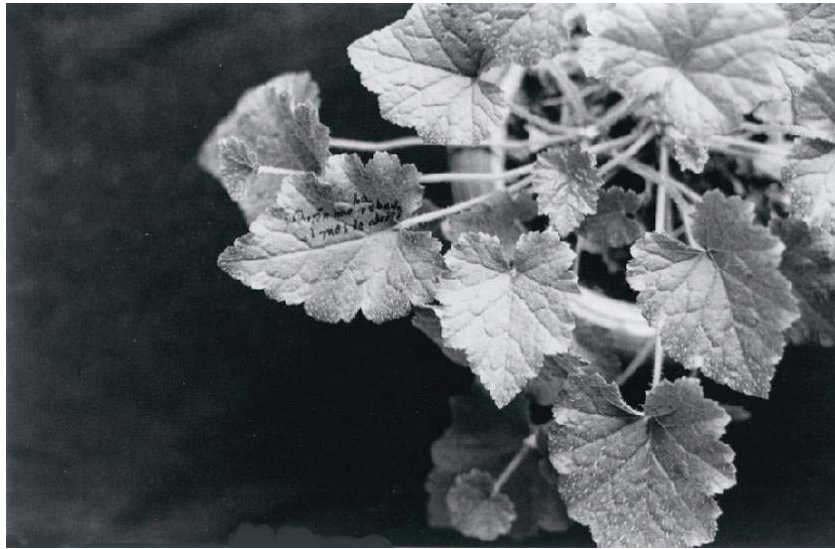
Arriba: *Huellas y rastros 5* • 2004 • Plata sobre gelatina • 51 x 80 cm.
Abajo: *Huellas y rastros 6* • 2003 • Plata sobre gelatina • 80 x 51 cm.



Arriba: *Huellas y rastros 7* • 2004 • Plata sobre gelatina • 51 x 80 cm.
Abajo: *Huellas y rastros 8* • 2003 • Plata sobre gelatina • 80 x 51 cm.



Arriba: *Huellas y rastros* 9 • 2003 • Plata sobre gelatina • 51 x 80 cm.
Abajo: *Huellas y rastros* 10 • 2004 • Plata sobre gelatina • 51 x 80 cm.



Arriba: *Huellas y rastros 11* • 2003 • Plata sobre gelatina • 51 x 80 cm.
Abajo: *Huellas y rastros 12* • 2004 • Plata sobre gelatina • 80 x 51 cm.

Conclusiones

Conclusiones

“Hay muchas formas de hablar del tiempo,
yo escogí hacerlo con la cámara”

Martí Llorens

Partiré de la crítica de lo hecho, una vez más lo haré en orden de aparición. Aunque espero en este punto reconocer —todavía— los aciertos y desaciertos de cada trabajo.

Ahora que he revisado con mayor profundidad la historia de la fotografía, he descubierto (no sin impacto) las semejanzas involuntarias entre algunas de mis imágenes y otras ya existentes como: *Roca* de Paul Strand; mis series de nubes y árboles defoliándose (no incluidas en esta revisión pero, que he producido) que recuerdan a las series de los alemanes Gerhard Winkler y Jochen Grez respectivamente; o incluso algunos acercamientos hechos por Tina Modotti a una hoja de papel aluminio.

Y no es que cuando al hacer mis tomas pensara que nunca alguien había hecho unas similares, creo que el tema que se filtra en esta observación es el de la originalidad, la unicidad (en última instancia la identidad de una fotografía) y el valor de una obra que recuerda a otras, deliberadamente o no.

Es este un asunto que no compete solamente a los fotógrafos sino a los artistas en general, se trata de confrontar la visión de la “pieza irrepetible” con la de —por llamarlo de algún modo— las “familias de piezas afines”. A fin de cuentas la cuestión es cómo lidiar con la enorme producción artística existente y no perder la motivación para hacer la propia obra, pese a los incontables ecos que ésta pueda tener con otras muchas anteriores y contemporáneas.

He pensado en que —probablemente— si hubiera visto muchas más fotografías antes quizá no habría disparado tantas veces mi cámara, es posible que hubiera reconocido a tiempo la inocencia o la obviedad de la propia mirada. Aunque no sé si habría hecho fotografías diferentes o más bien me habría paralizado ante la imposibilidad de sorprenderme a mí misma con mi obra. Es este un tema que algún día abordaré con mayor profundidad. Por lo pronto me quedo

con una de las sacudidas principales que implica encontrarse con la obra de otros y cuyo efecto positivo es la maduración acelerada del propio pensamiento.

Hay un punto especialmente difícil en toda creación, y es el riesgo de volverse obsoleta en primera instancia para quien la hizo; por ello he ido desincorporando fotografías de cada serie en cuanto me dejan de gustar o les objeto algo teóricamente. Y después de todo sigue habiendo imágenes que todavía tienen lo que vi en ellas desde el principio, y hacen que me alegre en parte de haber podido pasar por ciertos caminos más inocentemente, incorporando poco a poco ideas a los desarrollos visuales.

Como consecuencia de la incorporación teórica noté, en *Fragmentos* por ejemplo, que las fotografías tomadas a las piezas de Cesar son fragmentos antes de ser *Fragmentos*, es decir que dichas piezas están pensadas como tales desde su concepción y en ese sentido mis fotografías adquieren un carácter documental, pues refieren un fragmento preexistente; en cambio otras fotografías de la serie sí logran transfigurar la unicidad del original en formas más sugerentes y, en los mejores casos, en pedacería significativa. Y es precisamente por buscar lo significativo que aún le sumo nuevas tomas que reúnen mejor —de acuerdo a los nuevos criterios— las características deseables para el proyecto, razón por lo cual esta es la única de mis series que se recompone continuamente, y la única que nunca está integrada por las mismas piezas.

En *La ausencia y su objeto* nace la exploración posterior sobre la sensación fantasmal del objeto cubierto y/o ausente; hay algo difícil de describir en el efecto que me provoca el vacío de la imagen sin sujeto, esa pequeña pérdida se torna importante porque en mi opinión evoca una parte fundamental de lo fotográfico que sería la irrevocable partida del referente fotografiado. También viene de ahí la idea de los “signos y sentidos aparentes”. En otras palabras, se prefigura aquí la interacción de interpretaciones posibles de una cosa para referir otra y abrirle paso a la duda sobre vías cerradas de interpretación de la imagen, o maneras de entender la representación fotográfica únicamente como documento. Como variación de esta serie experimenté más adelante agregando tipografía y por ende multiplicando los signos presentes para finalmente formar una pieza distinta. A

resultas de esto pensé mucho en el lugar del texto y traté de incorporarlo en trabajos posteriores.

Puedo notar sin embargo que a esta producción parece faltarle variedad de composiciones, quizás sugerir más con los mismos elementos o introducir otros, aunque puede verse también como la primera sugerencia de un tema más amplio que he explorado en un par de series posteriores, y que sigue teniendo la suficiente intriga para mí como para seguir abordando esta vía.

Como un segundo momento de esta temática llegó *Ser/Estar* de la que hay mucho que decir en cuanto al contenido emotivo, por ejemplo acerca de la difícil aproximación al objeto cuando éste es más bien un sujeto afectivo, pues además de las consideraciones temáticas —técnicas o teóricas— están las veladuras de la implicación personal, que no necesariamente hacen mejor una imagen, pero sí revolucionan los contenidos de ésta. Aquí el sujeto fotografiado participa de la idea y le imprime también su deseo. La condición única era que dichos sujetos serían personas cercanas que sintieran identificación con un lugar en particular y desearan ser fotografiadas en el mismo. En el proceso pensé que siendo el vínculo con los espacios una cuestión completamente íntima, muy poco podría decir yo sobre ellos y su interacción simbólica, razón por la cual les pedí que escribieran algo en relación a su sensación acerca del lugar y del hecho mismo de ser fotografiadas.

El deseo es probablemente uno de los ángulos más importantes cuando se es retratado y cuando uno retrata a un ser querido. Cuando se es fotografiado está el deseo de ser representado, de trascender, de verse como si se viera a otro, de mostrar o hacer notar algo de uno mismo, de explorarse a través de la mirada ajena. Fotografiar es parecido pero por una vía indirecta (se está detrás de la cámara) y de cualquier modo uno también espera una forma de trascendencia, espera desvelar un misterio, mostrar algo poco aparente camuflado por los ojos pero que la cámara revelará.

Y de alguna manera, ambos lados del espejo encuentran el reflejo que desean pero (hablo por mí) de un modo insospechado, pues la mirada vuelve sobre uno mismo y no emana del objeto resultante; la experiencia deja eso que uno buscaba ver en la fotografía terminada, la verdadera transformación es el acto

de fotografiar y ser fotografiado: uno espera de la fotografía un resultado mágico pero no viene de ahí la transformación.

Desnudarse puede implicar asociaciones obvias como la vulnerabilidad, la eliminación de una frontera, incluso una subversión de sí mismo o de un ámbito social determinado, pero también hace posible un modo particular de interacción —en mi opinión más directa y de algún modo ritual— con la simple presencia de un tercero inanimado que es la cámara y el velo que ésta tiende.

Pero ese velo se descorre: la trascendencia y la magia del objeto fotográfico fetichizado retornan a su sitio; al final con el lugar deshabitado vuelve el vacío de las cosas... la tendencia a la nada... el fantasma...

Para el momento de iniciar la serie *Huellas y Rastros* esta idea se perfilaba con fuerza hacia la búsqueda de los “restos mortales” de esa magia que venía del mundo. Siento ahora que sería más clara la intención si las tomas fueran exactamente de lo que evité en su momento (las fiestas, las vacaciones, lo sorprendente) pues el contraste habría sido mayor entre el antes y el después (esa comparación favorita entre mis favoritas) y, si además guardaran mayor relación formal entre sí, ya que si bien comparten el estatuto de vestigio tienen caracteres distintos que podrían llevar a una agrupación diferente o —como en otras series— a la eliminación de algunas tomas.

La fotografía para mí no sustituye a la realidad ni es su registro preciso, sino un acompañante de la vida, un objeto cuya imagen diversifica los sentidos de la existencia y la fantasía, ofreciendo su imaginario para crear y enriquecer otros; es la apariencia de lo real que le abre la puerta a mundos irreales, poéticos, narrativos, interpretativos y creativos. W. G. Sebald expone muy bien esta idea cuando habla de “el relampaguear de lo irreal en lo real”; que en otras palabras refiere la unión sutil y difícil de definir entre lo expresable en palabras —lo aprensible— y aquello que es perceptible pero no abarcable por el lenguaje.

Me ubico, inevitablemente, cercana a las estrategias creativas contemporáneas: el momento histórico que me toca orienta mi producción más del lado de la elección guiada por la educación visual (formal e informal) que de la inspiración; más del lado del gesto que elige significados y cambia su organización

para elaborar discursos alternos a los asociados a las cosas, que de aquel que les adjudica un orden natural.

Volviendo a *Huellas y Rastros* hay algo que en definitiva es cierto, y es que desde entonces se vuelve cada vez más importante para mí el resto, la memoria desteñida, la prueba de lo mutable, de que las cosas se desvanecen lentamente, pero se desvanecen irremediamente. Ya no sólo se trata de un lugar marcado por el tiempo, sino de los seres desposeídos de lo animado, los seres y las cosas que yacen como cascarones. Se trata quizá de la risa irónica que el tiempo dirige a la fotografía —con su vana intención de hacer durar y mantener lo efímero más allá de su propia duración— y que la fotografía dirige al discurso lineal de la historia —con sus fronteras, inicios y fines definidos estrictamente—, Dorian Gray frente a su retrato envejecido.

En todo esto subyace el paso del tiempo, la convivencia y elección de ideas e intuiciones acerca de la fotografía que operan en el deseo de hacer existir imágenes. He hablado de la intención del fotógrafo como pilar del acto fotográfico; mi intención pues, ha sido lograr que tenga sentido la fotografía, aprovechar sus ángulos y contradicciones, abordar sus debates, lograr que aquello que busco sólo pueda —o casi— ser hecho por este medio. Al principio he realizado estos intentos muy básicamente, y más tarde los hallazgos con la imagen se han ido complejizando, incluyendo las diversas formas de hacer fotografía y las mezcla de géneros e intenciones.

Hay en todo lo mostrado hasta ahora, apenas algunos atisbos de lo que se ha configurado en mi trabajo. Aquí están los embriones que crecieron prolongándose imperceptiblemente en mi obra actual. Pero sin duda hay más de lo que he podido ver y contar; la meta de este trabajo escrito y de mi obra plástica, es en buena medida investigar el sentido e interpretación de su propia existencia; es decir, indagar sobre su desarrollo, sus conflictos, formas de producción y reproducción, así como sobre sus posibles receptores y decodificadores.

Están cercanas a caducar muchas de las cosas que pensaba al hacer las series que he mostrado en este trabajo, es el momento de cerrar esa reflexión y darle cuerda a nuevos procesos; estoy a punto de no saber cuál es el inicio y el fin del proceso, y mezclarlo todo en un proceso de pasado y presente sin fronteras.

Un corte me viene bien ahora; la segunda parte de mi obra ha comenzado y debo pensar en ella dejando lo anterior ahí, estoy de alguna forma como al principio, experimentando con la técnica pero en una vuelta de la espiral.

En cierto modo me ha dejado de pertenecer lo que he mostrado, siento una gran distancia hacia algunas imágenes, distancia que se agranda con las series posteriores. Sin embargo son el inicio y como tal lo presento, como la punta de la madeja que sigo desenredando y en la cual espero seguirme enredando. Hay también —por qué no decirlo— una cierta enemistad con estos trabajos; los siento lejos y en parte se debe a todo este tiempo revisándolos, viéndolos una y otra vez, recordando su hechura; se ha saturado mi percepción acerca de ellos.

Pero hay algunas piezas que matizan y mezclan entre sí o condensan sus conceptos y búsquedas que vuelven a ser importantes una y otra vez, ahora las veo: el tiempo, el antes y después, la yuxtaposición de signos, la duplicidad de sentidos, la desaparición o la presencia velada, el vacío, el collage (que me atrae porque evidencia cuán frecuentemente se yuxtaponen sentidos, cuán cercano es el montaje de la realidad y cuán inevitable). Sin duda los universos dobles, más cercanos a lo verosímil que a lo verdadero son la próxima exploración.

Asimismo, he ido reconociendo la necesidad de hacer del universo emotivo personal, un conjunto de imágenes que lo puedan representar. Las implicaciones personales son cada vez mayores y en mi opinión más necesarias. Durante mucho tiempo me parecía sólo una idea proveniente del romanticismo el hablar de la obra como reflejo de su autor, sólo después de mucho pensar mi propia obra puedo notar cuán cerca está de mi vida interior. Claro que la disyuntiva se ha aclarado para bien, y puedo poner en una dimensión distinta la premisa.

El arte se hace con la vida, con la reflexión; no basta desear hacer algo, decir algo, o explorar algo; es preciso trenzar la reflexión y la práctica del arte con la de la vida pues ésta es la que forma al artista y a su obra, vivir da materia a la reflexión teórica. Así, en este trabajo están contenidas una gran cantidad de conexiones con pequeñas historias personales de las cuales es imposible identificar la influencia en mi obra, pero están ahí como sello invisible. Las presencias y ausencias de la vida son lo que hace cada fotografía. Justamente es lo indescriptible lo que habita a cada una: lo que estaba y no se ve, lo que siempre

faltará, una emoción, una intención, una necesidad, un impulso, cierto pensamiento al momento de capturarlas. Y de esa falta es de la que ahora habrá que hablar, de lo efímero, de la pérdida, del vacío, de lo humano frente a los significados inasibles.

En pocas palabras, tengo la sensación de que la obra mostrada son bocetos de la obra que le sigue, en la cual he descubierto mi proclividad a ver y abordar las diversas intenciones y lenguajes de lo fotográfico como formas discursivas; de modo que el álbum familiar, la foto documental, el retrato o el paisaje se vuelven metáfora, alegoría o signo de aspectos interiores.

Me interesa también el vínculo del texto y la imagen y descubrí que es una investigación prácticamente intocada por mí, pese a ser un tema entre los más recurrentes en mis pensamientos. Este interés se alimenta en mucho de la lectura, especialmente de la literatura de obras ensayísticas o filosóficas del pensamiento contemporáneo.

Se ha abierto un terreno vasto para discutir la teatralización de la realidad, la puesta en escena de los materiales de lo cotidiano. La verdad no es como antes. Decir la verdad apelando a la memoria; recuerdo ahora inevitablemente a Thomas Bernhard cuando dice que el contenido de sus textos autobiográficos es verídico puesto que los cuenta tal como los recuerda. Es decir que desde esa perspectiva, alguien falta a la verdad no cuando da un dato falso sino cuando lo hace con conocimiento de causa, cuando miente a propósito. Así pues, el arte no falta a la verdad si se hace con la intención de ser cabal en lo que se dice.

Digamos que ahora estoy más lista para jugar; no es que el arte haya perdido importancia, lo que ha perdido es seriedad. Ahora le tengo la confianza necesaria como para jugar con él; en realidad es un juego conmigo pero sin gravedad.

El punto —como decía antes sobre la filtración de lo imaginario en lo cotidiano— es un poco esta descolocación alternativa de significados que conviven con menos prejuicios. Ahora la imagen se vuelve parte de los rastros, no es ya una prueba puesto siempre hay recreación. Comienza el camino a la subjetividad, a la intención antes que al dato.

Materialles Consultados

Materiales consultados

Libros

Arnheim Rudolf. *El poder del centro*. Alianza Forma, Madrid, 1984.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Traducción de Joaquín Sala-Sanahuja. Paidós Comunicación N° 43, Barcelona, 1990.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Planeta-Agostini/Obras maestras del Pensamiento Contemporáneo, Barcelona, 1994.

Bordieu, Pierre. *La fotografía un arte intermedio*. Nueva Imagen, México, 1979.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Cátedra Signo e Imagen, Madrid, 1989.

Costa, Joan. *La fotografía entre sumisión y subversión*. Trillas, México, 1991.

Derrida, Jacques. *Las muertes de Roland Barthes*. Traducción y prólogo de Raymundo Mier. Taurus, México, 1998.

Dubois, Phillipe. *El acto fotográfico*. Paidós, Barcelona, 1986.

Eco, Umberto. *La estructura ausente*. Lumen, Barcelona, 1975.

Eco, Umberto. *La definición del arte*. Roca, México, 1991.

Flusser, Vilem. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Traducción de Claudio Gancho. Trillas/Sigma, México, 1990.

Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas*. Fotografía y verdad. Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Fontcuberta, Joan. *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Gustavo Gili, Barcelona, 1990.

Fontcuberta, Joan. *Imagen fotográfica*. Tecnos, España,

Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, Barcelona, 1983.

Groupe Mu. *Tratado del signo visual*. Cátedra Signo e Imagen N° 31, Madrid, 1993.

Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Traducción de Cristina Zelich. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Malrieu, Phillipe. *La construcción de lo imaginario*. Traducción de Luis Alberto Martín Baro. Guadarrama, Madrid, 1971.

Newhall, Beaumont. *Historia de la fotografía desde sus orígenes hasta nuestros días*. Gustavo Gili, Barcelona, 2002.

Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la Semiótica*. Nueva Visión Colección de Semiología y Epistemología, Buenos Aires, 1986.

Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. UIA/Siglo XXI, México, 1995.

Sebeok, Thomas A. *Signos: una introducción a la semiótica*. Paidós Comunicación N° 74, Barcelona, 1996.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, México, 2004.

Zapata, Oscar. *La aventura del pensamiento crítico. Herramientas para elaborar tesis e investigaciones socioeducativas*. Editorial Pax, México, 2005.

Catálogos

Argudín, Luis. *Teatro de la memoria*. INBA/CONACULTA, 1996.

