



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES

CIUDAD E IMAGEN DE CIUDAD
*Sobre la construcción contemporánea de la imagen fotográfica de
la ciudad*

QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE:

Maestra en Artes Visuales

PRESENTA

YOATZIN BALBUENA MEJÍA

DIRECTORA DE TESIS:

Mtra. Blanca Gutiérrez Galindo

MÉXICO D. F., JUNIO DE 2010

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales 



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Agradecimientos	5
Introducción	9
Capítulo 1. Fotografía y ciudad	19
Paralelismos: el tiempo que une a la fotografía con la ciudad	21
Fotografía contemporánea: la relación estética con los hechos	36
La ciudad: nicho de hechos estéticos	51
Ciudad y modernidad	63
Capítulo 2. Fotografía y modernidad	71
Crisis de la modernidad	73
Ciudad y crisis de la modernidad	78
Visualidad y crisis de la modernidad	80
Francis Alÿs.....	87
De Carne y Yeso	98
Los objetos	98
Los objetos y la ciudad	105
Ciudad Onírica	120
Los sueños y la ciudad	121
Fotografía y sueños	123
Capítulo 3. Fotografía y ausencia del sujeto	131
Crisis del sujeto	133

Ausencia del sujeto y fotografía	138
Gabriel Orozco y la yuxtaposición de lo cotidiano	142
Antiestructuras de lo cotidiano	153
Conclusiones	167
Bibliografía	175

*Las ciudades son producto del tiempo.
Son los moldes en los que las vidas de los hombres se han enfriado y congelado
dando una apariencia perdurable, por el camino del arte, a los
momentos que de otro modo habrían desaparecido con los vivos...*

Lewis Mumford

AGRADECIMIENTOS

A papá y mamá, que una vez más han creído en mi y han posibilitado otro ciclo en mi vida. A mis hermanos, que de lejos me inspiran y me abrazan. A mis hermanitos, que con su energía me energizan. A mis viejos amigos, por dedicar un momento a ver mis fotos. A mis nuevos amigos, por el camino y las imágenes compartidas; me ha encantado conocer su trabajo y participar de él.
A Francisco Eme por el amor y la música.

Ciudad e imagen de ciudad

Sobre la construcción contemporánea de la imagen
fotográfica de la ciudad

INTRODUCCIÓN

Introducción

Las fotografías de ciudad abundan. Desde sus comienzos, los posibilitados para hacer imagen retrataron las ciudades y sus sujetos. Gracias a ello, es posible rastrear en la prolífica producción fotográfica, no sólo cómo se veía tal o cual ciudad, sino, cómo la veían quienes le hacían su fotografía. Así, las diversas imágenes que encontramos sobre los asentamientos urbanos funcionan como testimonios visuales, los ejemplos que en esta investigación muestro, son testimonio además, de un cambio en la mirada fotográfica. No sólo las ciudades se ven distintas de dos siglos a la fecha, también la forma de fotografiarlas es diferente, por ello, realicé primero una búsqueda cronológica de imágenes para poder observar estos cambios en el tiempo y luego, de ellas escogí las que en mi opinión mostraban cambios en el interés fotográfico de producirlas. Si en el principio se buscaba tener el registro más fiel posible de la ciudad, hoy, la búsqueda deriva en proponer nuevas formas de visión, donde la ciudad sirve como escenario donde es posible representar interpretaciones personales de la misma y de esta forma, enunciar más sobre la perspectiva del fotógrafo, que sobre el nicho urbano.

El paralelismo existente entre fotografía y ciudad tiene diversas lecturas, por una parte, es un paralelismo técnico, ya que la fotografía fue sofisticándose

tecnológicamente gracias a las exigencias que imponía la vida urbana; por otra parte, fue también un paralelismo conceptual, porque una vez que la ciudad se torna problemática, también la fotografía aprende a problematizar su objeto de trabajo.

Esta investigación no pretende hacer un seguimiento puntual de todos estos cambios, pretende simplemente explorar mi propio proceso creativo, donde, para fotografiar la ciudad en la que habito, he tenido que involucrarme teóricamente con ella y con sus problemas, ya que es ahí donde percibo el punto de referencia que me interesa representar, porque me veo a mi misma afectada por él. Para quienes estudiamos el objeto de nuestro quehacer, adoptar una postura que implique un nuevo enfoque de análisis de lo que se captura a través de la lente es esencial y fundamentar en este trabajo mi forma de fotografiar el espacio urbano es al mismo tiempo, defender esa postura como hacedora de imágenes.

Habitar la ciudad y elegirla como el asunto de mi quehacer fotográfico implica hacerme diversas interrogantes: ¿qué es la ciudad y cómo ha sido fotografiada? ¿qué de la ciudad me interesa hacer imagen? y finalmente, ¿cómo se relacionan mis conocimientos de la ciudad con mi producción personal? Esta tesis constituye una investigación teórico-práctica para resolver dichas preguntas y para ello, he tocado algunos temas que en su conjunto pretenden redondear la justificación de mis imágenes.

He dividido mi trabajo en tres capítulos, el primero titulado Fotografía y Ciudad, relaciona a la fotografía con el contexto urbano, donde éste empieza a observarse como un contexto problemático y donde la fotografía desde sus inicios, ha intentado retratar no sólo sus contradicciones intrínsecas como espacio urbano, sino que también las ha posibilitado. De una u otra forma, la mayoría de los habitantes del planeta estamos expuestos a un sin fin de mensajes visuales, los cuales se concentran generalmente en los centros urbanos. Esta condición crea una cultura de la visualidad, la cual se manifiesta como un flujo incesante entre, por un lado, las imágenes de reconocimiento de la ciudad, que ayudan a ubicarla y ha escudriñarla y por otra parte, la ciudad, que al ser continente de su propia imagen, retoma ésta para auto enunciarse. En otras palabras, toda imagen de la ciudad, contribuye a hacer ciudad. Por lo anterior, fotografía y ciudad confluyen en una relación de continuo intercambio y es en la comprensión de esta relación donde comienzo a ubicar el panorama general de mi producción. Dentro de éste primer apartado, busco también situar los cambios que ha sufrido la forma de hacer fotografía, ya que la ciudad ha sido retratada de diversas maneras; primero respetando su forma y contenido y priorizando el carácter descriptivo y segundo, más recientemente, alterando tanto forma y contenido para ponderar el punto de vista personal del fotógrafo. Cierro este capítulo con los conceptos clave que utilizaré a lo largo de toda la investigación, que son ciudad y modernidad, así

como la relación que entre ellos guardan, para disponerme después a su abordaje particular.

Al dedicar la primera parte de este trabajo a la relación entre fotografía y ciudad, surgen otros aspectos importantes que abren el segundo capítulo titulado Fotografía y Modernidad, por ejemplo, si la forma de fotografiar la ciudad ha cambiado, lo ha hecho en favor de liberar al fotógrafo de toda pretensión de veracidad, otorgándole libertad creativa e interpretativa, a pesar de trabajar con un medio que es tecnológicamente analógico. Como consecuencia, surge el concepto de fotografía contemporánea, el cual tiene sus representantes y sus preocupaciones, las cuales transitan por una revisión del estado de la fotografía actual y su vinculación con los temas que importan en el presente.

En virtud de lo anterior, comienza la segunda parte de ésta investigación. Justo analizando el momento presente tanto de la ciudad como de la imagen fotográfica, se desprenden los conceptos de crisis y visualidad, los cuales, instan a emprender un recorrido por los principios, problemas y vicisitudes del proyecto moderno. Como lo menciona Giorgio Agamben en su discurso inaugural del seminario de Filosofía Teórica celebrado en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007, es importante saber qué significa ser contemporáneo y ello implica por fuerza, ubicar la actualidad dentro de una falta de conexión, de un desfase. En palabras de Agamben, “esta falta de coincidencia, este intervalo no significa,

obviamente, que contemporáneo sea aquel que vive en otro tiempo, un nostálgico que está mejor en la Atenas de Pericles o en el París de Robespierre y del marqués de Sade que en la ciudad o en el tiempo en el que le tocó vivir. Un hombre inteligente puede odiar su tiempo, pero de todas maneras sabe que pertenece a él irrevocablemente, sabe que no puede huir a su tiempo.”¹ El disgusto con el tiempo presente hace que como productora de imágenes, me cuestione cómo puedo representar esta dislocación de mi contemporaneidad, para resolver esta duda, abordo el trabajo de artistas que se han caracterizado más por una vena conceptual y crítica, que por aquellos que han legitimado con su obra el momento actual. Siguiendo de nuevo a Agamben, “la contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él pero, a la vez, toma distancia de éste; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella”².

Dentro de este segundo capítulo, presento las dos primeras series fotográficas que realicé para esta investigación, se titulan “De Carne y Yeso” y “Ciudad Onírica”. Ambas tienen un elemento común, localizan a su motivo en un objeto (el almacén

¹ Este texto se encuentra publicado en: www.jlmarzo.nireblog.com/.

² *Idem*.

humano), dicho objeto es importante en mi producción, ya que es mi manera de representar un elemento generado a partir de la crisis de la modernidad, éste elemento es la ausencia del sujeto. Dicha ausencia es trabajada en mi producción a través del objeto maniquí o armazón humano, éste representa para mí, la posibilidad de reminiscencia de lo sensible. Tanto en “De Carne y Yeso” como en “Ciudad Onírica”, el sujeto está presente, pero sólo como una evocación. Me interesa hablar de la ciudad y de lo que ahí sucede, de sus inconvenientes y de los sujetos que sufren y que se adaptan constantemente a una forma de vida crítica en un espacio igualmente caótico. Por ello, abordo la modernidad como una noción que permite pensar los principios en los que está basado el discurso actual del progreso y asimismo ponerlos en cuestión, ya que la realidad imperante dista de la cabal realización del proyecto moderno.

En el tercero y último capítulo, abordo la consecuencia directa de la crisis de la modernidad, es decir, la ausencia del sujeto (como mencioné arriba), pero afrontada directamente desde la fotografía y las manifestaciones artísticas contemporáneas. Me interesó observar cómo el sujeto pasó de ser motivo de representación, a ser motivo de evocación conceptual. Es importante hacerme al respecto la siguiente pregunta ¿qué es lo que ve quien observa su tiempo? Nuevamente retomo a Agamben, “todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver

esta oscuridad, y que es capaz de escribir mojando la pluma en las tinieblas del presente. ¿Pero qué significa “ver las tinieblas”, “percibir la oscuridad”?³ Dicha cuestión introduce la tercera serie de este trabajo, titulada “Antiestructuras de lo cotidiano”, en ella, planteo que una fotografía contemporánea que aborda la ciudad como nicho y motivo de representación, debe ver aquello que se enmascara en la cotidianidad, aquello a lo que el individuo se adapta para sobrevivir, pero que lo arroja a una incierta estabilidad, que lo lleva incluso a sentir vértigo ante el panorama en el que desarrolla su vida cotidiana, porque es terrible, injusto y anticomunitario.

La fotografía conceptual, a diferencia de aquella que es documental y clásica, plantea una forma de hacer imagen que posibilita el uso de conceptos para deformar la realidad y comunicar así, una concepción personal de la misma, las herramientas utilizadas para este fin no tienen límites y proporcionan un control de la imagen tal, que cualquier tiniebla del presente puede ser representada según las ideas, la imaginación y las necesidades expresivas de su autor.

³ *Idem.*

CAPÍTULO 1
FOTOGRAFÍA Y CIUDAD

Capítulo 1

Fotografía y ciudad

*Vemos todo a través de nosotros mismos.
Somos siempre un medio interpuesto entre las cosas y nosotros.*

Joseph Joubert

Paralelismos: el tiempo que une a la fotografía con la ciudad

La imagen de la ciudad funciona como un testimonio cronológico y visual de cómo se ha ido modificando el paisaje de los diversos asentamientos urbanos, así como de los cambios aparentes, que como sociedad hemos experimentado a través del tiempo. Los documentos visuales más antiguos que se tienen de la ciudad son dibujos. Intentos de representación fiel por parte de artistas y arquitectos, quienes imitando las formas que veían, podían producir un reflejo a escala y así retratar el avance civilizatorio de la urbe.

La fotografía se anuncia como descubrimiento en 1839 y sus inicios están marcados por la inquietud de múltiples aficionados a los procesos de producción de imágenes, quienes se dieron a la tarea de buscar motivos que retratar y encontraron en la naturaleza, los objetos, los lugares y las personas, la razón

fundamental para avanzar en las investigaciones fotomecánicas. Fue la atracción por reproducir para conocer, lo que encaminó la historia de la fotografía. Los científicos se dieron cuenta de que si podían replicar una escena de la realidad, entonces podrían también conservarla y trasladarla y de este modo, contemplarla para evocar un tiempo transcurrido en un espacio quizá ajeno en el presente.

Cuando la fotografía emerge como una técnica de reproducción de imágenes, la ciudad se le presenta como el escenario predilecto. Una de las más antiguas y famosas duplas fotográficas de la ciudad, de las que se tiene noticia es, *Dos vistas del Boulevard du Temple, París, realizadas el mismo día* (fig. 1), lograda por Louis-Jacques-Mandé Daguerre en 1838. Se trata de dos daguerrotipos que muestran la vista desde la ventana del departamento de su autor; lo que se ve en las imágenes, es una organización moderna del espacio urbano parisino. Se distingue el sitio de los peatones diferenciado del de los vehículos, también se aprecia el acomodo estético de los árboles que adornan las banquetas, así como un gesto de actividad social, no obstante, llama la atención la ausencia de prácticamente todo sujeto. Ambas imágenes son una muestra sorprendente de reproducción fotoquímica (una de la otra) y por supuesto, de lo que se ve desde la ventana de Daguerre, pero hay entre ellas una diferencia significativa: el tiempo de exposición.



(fig.1) Louis-Jacques-Mandé Daguerre *Dos vistas del Boulevard du Temple, París, realizadas el mismo día, 1838.*

Es posible observar esta variación en la exposición porque entre las dos fotografías se presenta una discrepancia, la cual es detallada técnicamente por Samuel F. B. Morse, pintor e inventor norteamericano que estaba en París cuando la Academia Francesa de Ciencias dio a conocer la noticia del proceso ideado por Daguerre:

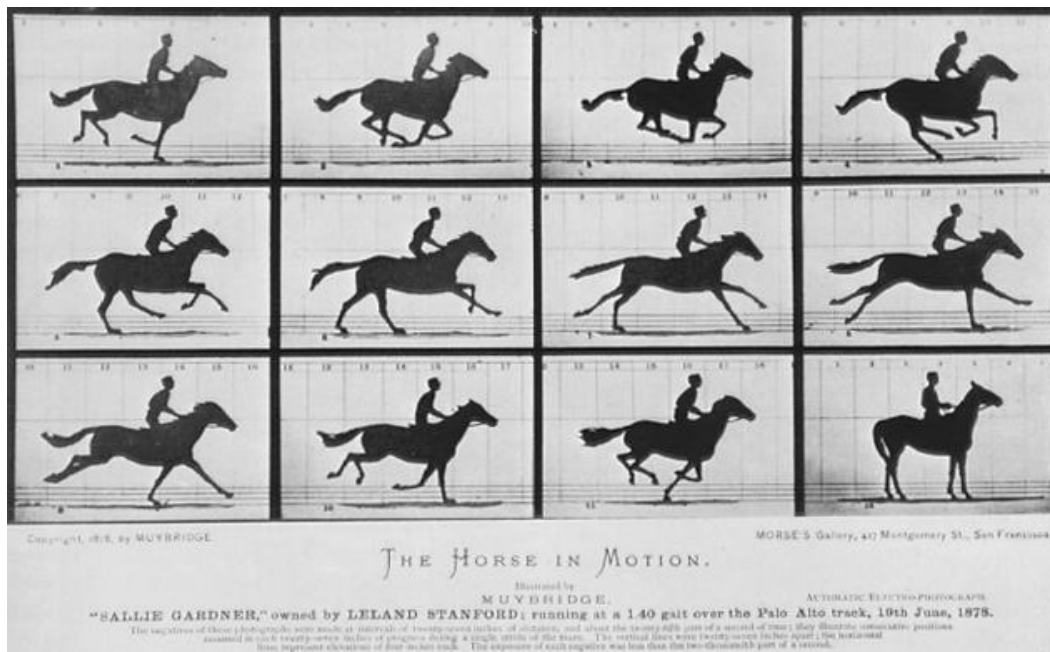
Los objetos móviles no quedan impresos en la imagen. El Boulevard, que está continuamente lleno como un torbellino de peatones y de carruajes, estaba perfectamente solitario, exceptuando a una persona que se hacía lustrar las botas. Sus pies estaban obligados, desde luego, a quedar estacionados durante un rato: uno sobre la caja del limpiabotas, el otro sobre el suelo. En consecuencia, las botas y las piernas quedaron bien definidas, pero la persona aparece sin cuerpo ni cabeza, porque se movían⁴.

En ambas imágenes se ve claramente todo aquello que no tiene movimiento, pero, lo que si lo tiene, como las personas y los caballos, no se registra. La muestra de esta condición, como la describe Morse, es que en una imagen se ven las piernas del cliente del lustrabotas y en la otra no. Ante estos primeros experimentos, la habilidad fotográfica se fue complejizando tecnológicamente, se puso énfasis en la cuestión de representar el tiempo, es decir, de congelar el dinamismo, ya que era

⁴ Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Madrid, G. Gili, 2002. p. 16.

la cualidad inherente de los hechos. Mediante un proceso extenso de experimentación, la ingeniería fotomecánica pudo controlar la captura del movimiento y con ello, dominar toda situación que quisiera ser retratada.

Otro ejemplo que ilustra esta relación con el tiempo y el proceso de avance tecnológico, son las fotografías tomadas por Eadward Muybridge, tituladas *Caballo al galope* (fig. 2), quien en 1869 inventó uno de los primeros obturadores para una cámara. Muybridge fotografió el movimiento proveniente de un caballo galopando; a través de una docena de imágenes podía apreciarse el despliegue motriz del cuadrúpedo. Su descubrimiento no sólo puso especial atención en la velocidad de obturación, logrando reducir significativamente los tiempos de exposición, también abrió las posibilidades para el nacimiento del cine. Con ello, la fotografía adquiría una mayor importancia en la reproducción de sucesos que tenían que ver con el paso del tiempo y con la inmediatez y aunque las fotografías de éste autor no fueron propiamente del espacio urbano, si abrieron las posibilidades que luego se desplegarían dentro de éste.



(fig. 2) Eadward Muybridge, *Caballo al galope*, 1869.

Fue hasta principios de la segunda mitad del siglo XX, con el invento de la cámara portátil, que la fotografía se vuelve un tema cotidiano en las grandes ciudades industrializadas. Hecha no sólo para la ejecución de los iniciados en los procesos fotoquímicos, quienes dominaban los espacios impresos para mostrar su trabajo, la cámara portátil se convierte en un artículo popular y su uso se simplifica a tal grado que hoy podemos observar cómo casi cualquier persona

puede obtenerla, operarla y hacerla parte de su vida cotidiana, sobre todo en el entorno de las ciudades.

Es posible observar que una de las consonancias entre el despliegue tecnológico que ha tenido la fotografía desde sus inicios y el desarrollo urbano, tiene que ver con el tiempo. Parece que hay una ecuación donde interviene, por un lado, el continuo aceleramiento urbano y por el otro, la cada vez más sofisticada capacidad del aparato fotomecánico por detener ese ritmo y congelarlo en una imagen. Así como el compás de la vida en la ciudad adquiere velocidad, así la fotografía se vuelve más eficiente en la tarea de detener el tiempo. Además, la representación a través de la fotografía es una de tantas otras, pero, para observar los procesos de estructuración de las ciudades modernas y contemporáneas, resulta especialmente sugerente, ya que posee la cualidad descriptiva que las ciudades requieren, en todos sus detalles y a su ritmo.

Fotografía y ciudad se han encontrado mutuamente en el camino del reconocimiento y la representación cultural, fotógrafos mexicanos como Manuel Álvarez Bravo (fig. 3), Héctor García (fig. 4), Yolanda Andrade (fig. 5), Patricia Aridjis (fig. 6), Francisco Mata (fig. 7), Pablo Ortiz Monasterio (fig. 8) y Pedro Meyer (fig. 9) entre otros, han aportado imágenes que contribuyen a crear estereotipos y a reconocer tipos de lo mexicano en sus diferentes contextos, siendo el ciudadano uno de los más recurrentes.



(fig. 3) Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga asesinado*, 1934.



(fig. 4) Héctor García, *Atisbando el porvenir*, 1958.



(fig. 5) Yolanda Andrade, *El pescador*, 2005.



(fig. 6) Patricia Aridjis, *Karla Liliana*, 2005.



(fig. 7) Francisco Mata, *Señales*, 1994.



(fig. 8) Pablo Ortiz Monasterio, *Hikuri Neyra, danza colectiva*, 1989.



(fig. 9) Pedro Meyer, *Viernes Santo*, 1984.

En la primera mitad del siglo XX, que es cuando la fotografía como técnica comienza su proceso de maduración como medio autónomo, las ciudades ya habían pasado por diversos estadios y se encontraban en una época de apogeo. El comercio, la industrialización, la organización política y la acumulación de capitales de diversa índole, impulsó el desarrollo de los espacios urbanos,

haciendo cada vez más complejas las relaciones sociales que se gestaban dentro de ellos.

El crecimiento de las ciudades propició la emergencia de un medio que permitiera dar cuenta de los hechos que ocurrían, eventos importantes que debían ser comunicados y entre más rápido mejor. La incorporación de la cámara fotográfica portátil respondió a estas necesidades, brindó la oportunidad a los fotógrafos de trasladarse con su aparato a lejanos lugares y retornar con imágenes de lo nunca visto. Desde entonces, las ciudades se nutrieron de imágenes impresas, generando una cultura de la visualidad dentro del contexto citadino, la cual generaría su correspondiente industria.

En relación a su aparición en el tiempo, aunque la fotografía es relativamente joven, su perfeccionamiento ha sido constante, lo cual le ha permitido ser pieza clave todavía hoy, y de hecho más que nunca, de la experiencia de reconocimiento y apropiación de la ciudad. La amplitud de las ciudades contemporáneas, exige en todo momento la recurrencia fotográfica; ante el amontonamiento de hechos, es necesario contar con un medio, ahora no sólo técnico sino también expresivo, contundente y rápido para mostrarlos.

Fotografía contemporánea: relación estética con los hechos

Si bien la fotografía se inventó en el siglo XIX, sólo se descubrió como un medio autónomo en las décadas de los sesenta y setenta del siglo XX, es decir, cuando la fotografía empezó a abordarse desde sí misma. De lo que se ha tratado desde entonces es de definir lo propio de la fotografía, lo que sólo le pertenece a ella como medio expresivo y como resultado de este proceso, la fotografía se consolida dentro del mundo del arte. Con su entrada al museo, la fotografía se convierte en algo más que un medio: se convierte en objeto. Como tal, se torna susceptible de ser analizado, estudiado y sobre todo, surge como un elemento contemplativo. A partir de que se abren los espacios en los museos y galerías para la fotografía, ésta es redefinida y redistribuida, “ya no será un elemento útil para otras prácticas discursivas; ya no servirá a los objetivos de información, documentación, evidencia, ilustración, reportaje”.⁵

Si antes se miraban fotografías para aprender acerca de un suceso histórico o de un hecho social, ahora, se miran para entender acerca del punto de vista del artista, del autor, donde a través de su lenguaje, nos hablará de una subjetividad inteligible.

⁵ Douglas Crimp,, *Del museo a la biblioteca*. En Picazo, Glória; Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y Singularidad*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1996. p. 45.

Las posibilidades actuales de una fotografía comprometida consigo misma, son infinitas, ya no sólo existe una manera de hacerlas, por razones tanto tecnológicas como de carácter lingüístico. Las fotografías actuales son capaces de expresar una conciencia del lenguaje fotográfico similar a la de cualquier pintura moderna con respecto a las convenciones pictóricas particulares. Hoy, si en algo se parecen la fotografía y la pintura, es que ambas, a través de su lenguaje propio, pueden ostentar originalidad y pueden concebirse como creaciones.

Este cambio en la forma de pensar las fotografías, también ha alterado la manera de verlas y ello ha incidido de manera importante en el contexto occidental, puesto que ya tampoco se habla en términos de lo moderno en fotografía, ahora se abordan los temas de la imagen desde las trincheras de una etapa posterior en la historia de la civilización. Esta nueva etapa ha sido nominada con diversos calificativos, Douglas Crimp considera que el que mejor expresa el cambio sería el de posmodernidad.

El arte de la posmodernidad empieza a incidir de nuevo en el mundo y en parte es la fotografía la que lo hace posible, mientras se afiance frente al atavismo del realismo tradicional. La posmodernidad empieza cuando la fotografía viene a pervertir la modernidad.⁶

⁶ *Ibidem.* p. 47.

Coincido con Douglas Crimp en que la visión posmoderna se resiste a teorizar, y por tanto, se confunde con pluralismo. La fotografía ha sufrido este embate, debido a la ambigüedad que rodea su dirección como elemento artístico, ha ocupado el lugar de la confusión posmoderna, es decir, del todo se vale, sin ser el fotógrafo (en algunos casos), del todo consiente de lo que propone su lenguaje en tanto medio expresivo hacia sí mismo. Lo único que es posible afirmar es que la entrada a una nueva etapa de comprensión de los hechos contemporáneos, ha permitido a los fotógrafos abandonar como único, el objetivo de informar acerca de la realidad, sin sentir la culpa por no priorizar la dimensión ética en su producción, aún cuando en su trabajo se traten los temas y los problemas que aquejan a la sociedad. Tampoco es ya responsabilidad de los fotógrafos hablar de la belleza o de embellecer el mundo que los rodea, por el contrario, ahora es posible apuntar hacia el lado opuesto, hacia una fotografía que utilice todas las opciones del abanico de las categorías estéticas. Hoy la fotografía puede avocarse justamente a la fotografía.

Pensar en un concepto como el “hecho estético” es el resultado de una reflexión generada a partir de textos como el de Juan Antonio Molina, La Historia a

Contrapelo⁷, que es un intento de apuntar las características de una fotografía contemporánea latinoamericana. Me interesó este texto particularmente, ya que Molina comprende la posibilidad de un nuevo documentalismo, donde es el punto de vista del fotógrafo el que interesa para expresar una particular apreciación de lo real social y no lo real social lo que dicta el devenir del trabajo del artista. Aunque pareciera cosa común de las artes, la fotografía habla de sí misma y del mundo que la cobija, pero, a través de un filtro: la perspectiva de su autor, el cual ha sido liberado de la responsabilidad ética y ha dejado que una preocupación estética guíe su trabajo.

Molina rescata el concepto de la perspectiva como un elemento que posibilita la dimensión estética de una obra, incluso de una obra realista. Los principales atributos de la perspectiva (punto de vista) serían los de la subjetividad y la relatividad, los cuales asumen cierta falsedad y es aquí donde radica su eficacia estética, porque la perspectiva solamente tiene validez en términos de representación, es decir, de simulación.

La perspectiva deja de aparecérsenos entonces como un instrumento de la razón, y deviene un instrumento de la fantasía. El mundo como representación es entonces el mundo como error. La perspectiva es solamente una manera de codificar lo que

⁷ Juan Antonio Molina, La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina, 2007. Publicado en el sitio web del autor: www.paginaenblanco.blogspot.com

cierta subjetividad entiende como más cercano a las condiciones de la visión humana, pero nada más. La cámara ofrece una visión, cuya posibilidad estética depende de su contaminación por cierta subjetividad. Depende precisamente del error para incorporarse a nuestro universo afectivo.

Existe un debate entre dos posturas: la visión moderna de la cámara oscura como mecanismo donde es posible la objetividad aún en la relatividad; y la visión posmoderna de la cámara como la confluencia de diversos modelos de visualidad, que responden a esa pluralidad propia de la modernidad.

Molina sitúa la fotografía posmoderna como un objeto débil en relación a la fotografía moderna como un objeto sólido. Sin embargo, este elemento de debilidad, el autor lo ve como un elemento presente en la historia de la fotografía desde sus comienzos.

La tesis de la pluralidad de modelos de visualidad, asume que hay una corriente alterna, que plantea una fotografía cuya prioridad era probablemente la conmoción, la subversión y la reconstrucción de la experiencia de la realidad. Esta práctica fotográfica prioriza el efecto estético. Desde ese punto de vista lo estético puede entenderse como un elemento de interferencia, que altera la supuesta claridad y fluidez de la relación sujeto-realidad.

Según Molina, este elemento estético debe auto enunciarse en la obra para ser válido. En esta medida el objeto fotográfico-estético sería generalmente entendido

como un objeto artístico. “Es la pared de la galería, más que el papel fotográfico, lo que impregna a la foto de un valor y una autenticidad en cuanto obra de arte”⁸.

Para que una imagen fotográfica se entienda como artística es también decisivo que llame la atención como objeto, que convierta su superficie en una señal. Este proceso parece paralelo a una especie de marginación de las posibilidades analógicas del signo fotográfico, de su carácter indicial y de su valor como ratificación del estado de realidad de lo fotografiado. “Si el signo fotográfico es un índice que señala hacia su referente, en las prácticas artísticas se convierte en un índice que señala hacia su propia epidermis”⁹.

Molina rechaza un debate flácido entre fotografía fuerte y débil. Invita más bien a ver la evolución de la fotografía como manifestación plástica en el sistema del arte y en las condiciones de la cultura visual contemporánea, ya que ésta es una cultura transnacional, pero también transdisciplinaria, lo cual explica, por una parte, la profusión de procesos de mixtura, el aspecto sincrético con que se presenta lo fotográfico hoy en día.

No obstante, el concepto de fotografía débil es útil para entender lo que pasa hoy con la fotografía latinoamericana, donde se han relativizado los conceptos de identidad, historicidad y verdad. Esta relatividad parece una alternativa a un discurso duro ante la historia y la función social de la imagen, que pareció

⁸ *Ibidem.* p. 5.

⁹ *Idem.*

predominar entre las décadas de los años sesenta y ochenta. Lo primero que se advierte es la tendencia a debilitar el carácter indicial e icónico. No más inmediatez entre lo fotografiado y el aparato fotográfico. No más analogía, hay una distancia entre la fotografía y su referente. El hecho social es sustituido por el “hecho estético”.

Es notable la tendencia a trastornar la cualidad objetual del soporte fotográfico. La subjetividad asociada a una fotografía contemporánea que plantea “una relación estética con los hechos” genera también la tendencia a debilitar soportes. Es el caso de Eduardo Muñoz (fig. 10), Graciela Fuentes (fig. 11), Arturo Cuenca (fig. 12), Karla Solano (fig. 13). O bien, el caso de Abelardo Morell (fig.14), donde lo que se aprecia es un discurso tautológico de la fotografía de o sobre la fotografía. Es la tendencia del arte contemporáneo a fugarse de los límites institucionales, proponiendo como uno de los criterios de valoración de la obra de arte, la capacidad que tenga ésta de poner en discusión su propia condición.



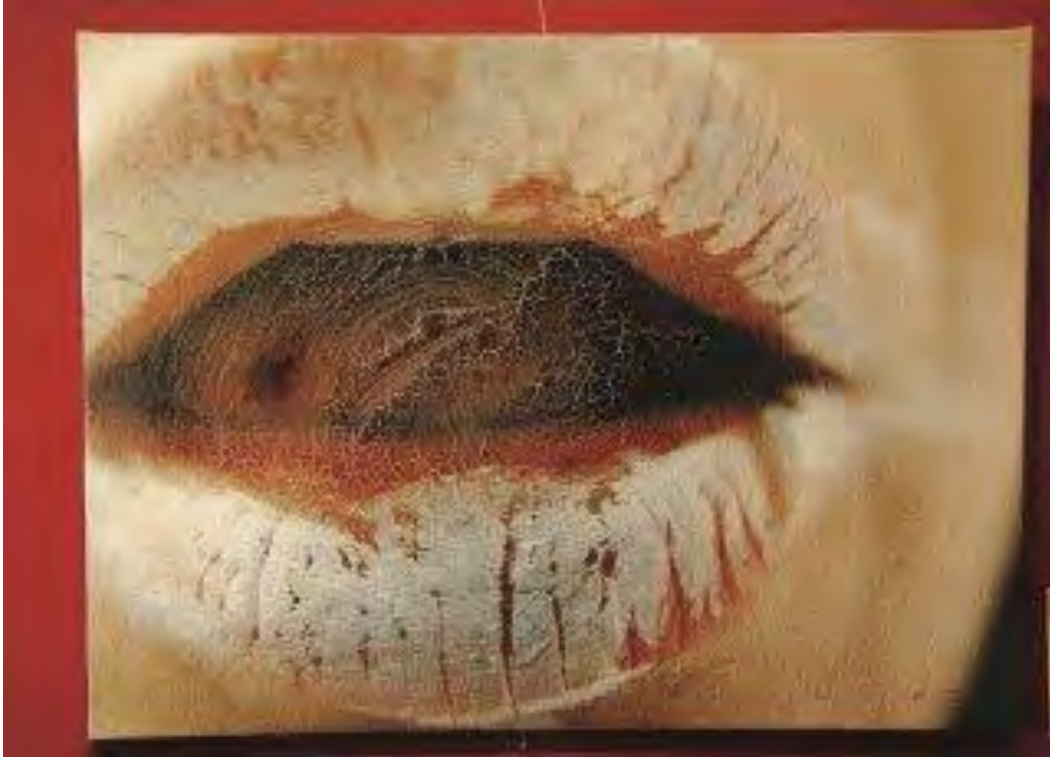
(fig. 10) Eduardo Muñoz, *Cartas Sabina*, 2000.



(fig. 11) Graciela Fuentes, *Recámara 4*, 2004.



(fig. 12) Arturo Cuenca, *Estética: Flores 8*, 2005.



(fig. 13) Karla Solano, *Deseos*, 2008.



(fig. 14) Abelardo Morell, *Camera Obscura Image of Eiffel Tower in Htel Frantour*, 1999.

Otro aspecto de la fotografía contemporánea es la desacralización de la fotografía histórica. Un ejemplo de ello es la irreverencia que hace Marcos López de *La buena fama durmiendo* (fig. 15), con su *Tomando sol en la terraza* (fig. 16). Donde los códigos prosaicos de Marcos López sustituyen la poética de Álvarez Bravo y ayudan a sustraer la foto original del nicho de valor en que la historia la ha colocado. “Marcos López implementa una corrupción de lo histórico y de los valores de originalidad e inmutabilidad asociados a la noción de obra maestra”¹⁰.

¹⁰ *Ibidem.* p. 7.



(fig. 15) Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo*, 1938.



(fig. 16) Marcos López, *La Terraza*, 2002.

Entender la fotografía como una práctica cultural significa entender que cada imagen nos remite, no sólo a las relaciones entre la creación, la circulación y el consumo de los significados, sino a un ámbito ideológico que es inherente y definitorio de la fotografía misma y de la circunstancia en que se hace la fotografía y en la que se mira la fotografía, al menos desde la perspectiva de la cultura occidental.

Desde el punto de vista técnico, la fotografía no ha sido solamente un instrumento puesto en función de extender las capacidades productivas y reproductivas de significados de la cultura, también es un instrumento de análisis de dichas capacidades. Por ello, el concepto de “hecho estético” funciona para pensar el

quehacer de la fotografía contemporánea, porque enuncia una manera de ver la realidad, donde la fotografía más que denunciarla, la plantea de manera que su dimensión estética disloque la atención del espectador.

La ciudad: nicho de hechos estéticos

La ciudad existe a través de las redes de experiencia y sentido que la atraviesan, pero no sólo se define mediante ellas. El espacio urbano no sólo es de lo que se compone materialmente, también es el resultado y la causa de factores simbólicos; surge como una entidad cognitiva. Dicha entidad promueve una relación particular con los eventos que en ella se desarrollan. La ciudad posee un ritmo de acción inasible, donde sus habitantes tienen que discriminar todo el tiempo sus campos de desenvolvimiento, ya sea laboral, intelectual o afectivo. De las múltiples posibilidades que ofrece la ciudad, sólo algunas de ellas son alcanzables para cada individuo, la ciudad excluye, segmenta, margina y divide los intereses, los hábitos y las maneras de entender el curso de la vida.

Esta condición de lo urbano siembra posibilidades para realizar imágenes. Es frecuente encontrar en las fotografías de la última década del siglo XIX que la ciudad se retrata de forma tal, que pareciera fuera un escenario objetivo, donde

individuos realizan actividades, donde las diversas zonas ofrecen estampas de modos de vida y estas son fotografiadas con la intención de describirlas, de mostrarlas, es decir, donde la realidad de la vida urbana se muestra y habla por sí misma. No obstante, en los últimos treinta años, las fotografías de la ciudad han cambiado. Los hechos no son perseguidos para hacerlos imagen, ahora la visión se torna subjetiva. Los fotógrafos contemporáneos mencionados más arriba se relacionan afectiva e intelectualmente con los hechos que retratan y las imágenes que producen son experimentos de interpretación personal. Las imágenes obtenidas a partir de una relación estética con los hechos se vuelven representaciones dispuestas para ser descifradas, para que la relación entre imagen y vida urbana o imagen y cuerpo, o imagen y tiempo se vuelvan discursos en sí mismos y no recursos para ilustrar sucesos.

La ciudad se convierte en un nicho que propicia y estimula la búsqueda de nuevas redes de sentido, que para los fotógrafos contemporáneos es fuente de inspiración para poner en práctica dispositivos artísticos, donde más allá de la contemplación, lo que hay es una confrontación, que casi siempre resulta de un proceso de investigación previa. En otras palabras, la fotografía de la ciudad es más que un abanico de imágenes cazadas, más bien es un continuo diálogo visual con lo que ocurre día a día.

Ante la multiplicidad de problemas y la complejidad que implica la convivencia de grupos sociales plurales, la urbe se vuelve difícil de definir, ya que su delimitación conceptual es cambiante, tal como es el modo de vida que surge de ella. Los intentos de definición por parte de los investigadores han arrojado luz para abordar la ciudad como un concepto, uno de ellos es Eduardo Nivón. En su investigación sobre la cultura urbana y los movimientos sociales, contribuye a la definición de lo urbano, entendiéndolo como un proceso:

...el proceso de lo urbano es ante todo un proceso de cambio, factor determinante que otorga a la urbe una de sus características específicas y que permite diferenciarla diacrónicamente y sincrónicamente. Ante la dificultad de definir a la ciudad en sí misma, se han desarrollado conceptualizaciones que la miran más bien como un lugar o un contexto donde ocurren una serie de procesos sociales. Dicho contexto no es de ninguna manera neutral; consiste en un flujo continuo de experiencias determinadas y ritmos, lo cual es apreciado de distinta manera por los sujetos que los presencian y las instituciones que buscan encausarlo¹¹.

¹¹ Eduardo Nivón, *La cultura urbana y los movimientos sociales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998. p. 15.

Siguiendo a Nivón, la construcción del espacio urbano no debe confundirse con la cimentación de un territorio o la edificación de un conjunto habitacional, más bien, es la construcción de un conocimiento, el cual engloba un territorio, procesos simbólicos, una red de relaciones de experiencia y sentido, un conjunto de interacciones sociales y una resignificación constante de la acción de habitar.

La ciudad es un lugar donde se teje una red de relaciones sociales y donde los individuos se tornan agentes que producen significados que luego se traducen en dinámicas. No obstante, esto sucede en cualquier espacio, sea o no urbano, todo sistema social articula una amalgama de relaciones y estas suceden por fuerza en un lugar determinado. Pero la ciudad es además un campo cognitivo, valorativo y simbólico, el cual trasciende las acciones de los individuos y deja de ser su consecuencia, para situarse como su causa. En palabras de Abilio Vergara¹² la ciudad y sus lugares son más bien las prácticas humanas que trabajan el imaginario demarcándose por el afecto y la cognición: actor-continente posibilitador situado, punto de referencia memorablemente proyectiva.

Es por ello que es fundamental señalar que su constitución nunca fue exclusivamente física y pragmática, sino expresiva en el sentido

¹² Miguel Ángel Aguilar, Amparo Sevilla y César Abilio Vergara Figueroa, *La ciudad desde sus lugares : trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

imaginario, ideológico y estético. Y esto refiere tanto a las utopías como al hogar, a la plaza pública como al campo de batalla, a la esquina y al rincón, a las aperturas como a los encerramientos: ellos refieren a un mundo que haciendo caminamos, tanto en nuestras ensoñaciones como en el trayecto al trabajo¹³.

La urbe es eso que sucede mientras los sujetos proyectan conocimiento, valores y producen símbolos, tanto de carácter afectivo como racional y relacional. Esa producción humana forma redes, donde se relaciona lo político, con lo económico y con lo cultural. Lo que subyace a esa red de relaciones de experiencia y sentido es un drama (Frankenberg, 1980), una condición de posibilidad y esa es la esencia de la ciudad. A la ciudad no se le puede tocar porque sólo se le puede narrar, describir, es un imaginario colectivo hecho de concreto, con personas, parques, avenidas y aves, cuya nueva vitamina es la contaminación; no se le puede tocar con las manos sino con la mirada. “Se le atrapa con las metáforas hechas de imágenes y palabras al mismo tiempo: ‘selva de asfalto’. Toda ciudad es intangible porque es un sentimiento”.¹⁴

¹³ *Ibidem.* p. 6.

¹⁴ Juan Soto Ramírez, *Nuestra borrosa e intangible ciudad*, Cuicuilco, Vol 9, N. 24, Enero-abril, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2000. p. 370.

Este sentimiento ha sido expresado de múltiples formas porque es histórico, lo mismo la imagen que puede surgir de él. Un ejemplo de esta relación estética con la vida urbana y cómo ha cambiado su representación fotográfica, puede ser la apreciación de dos imágenes emblemáticas y precursoras de la foto contemporánea. Ambas imágenes nos hablan de la ciudad, en tiempos distintos, lugares alejados y con técnicas fotográficas también diferenciadas, pero, a pesar de ello, la relación estética se encuentra presente en ambas y ello es producto de un proceso de comprensión no sólo de la ciudad como concepto, sino de la fotografía como medio expresivo. La primera titulada *Soledad del ciudadano* (fig. 17), es una fotografía realizada por Herbert Bayer en 1932. En ella, es posible observar las manos del artista que flotan ante las fachadas de un patio interior berlinés y unos ojos nos miran desde las palmas de las manos abiertas. Esta imagen es una escena fantasmagórica, en la que Bayer expresa su crítica al anonimato de las grandes ciudades, pero no lo hace con una imagen realista, lo hace con un fotomontaje que no hace sino expresar un sentimiento individual, el del fotógrafo.



(fig. 17) Herbert Bayer, *Soledad del ciudadano*, 1932.

La segunda fotografía *Sin título* pertenece a Phillip-Lorca diCorcia, fue realizada en New York en 1983 (fig. 18). A simple vista parece una imagen banal, pero lo interesante es que este fotógrafo convierte lo más cotidiano en algo particularmente enigmático. Lo que aparece como casual y accidental se torna una imagen metafórica por medio de una cierta estética y sobre todo por el cuidado de la iluminación. DiCorcia desarrolló un método en el que se lleva a la calle los principios de escenificación de la fotografía de estudio y de ahí orienta los temas a la fotografía de la calle, es un método para combinar la idea de los momentos decisivos de Cartier-Bresson con la escenificación de Jeff Wall. DiCorcia concibe la fotografía no como la esencia de un momento captado sino como un producto cuidadosa y precisamente planeado, esto implica que el fotógrafo observa detenidamente lo cotidiano y luego le interesa construir por los medios fotográficos el momento de valor decisivo en la representación visual. Para este autor está claro que en las calles ocurren cosas decisivas todo el tiempo, ahora, lo que él hace es utilizar esas ocurrencias como material de construcción de sí mismas. Es como si de pronto en la calle nos encontráramos con reflectores iluminándonos, creando un ambiente, que además es el mismo en el que estamos, donde somos protagonistas sin saberlo de nuestra propia puesta en escena.



(fig. 18) Phillip-Lorca diCorcia, *Sin título*, realizada en New York en 1983.

La ciudad para los fotógrafos contemporáneos es la oportunidad de hablar de sí mismos y su relación con los hechos de su entorno. En este sentido hay múltiples ejemplos, en todo el mundo se desarrollan ensayos fotográficos sobre cuestiones propias del espacio urbano, los cuales son novedosos y provocadores en tanto signifiquen el trabajo creativo y subjetivo de sus autores, como lo señalaba

Molina, en tanto que enuncien esa fantasía o punto de vista personal e intransferible.

Un ejemplo de obra contemporánea acerca de la ciudad es aquella realizada por Melanie Smith, titulada *Ciudad Espiral y otros placeres artificiales* (fig. 19). En el 2002, Smith renta un helicóptero y registra en video, aunque también en fotografías fijas, el montón casi interminable de edificios, calles, plazas, fábricas, estacionamientos y asentamientos irregulares que, en una cuadrícula brutalmente sistemática, componen la mayor concentración urbana del hemisferio. La imagen misma es en extremo sencilla: una sucesión lenta y rasante de espacios demarcados por las avenidas, percibidos desde un punto de vista que elimina por completo los elementos decorativos y personalizados de la urbe, que nos abstrae de su bullicio humano y concreto, en pos de una apreciación distante. Cuahutemoc Medina describe la manera en que esta artista realiza la sustracción de elementos para luego llamar la atención sobre lo abstracto e impersonal:

En efecto, hay una cierta inhumanidad en la película de Smith: la artista se esforzó por eliminar de la secuencia y las tomas todo indicio de actividad subjetiva para concentrarse en una simple progresión en torno al ascenso de nuestro punto de vista y en la disolución de blancos a grises del inicio al final. El movimiento de la cámara evita cualquier indicio de un foco de atención, cualquier jerarquía de importancia o valor sentimental. Al

sustituir el sonido del helicóptero en que el video fue tomado por el rugido gris del viento, el film sugiere que somos espectadores de una especie de erosión visual. Este *traveling* por las azoteas de la ciudad, tomado bajo la luz oblicua de la mañana, testimonia una urbe sujeta a una especie de abrasión, perpetuamente sometida al desgaste ejercido por la pobreza, el crecimiento y el subdesarrollo. Bajo la óptica de Smith, México es una ciudad eminentemente entrópica, que incuba sus estructuras como crecen los cristales y se desdibuja y se diluye a medida que se expande¹⁵.

De la obra de Smith se desprende una etnografía visual, un diálogo entre los elementos disparatados de un sitio capturados en una imagen, y su relación con la experiencia contemporánea de un momento de la cultura. La ciudad es más que lo que le sucede dentro, es un espacio de confluencia, pero también es un actor social, que desplaza ríos, que elimina cerros. Claro que es el hombre el que actúa por medio de ella, pero en las imágenes de Smith el hombre desaparece una vez más y la ciudad se manifiesta en toda su expresión y en toda su decadencia.

¹⁵ Cuahutemoc Medina, “Ciudad espiral y otros placeres artificiales” en M. Smith, *Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, 2006. p. 83.



(fig. 19) Melanie Smith, *Ciudad Espiral*, 2002.

La imagen proporciona la posibilidad de eliminar la subjetividad que habita en la urbe, mediante ella, nos alejamos de la concentración de particularidades, Smith quiere acercarse a la ciudad desde su expresión más absoluta, es decir, la de su dimensión abstracta. La realización de un video donde todo elemento personal queda suspendido, plantea una relación entre imagen y ciudad característica de las expresiones contemporáneas, ya que al contrario del uso extendido de la fotografía como forma de representación de subjetividades, la imagen es para Smith un receptáculo de inmensidades, donde lo particular se funde en lo general.

Ciudad y modernidad

El encuentro de la fotografía con la vida urbana está atravesado por un conjunto de ideas y concepciones sobre el papel de la imagen en la cultura. Los conceptos de modernidad y posmodernidad son pertinentes, puesto que la fotografía, ante la crisis de la modernidad se ha replanteado sus formas y su estética en relación a la representación del sujeto. Pero ¿porqué habrían de importarle a los fotógrafos estos conceptos? Porque estamos ante un panorama dominado por una industria visual que utiliza las imágenes para guiar conductas y promover el consumo,

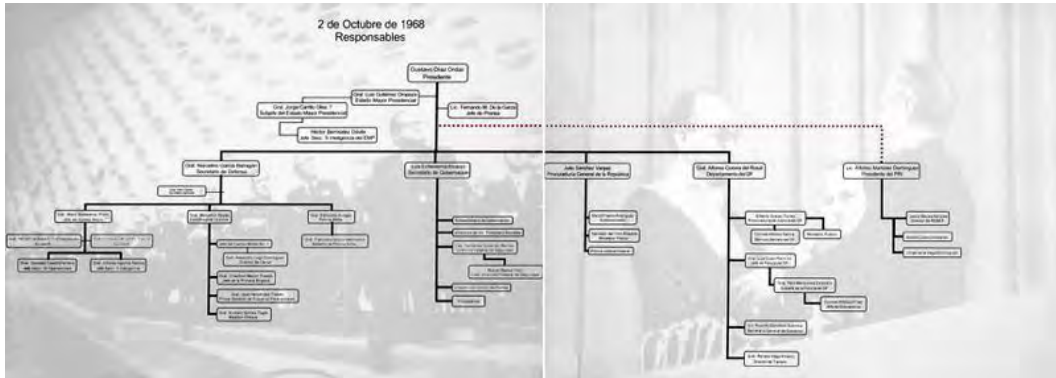
siendo cada vez más difícil, diferenciar entre una imagen anzuelo y una imagen propositiva. En el medio artístico pasa algo similar, el mercado del arte decide qué tipo de imagen prima sobre otra y lo hace en base a intereses particulares, buscando fines concretos, que muchas veces no tienen relación directa más que con cuestiones de mercado.

Aunado lo anterior a la intensificada política de la desigualdad, principalmente en países subdesarrollados, donde la confrontación de posibilidades y necesidades de diferentes clases sociales, crea un contexto problemático, lo que tenemos es un clima de confrontación social, entroncado con una imagen estable y progresista de la sociedad, promovida por la industria visual.

Como respuesta a este escenario, diversas propuestas artísticas han surgido, los artistas contemporáneos utilizan la fotografía con fines nuevos, como parte de un proceso creativo más amplio. La obra de artistas como Francis Alÿs y Gabriel Orozco son un ejemplo de ello, pues para cada uno, la fotografía se integra de diferente manera en su obra, pero ésta, nunca se queda en la imagen, más bien, la aprovecha o la construye con fines que la rebasan.

Ante las paradojas que impone la modernidad, la expresión artística responde con la activación de su dispositivo, capaz de poner en evidencia las contradicciones del proyecto que sigue marcando el curso de la civilización. Trabajos como el de Mariana Botey (fig. 20), Alfredo Jaar (fig. 21) y Teresa Margoles (fig. 22) son

representativos de esta corriente de arte contemporáneo que ha decidido partir de lo político para estructurar su obra.



(fig. 20) Mariana Botey, *2 de octubre de 1968 Responsables*, 2004.



(fig. 21) Alfredo Jaar, *Los ojos de Getete Emerita*, 1996.



(fig. 22) Teresa Margolles, *Sin título (Catafalco) 1*, 2005.
Adhesión de materia orgánica a yeso.

En el campo de la fotografía mexicana, es clara la tendencia política de los trabajos documentales, más de aquellos que proliferaron durante la década de los setenta. Pero en la actualidad, surgen planteamientos de otra índole, donde la fotografía, más que documentar, busca enunciar conceptos priorizando la dimensión estética de los hechos. Hoy, cada vez más fotógrafos, ponen en el borde de lo fotográfico a la fotografía y su capacidad para transmitir las reflexiones propias de éste tiempo, que cuestionan y miran con escepticismo toda promesa de referencialidad.

La fotografía se ha vuelto una herramienta plástica para comunicar, es emisora de significados y al mismo tiempo receptora de interpretaciones, hoy funciona como una plataforma representativa, donde cualquier concepción cabe, sea ésta o no verosímil. Dentro del contexto urbano, esta flexibilidad fotográfica provee todas las posibilidades imaginables para enunciar lo que significa hoy habitar en la urbe. Fotografías como las de Eric Jervaise (fig. 23), en las que el autor estructura una visión panorámica de la ciudad, donde más que apreciar cada detalle de la panóptica vista, lo que impera es la impresión de la multitud que otorga una reconstrucción de los polos de visibilidad que poseemos, donde el bullicio y el movimiento constante de las personas absorbe cualquier posibilidad de particularidad.



(fig. 23) Eric Jervaise, *Mercado de Jamaica*, 2000.

La fotografía ha cambiado, ha pasado de ser un instrumento para reproducir la realidad, a ser un medio expresivo para múltiples representaciones y significados. Ahora la fotografía es una imagen autónoma, dotada de realidad en tanto objeto físico. Esta característica cambiante ha acompañado a la fotografía desde sus inicios; por su cualidad tecnológica, la máquina fotomecánica y ahora fotoeléctrica, está en constante perfeccionamiento y a su vez por su cualidad comunicativa, la imagen fotográfica actúa en un persistente replanteamiento cultural.

Como conclusión puedo apuntar que en la actualidad, la fotografía se libera de todo atavismo ético, donde se cuestionaba su fiabilidad. Los fotógrafos buscan estar siempre ante nuevas formas de hacer imagen, no con la intención de alejarse cada vez más del referente, sino con el objetivo de acercarse cada vez más al pensamiento y las ideas que le dan sentido.

La fotografía de la ciudad es testigo de las implicaciones que ha tenido poner en práctica el proyecto moderno, son sus calles, sus edificaciones, sus sujetos los que han cambiado, los que se han ido adaptando a las contradicciones y a las incongruencias sistemáticas que trae consigo la vida urbana.

CAPÍTULO 2
FOTOGRAFÍA Y MODERNIDAD

Capítulo 2

Fotografía y modernidad

*Mi ciudad de origen es una enfermedad mortal,
con la que sus habitantes nacen o a la que son arrastrados...*

Thomas Bernhard

Crisis de la modernidad

El cruce entre la fotografía y la modernidad se puede rastrear en la relación que guarda el sujeto moderno y su afán por auto representarse. La modernidad plantea al individuo superado, capaz de emprender cualquier proyecto, a través del cual pone a prueba su genio y su destreza. Surge el poder humano y éste se manifiesta en sus creaciones y son éstas las que deben representarse; toda imagen que devuelva al hombre el reflejo de su propio rostro superado, se convierte en una reafirmación de su espíritu de progreso. No obstante, hay imágenes que devuelven un reflejo marchito, desgastado y contradictorio, dicha contradicción nace de la estructura misma del proyecto moderno, plantea un poder humano, que potencialmente puede elevar o sumir al individuo. En la actualidad, los focos de problemáticas sociales, tales como los países en guerra, demuestran que el triunfo

de la modernidad ya pasó, si es que algún día llegó y que ahora, estamos ante un panorama de diferente y en crisis.

Si la ausencia del sujeto es uno de los rasgos característicos del arte contemporáneo y es además producto del cuestionamiento de los preceptos que se acuñaron como parte del proyecto moderno, lo que está ubicándose como contradictorio y problemático, es el concepto mismo de modernidad. “Los entornos y las experiencias modernas atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y la ideología: se puede decir en este sentido que la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia”¹⁶. Aunque esta investigación no pretende enfocarse en la crisis de la modernidad, si resulta necesario revisar algunos aspectos de la misma, para ubicar la obra de otro artista que no trabaja con la cotidianidad, sino con la interrupción de la misma.

Se trata del trabajo que Francis Alÿs realiza en la Ciudad de México, donde pone a prueba una supuesta modernidad asumida en el discurso nacional, la cual constantemente choca con la realidad social callejera de la vida urbana. Me interesa la propuesta artística de Alÿs, por un lado porque concierne a mi lugar de

¹⁶ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI Editores, 1988. p. 1.

nacimiento y residencia y por otro, porque su obra, sobre todo aquella documentada fotográficamente, detonó las primeras dos series fotográficas de este trabajo, tituladas *De Carne y Yeso* y *Ciudad Onírica*.

La obra de Alÿs guarda cierta relación con el accionismo vienés de los sesenta y setenta, donde lo que se pretendía a grandes rasgos era realizar “acciones”, en ellas se generaba un espacio de reflexión sobre las contradicciones al interior del medio artístico. Las acciones de esta corriente austriaca vanguardista, sucedían una sola vez a la manera de un happening y se caracterizaban porque en ellas se relacionaban el espacio o sitio específico de realización, el acto en sí o performance, los espectadores y el concepto del cual se partía y al cual se volvía en la conclusión de la acción. Lo que se buscaba en estas participaciones en su mayoría colectivas, era interrumpir el flujo cotidiano de la vida y hacer un espacio de quiebre o ruptura, donde cupieran los debates sobre todas aquellas ambigüedades que suponía asumir al mismo tiempo, una supuesta modernidad social basada en conceptos como libertad y razón y, la cancelación cotidiana de los mismos.

Un ejemplo de estas manifestaciones artísticas críticas es el trabajo de Joseph Beuys en Alemania, quien con piezas como *Coyote* (fig. 24), puso en evidencia la relación traumática del conflicto del americano con el indio. Según Carmen Bernárdez, “el coyote fue el animal totémico elegido por Beuys para una famosa

acción en la galería Block de Nueva York en 1974, Coyote. Durante tres días el artista convivió con un auténtico coyote en un espacio vallado dentro de la galería. Animal sagrado, dios de los indios, el coyote fue elegido símbolo de América”¹⁷. En una acción como ésta, lo que Beuys hace visible es la representación de un conflicto cultural, étnico y espiritual, entre identidades disímiles que deben convivir en tensión constante. El trabajo artístico de Beuys está vinculado al arte conceptual, pues su idea de hacer arte implica fundamentalmente desarrollar la conciencia creativa, potenciar la reflexión, el pensamiento y los procesos artísticos, más que su resultado final en forma de bellos y acabados objetos de arte.

¹⁷ Carmen Bernárdez, *Joseph Beuys*, Madrid, Editorial Nerea, 1999. p. 59.



(fig. 24) Joseph Beuys, *Coyote*, Acción, Nueva York, galería Block, 1974

Nuevamente el escenario urbano aparece como el foco de las discusiones sobre crisis de la modernidad y ello se debe principalmente a que en él, convergen la mayor parte de las manifestaciones sociales en términos de civilización, política y

organización social. Es como si la ciudad fuera el laboratorio, al mismo tiempo que la sala de exhibición de los experimentos de transformación social.

Ciudad y crisis de la modernidad

La ciudad contemporánea se caracteriza por encarnar los ideales de un proyecto civilizatorio llamado modernidad. Es en las ciudades donde el despliegue de las ambiciones de la Ilustración tiene su más hondo alcance, ya que se convierten en el centro de las operaciones económicas y desde ahí se controlan las fuerzas productivas, los mecanismos de distribución y por supuesto, es donde habitan los consumidores.

Lo que está en juego en un debate sobre la modernidad son conceptos, que a su vez se traducen en acciones y en dinámicas, desde las más estructurantes, hasta las más cotidianas. Cuestiones como la identidad o la justicia, dependen directamente de los principios en los que se funda el proyecto modernizador, no obstante, éste es problemático y puede ser criticado desde múltiples trincheras. La que a mi me interesa es aquella que se desprende de las expresiones artísticas visuales, es decir, cómo desde el espacio del arte y la visualidad se han puesto en práctica

dispositivos que ayudan a comprender o que ponen en evidente tela de juicio, la supuesta estabilidad producida por una modernidad inconclusa.

La “dialéctica de la Ilustración” expresa, que ser conscientes de la densa complejidad de los procesos que dieron lugar a la modernidad y la situación a la que nos han conducido están marcados por una grave ambigüedad: que pueden realizar la Ilustración, pero también liquidarla. Lo cual sucede siempre que se ignora u olvida aquella dialéctica. Por ello, en este apartado, me interesa más apuntar hacia la relación entre crisis de la modernidad y su impacto en dinámicas cotidianas dentro del espacio urbano, que al análisis formal de la modernidad como problema filosófico y social.

Me interesan las manifestaciones de este panorama crítico en el contexto urbano porque, es dentro de este contexto que se crea al ciudadano moderno. El hombre de la ciudad se caracteriza por encarnar en su personalidad cada una de las contradicciones sociales que se generan por esta crisis y por ello, introduce en su hábitat dinámicas de choque, o bien, construye formas alternativas de convivencia y expresión.

Visualidad y crisis de la modernidad

En el terreno de las artes visuales, la crítica de la modernidad se expresa de diversos modos. Por ejemplo, en el campo de la cinematografía, numerosos largometrajes muestran las contradicciones sociales al interior del sistema dominante y cómo éstas, generan circunstancias históricas de desigualdad que van conformando rasgos culturales. Numerosas ciudades se han visto representadas en películas que enfatizan el choque tanto de clases, como de tradiciones y cosmovisiones, ello con el fin, mediante el lenguaje visual, de aportar elementos que ayuden a construir nociones de identidad y reconocimiento cultural. Un claro ejemplo de este interés es la enorme producción, que además a aumentado en los últimos veinte años, del cine documental.

Lo que subyace en estas producciones es la intención de establecer las vías y los procesos causales de acontecimientos históricos, de relaciones familiares o interpersonales y de las formas de sociabilidad que hemos construido como sociedad en crisis. El impacto o la falta de éste, presente en un largometraje de este tipo, tiene que ver con su capacidad de identificar al espectador con la historia que está contando y los personajes que se están retratando. También por esta razón son pocas las producciones que se desarrollan fuera de los espacios urbanos, ya que es ahí donde se focaliza la actividad social.

En este sentido, la fotografía también ha tenido una participación importante, ya que ha sido dentro del campo de sus aplicaciones, que se ha promovido una conciencia visual sobre el espacio urbano a partir de su imagen. Un ejemplo de ello, son las incontables fotografías que se albergan en el Archivo General de la Nación o en las fototecas de las universidades más importantes, éstas dan cuenta de la multiplicidad de visiones que sobre la ciudad se han generado a través del tiempo y cómo éstas, han configurado y complementado la comprensión del fenómeno urbano.

Los procesos de modernización que ha sufrido la ciudad se pueden observar, existen imágenes de las primeras obras viales, las cuales visionaban formas de convivencia vehicular que para nada contemplaban el desordenado crecimiento poblacional que vivimos hoy y, que más allá de cualquier duda, prometían una nueva era de transportación privada, donde claramente las ventajas eran para el propietario de un vehículo, mientras que para los que no lo son, implicaban una serie de contrariedades. Hoy estamos ante el fracaso de múltiples proyectos de desarrollo, que por no establecer una continuidad histórica con las necesidades de la sociedad, se han visto obstaculizados incluso por la propia sociedad, a la que no abastecen, no incluyen o simplemente no contemplan.

Imágenes como las de la serie titulada *Sistema nervioso* (fig. 25), 1973-1975, de la fotógrafa venezolana Barabara Brändlí, sitúan el problema de la modernidad en el

foco de su lenguaje visual, sus imágenes son un manifiesto pop, en el cual abundan los anuncios, los *graffiti* y otros signos urbanos. En ellas, lo que vemos son las evocaciones de sujetos, los cuales proyectan su perfil social a partir de enunciar sus posibilidades de comunicación escrita en letreros de comercios, anunciando mano de obra, o promoviendo alguna oferta. Estos sujetos evocados, son el grueso de la población de las ciudades de Latinoamérica, por ello, es posible una identificación visual de un problema social. El problema radica en que en las ciudades menos desarrolladas, existe un rezago educativo tal, que la mayoría de la población es analfabeta, produciendo como sociedad sujetos confusos, con dificultad para la claridad en los mensajes que emiten. La desventaja social que esto implica para los sujetos se puede ver, es decir, se expresa cotidianamente y es Brändlí la que lo fotografía y no es necesario que los sujetos aparezcan en las fotos, basta con que un rasgo de su cultura quede materializado.



(fig. 25) Barbara Brändli, *Sistema nervioso*, 1970.

Otro observador de los signos de la sociedad urbana es Paolo Gasparini (fig. 26), este fotógrafo está dotado de una singular capacidad para ver los anuncios en un contexto de paisaje urbano y “recurre a las consignas políticas y frases que

mancillan los muros, sobre todo en América Latina, ello para ilustrar su punto de vista acerca del continente”¹⁸.



(fig. 26) Paolo Gasparini, *Lima, Perú*, 1972.

¹⁸ Gerry Badger, *The Photobook, A history*, Vol. II, 2004.

Pablo López, fotógrafo mexicano, también tiene una perspectiva interesante y a través de sus fotografías nos deja verla. Este autor fotografía paisajes ciudadanos, pero centra su atención en las transformaciones que éstos sufren, dicha transformación es debida precisamente a la urbanización constante. Sus imágenes de gran formato muestran los contrastes, entre un territorio “virgen” y “natural”, donde es posible observar formaciones rocosas, áreas verdes, etc., a la par de construcciones de concreto, cada vez más verticales, cada vez más devastadoras. Sin dar un juicio, éste fotógrafo comparte su punto de vista, en el que se aprecia su perplejidad ante el poder humano, ante el poder del dinero y ante la polarización social que existe en una ciudad como la de México.

Ejemplos de abordaje del problema de la crisis de la modernidad en la fotografía urbana hay muchos, pero no todos se quedan en las imágenes. Actualmente existen propuestas en las que interviene la fotografía, aunque no sea ésta la obra final. En estos proyectos se utiliza la fotografía como forma de documentación o bien, como continente.

Cuando la fotografía se usa para documentar, como en el caso de las acciones de Francis Alÿs, su función recae en su carácter indicial, es decir, son huellas que quedan una vez que a sucedido algo, lo registran y lo testimonian. En cambio, cuando la fotografía se usa como continente, lo que es representado es la

evocación de algo o de alguien, no está primando el contenido referencial, sino la capacidad de invocar memorias, ideas, relaciones de sentido y afectivas. En las dos series que presento en este capítulo, parto de una fotografía que se sitúa en medio de estas dos formas contemporáneas del uso de la imagen fotográfica. Ambas series buscan hablar de un contexto, el urbano, pero en ellas, la cámara fotográfica actúa como una prótesis visual, donde la experiencia de búsqueda, de toma y posteriormente de análisis de la imagen, es la que está siendo representada. En el caso estas dos series, mi interés se centra en el contexto donde fueron realizadas las fotografías, más allá del motivo, lo que me interesó fue la interacción por un lado del espacio urbano donde habito, y por el otro, de los objetos (armazones humanos) con los cuales trabajo.

Alÿs ocupa la fotografía como parte de la narratividad de su obra, el objeto fotográfico es más un testimonio portátil que un objeto en sí mismo, no obstante, su obra no sería cabalmente apreciada sin él. Es esta narrativa visual, la que es interesante en la obra de este fotógrafo belga y un análisis de dos de sus obras bastarán para ejemplificarla.

Francis Alÿs

Durante los meses de marzo a junio de 2006, se presentó en el Antiguo Colegio de San Ildefonso una muestra retrospectiva de la obra que Francis Alÿs realizara en el transcurso de los 10 años en los que trabajó en su estudio ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Dicha muestra se tituló *Todo lo que vi, escuché, encontré, hice o deshice, entendí o malentendí, Diez cuadras alrededor del Estudio en el Centro Histórico de la Ciudad de México*¹⁹, y estuvo acompañada de un catálogo, que bien puede ser útil como una guía turística, la cual apela a una visión de la ciudad donde la principal atracción es la dinámica social que subyace en los objetos y los personajes.

Alÿs estaba interesado en la urbe de México porque rastreó en ella un activismo cotidiano donde se renegocian términos de modernización, como Cuahutemoc Medina sugiere, “la obra de Alÿs ha sido en buena medida el intento de combinar un diálogo y una crónica con esas formas microscópicas y/o masivas, subterráneas y/o públicas, desviadas y/o razonadas de los desafíos a las definiciones modernas del espacio urbano del capitalismo y el Estado”²⁰. Alÿs apuesta a una reinención de la ciudad a través de infiltrar en ella nuevas narrativas reales, por ello, su obra

¹⁹ Francis Alÿs, *Diez cuadras alrededor del Estudio*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2006.

²⁰ *Ibidem.* p. 7.

se inscribe en el arte contemporáneo, ya que mediante su trabajo performático cuestiona a la cultura ordinaria, pues para el artista, lo que está en juego es abrir la esfera de las posibilidades. La ciudad se presenta para Alÿs como un escenario donde ocurre más de lo que es posible sólo ver; hay además inscritas “huellas” de una protesta constante hacia lo que se pretende establecer desde la trinchera política y económica.

El ciudadano es para Alÿs aquel personaje que con su actividad diaria reconfigura su espacio y al apropiárselo, lo dota de nuevas interpretaciones y nuevos usos, donde más que seguir un rumbo de acción utópico, subvierte el orden y plantea uno nuevo.

En este sentido, Alÿs es un observador y un peatón conciente de que lo que está presenciado al andar por las calles de la ciudad, que no son acontecimientos digeribles a simple vista; hay que experimentarlos. Las acciones del artista belga están encaminadas a experimentar, cual aventuras, una realidad social que se caracteriza por su espontaneidad y su orden interno (desestructurado y contradictorio), el cual mantiene en constante tensión lo establecido y lo sub establecido.

En efecto, estas obras apuntan al desempeño por ver más allá de los poderes existentes, políticos, económicos, urbanísticos y emocionales. Esta función utópica consiste ante todo en negarse a asumir el arte como una mera

proyección de los sentimientos y la biografía individuales, la representación de los intereses de sus patrones económicos o el registro de los valores establecidos e identificados de una cultura. Por el contrario, uno esperaría que el repaso de las aventuras tenga por función contribuir a que otros descorramos la cerradura de lo que todos los días se nos describe como “la realidad”²¹.

La obra de Alÿs es una ventana, desde donde es posible encontrar el reflejo propio (cultural) y las posibilidades de alternancia entre variadas realidades. Muchas de sus anécdotas artísticas están representadas mediante fotografías, otras más fueron registradas en video y de algunas otras sólo quedan los objetos en juego. Aunque las acciones emprendidas por el artista son en su mayoría actos efímeros, de sitio y momento específico, fueron intencionalmente retratadas para su posterior exhibición, ello con la finalidad de dar testimonio de una experiencia particular.

Mi interés por la obra de Alÿs se centra en el carácter referencial de sus fotografías, como *huellas* de una realidad: la experimentada por el ejecutor de la acción; pero, a la vez, como una forma de extender dicha experiencia. La manera de transitar por la ciudad, está inserta en las imágenes de Alÿs, más allá de la escultura final (cuando se ha tratado de incorporar elementos), lo que es posible percibir en sus imágenes es la acción misma de experimentar el espacio urbano,

²¹ *Ibidem.* p. 9.

como si un halo nostálgico estuviera presente en la imagen y nos permitiera advertir la relación afectiva del autor de las acciones, con el entorno físico como material de la urbe que lo inspiraron.

Aunque la fotografía es para Alÿs un medio más (aunado a sus notas y dibujos de campo) en el desarrollo de su obra, para el espectador de su trabajo resulta parte consustancial de la narrativa que él persigue. Más que fotografías de autor, sus imágenes son sólo registros de una aparente realidad, pero, en un sentido epistemológico, sus fotografías forman parte de su obra en tanto que muestran discursivamente su conocimiento de la cultura urbana, mediante ellas, podemos llegar a entender qué estaba viendo el autor cuando experimentaba tal o cual aspecto de la realidad. Sabemos que en sus fotos, lo relevante no es lo que está dispuesto y organizado en la imagen física, sino aquella narrativa que las acompaña. Alÿs utiliza la foto como lenguaje, invita mediante ellas a experimentar rasgos microscópicos de la actividad citadina, como si éstos pudieran ser sílabas visuales.

En otras palabras, las calles y las vistas que muestran sus fotografías, son las calles y las visiones que él anduvo y que él logró experimentar poniendo a prueba la cultura urbana en cada acción cotidiana. No son paisajes urbanos autónomos ni generales, son un testigo de su vivencia. Además, constituyen la posibilidad de

corroborar que dicha acción se llevó a cabo, que tal suceso en verdad fue puesto en práctica.

Dos son las acciones que me interesa resaltar del trabajo de Alÿs en la Ciudad de México: la primera de ellas titulada *Los siete niveles de la basura*, 1995 (fig. 27) y la segunda, *Looking Up, Plaza de Santo Domingo*, 2001 (fig. 28). Ambas acciones están documentadas fotográficamente y para los fines de ésta investigación aportan luz sobre la relación entre la imagen fotográfica y la experiencia en el espacio urbano.

Los siete niveles de la basura proviene de la siguiente acción de Alÿs:

Dicen que la basura en la Ciudad de México pasa por 7 filtros desde el momento en que se la tira en la calle hasta su destino en el basurero en las afueras de la ciudad. La noche del 4 de febrero de 1994 puse 7 esculturas de bronce fallidas, pero idénticas, en diferentes bolsas de basura y las arrojé en montones de desperdicios en 7 barrios de la Ciudad de México. Durante días, meses y años deambulé por los mercados de pulgas de la localidad esperando que resurgieran. Hasta ahora he encontrado 2 de las 7 piezas.

F. Alÿs, 1995.

Es conocida la mafia de la basura que impera en el sistema de reciclaje de esta ciudad, ante las pocas oportunidades de empleo, se ha estructurado un sistema informal de ganarse la vida: la recolección y posteriormente la comercialización de los desechos. Dicha estructura ha tornado inviable la modernización en el tratamiento de los desperdicios, ya que son por lo menos 7 filtros los que han de pasar antes de ser verdaderamente tratados como tales. La acción de Alÿs es elocuente ante estos hechos por todos conocidos y pone a prueba este “sistema” improvisado de manejo de desechos. Alÿs abandona sus 7 esculturas en diversas bolsas de basura, partir de entonces, se dio a la tarea de espulgar los mercados de pulgas para encontrarlas nuevamente. Dos de ellas resurgieron en los mercados de lo usado, Alÿs compró una de éstas esculturas y la fotografió, primero exhibida en el puesto ambulante, luego separada de todo contexto como un objeto encontrado.





(fig. 27) Francis Alÿs, *Los siete niveles de la basura*, 1995.

La primera imagen que documenta la acción, muestra al vendedor de objetos usados merodeando su puesto, el cual, a manera de tendido sobre el suelo, expone los objetos en venta. Efectivamente, la escultura de Alÿs está ahí como un testimonio silencioso de las redes sociales que sostienen nuestra interacción improvisada. Claro que ésta dinámica de reciclaje no es visible, se evapora en un continuo temporal y espacial que por efímero y anónimo, escapa de nuestra percepción. No obstante, la escultura yace en el suelo cargada de historia y conocimiento. Y aunque la imagen por sí misma no es más que una imagen típica del mercado ambulante de los objetos usados o antiguos, lo que podemos observar a través de la narrativa del autor, es su experiencia con un objeto particular dentro de un contexto particular.

La imagen fotográfica aquí funciona como una extensión de la experiencia de habitar el espacio citadino, es más que la representación de un referente, implica la huella de una dinámica compleja. Es una fotografía de hechos y de relaciones con los hechos, cumple su labor de documentar, pero al mismo tiempo plantea una realidad alterna a la retratada foto-mecánicamente.

En *Looking-Up, Plaza de Santo Domingo*, ocurrió una cosa distinta. Esta acción consistió en convocar a una multitud con tan sólo mirar al cielo como si se observara una aparición. De pie en la Plaza de Santo Domingo, Alÿs atrae a otros

mediante su acto de fijar la vista en el cielo. Una vez que ha logrado que un grupo de transeúntes se reúnan a su alrededor, el artista se retira, dejando en el sitio a la gente parada en medio de una plaza, buscando algo que sólo está en su curiosidad. Esta acción, que pareciera a simple vista una burla, pone en juego una paradoja: la de hacer algo al no hacer nada. Alÿs, conciente de ello, vuelve a poner a prueba la sensibilidad del ciudadano mexicano y lo introduce en lo que él ha observado como un rasgo cultural: la curiosidad ingenua.



(fig. 28) Francis Alÿs, *Looking Up*, Plaza de Santo Domingo, 2001.

Otra cosa que interviene en el juego de Alÿs, es su capacidad para enunciar concepciones sobre el arte y su interacción con los sujetos. Si bien la obra artística pretende decir cosas sobre algo, sus formas de hacerlo se alejan de ese algo tanto que lo que queda es el halo de su ausencia y por lo tanto de su evocación. En *Looking-Up*, Alÿs evoca el anhelo de trascendencia de los transeúntes, su deseo de ver algo nuevo y diferente que suscite su atención y que rompa con su

cotidianeidad. Este mirar sin mirar retorna como la imaginación de lo que cada sujeto puede concebir en sus parámetros de lo posible. Lo que se pone en juego, una vez más, es una actitud cultural, sujetos que comparten una forma de ser, llamados premeditadamente a evidenciar su actitud hacia lo desconocido.

Las dos fotografías que documentan esta acción, son una secuencia de los hechos planeados por el artista. En la primera, vemos a un hombre detenido y expectante, mirando al cielo (el propio Alÿs). En la segunda, vemos a un grupo de cuatro personas dirigiendo su mirada hacia el mismo punto en un horizonte elevado. Las fotografías carecen de concreción, porque como espectadores, terminamos mirando a quienes miran sin mirar nada. Entramos de manera inconsciente en la paradoja abordada por Alÿs. Formamos parte entonces de la acción y remontamos a las veces que al igual que los sujetos expectantes de nada, nos hemos encontrado nosotros mismos mirando lo que otros, sin saber lo que miramos. Esta inercia de la mirada espontánea es representada en las fotografías de Alÿs, de la cual además queda la narración de la acción completa.

De Carne y Yeso

En las fotos de Alÿs si aparecen sujetos, pero aparecen como retratos de una sociedad, más que de individuos. Para Alÿs, lo importante en estos trabajos son las reacciones o interacciones que las personas tienen ante sus ocurrencias, ya que mediante éstas, él comunica conceptos sobre la sociedad donde trabaja. Los sujetos juegan a lo que juega Alÿs, pero sin saberlo y es en este sentido que su trabajo influye en la serie fotográfica De Carne y Yeso.

Los objetos

Los sujetos introducen objetos para ampliar sus posibilidades creativas, en ellos va implícita una intencionalidad y un interés, ya sea éste funcional, estético o político. Esta recurrente objetivación de las ideas es interesante porque ayuda a identificar los objetos de manera intelectual, es decir, que ante ellos se desprendan cuestiones; por ejemplo, porqué se produce éste objeto y no otro, o porqué se produce de ésta forma y no de otra, con qué intención está hecho y para qué fin. Aunque pareciera que las respuestas a estas preguntas están dadas por hecho, la verdad es que la mayoría de las veces, nuestra interrogación hacia los objetos es de carácter económico, más que reflexivo.

Existen toda clase de objetos, se producen en serie o de forma unitaria, son de uso popular o exclusivo y ellos llevan en su producción variadas formas de relaciones de trabajo, relaciones con la tecnología, relaciones de producción y de consumo, en otras palabras, cada objeto encarna una subjetividad. De todos, los objetos que me interesan son aquellos donde hay una auto referencialidad, es decir, donde el sujeto es auto representado a su imagen y semejanza.

Los griegos empiezan preguntándose qué es bueno para representar y encuentra que, a pesar de querer figurar lo divino, lo sublime o lo bello, antes tendría que empezar dominando la forma humana, siendo ésta su principal motivo. Encarnar el cuerpo humano en un objeto ha sido un ejercicio creativo también desde las primeras pinturas rupestres, en ellas se intentaba representar las acciones de un grupo en un lienzo de piedra, para dejar constancia de que seres de esa forma determinada ocuparon un sitio específico. Este ímpetu por la auto representación no acaba, por el contrario cada vez se vuelve más extremo, pienso por ejemplo en las animaciones digitales actuales, donde la forma humana ha trascendido la simple semejanza.

En el contexto citadino, estos objetos auto referenciales son usados recurrentemente, por ejemplo, la enorme cantidad de retratos fotográficos de individuos “modelo”, quienes mediante su presencia-ausencia en una imagen, motivan al consumo de determinado producto. Igualmente pasa con las figurillas a

escala de personajes de televisión o cine, quienes ostentando una forma humana, representan una figura popular.

Las evocaciones de lo humano mediante modelos a escala puede ser muy variada, por ejemplo, los arquitectos usan miniaturas para representar la actividad humana en sus maquetas, así mismo, los anuncios de precaución usan la figura humana para señalar una posible o prohibida acción. Esta evocación humana me parece atractiva desde el punto de vista objetual, ya que el sujeto se vuelve reconocible a través de su representación material, convirtiéndose él mismo en objeto. Lo mismo pasa con las fotografías, al ser retratados, los individuos se miran en la imagen y evocan algo sobre sí mismos o sus semejantes, más lo que están viendo es en concreto un objeto, es decir, una fotografía. Esta cualidad objetual de la fotografía es interesante cuando se trata de retratos, ya que por más que se haya reflexionado en torno a que en las fotografías no vemos personas, sino signos de personas, el impacto afectivo de las fotos sigue trascendiendo su ontología. Lo mismo pasa con algunos objetos que no son fotografías, una de las evocaciones más recurrentes en el contexto urbano es la que producen los armazones humanos o maniqués de los escaparates comerciales. Éstos objetos se realizan a escala natural, es decir, imitando las proporciones de un individuo promedio. El resultado es una figura humana, tridimensional, y con rasgos

definidos, los cuales además pueden ser minimizados o acentuados con pintura u otros aditamentos, tales como cabello humano, ojos de vidrio e incluso dientes.

De Carne y Yeso es el resultado de elegir maniqués como objetos a fotografiar. Me interesó ahondar en el carácter evocativo de lo humano que posee el retrato fotográfico, pero a través no de la representación humana directa, sino a partir de fotografiar objetos que en sí mismos ya sean evocaciones humanas. Con ello, las fotografías que integran esta serie, se convierten en objetos que representan otros objetos, que a su vez, evocan lo humano.

Las representaciones plásticas de maniqués tienen una larga tradición, ya que de todas sus creaciones, una de las que más conmueve al hombre es la que lo representa a sí mismo: las figuras humanas de mentira, toda clase de muñecos, marionetas, estatuas, robots, etc. Que hacen pensar en un ser humano de verdad. El asombro, inquietud, estremecimiento que nos causa la presencia de estas figuras es ejemplificado en diversas obras de arte del siglo XX.

En su libro *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot del siglo XX*²², Charo Crego trabaja el rol del armazón humano en la obra de diversos artistas, por ejemplo, el ‘maniquí metafísico’ de Giorgio de Chirico y Carlo Carrá (fig. 29), y el ‘maniquí republicano’ de George Grosz (perteneciente al grupo de Weimar), hasta las muñecas voluptuosas de Bellmer (fig. 30), Duchamp y Kokoschka

²² Charo Crego, *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo xx*. Madrid, Abada Editores, 2007.

(también del grupo de Grosz), y las muñecas abyectas de Cindy Sherman (fig. 31) y los hermanos Chapman. Las obras de estos artistas tienen en común que ejemplifican bien esa dimensión que surge cuando parece borrarse la frontera entre la fantasía y la realidad, y nos ofrecen como real algo que siempre habíamos considerado del dominio de la fantasía. Ante la visión de una de estas obras la primera reacción es el desconcierto. Algo que nos era familiar se nos muestra de repente como ajeno.



(fig. 29) Giorgio de Chirico, *Las musas inquietantes*, 1916.

Existe un malestar que proviene de esa ambigüedad, el espectáculo que tenemos ante nuestros ojos cuando vemos una figura maniquí. De su misterio. Todo parece una trampa. En el caso de alguien como de Chirico es más una ambigüedad de carácter intelectual. Las muñecas de Sherman, por el contrario, son más viscerales, la ambigüedad se hace entonces orgánica, fisiológica. Pero en todos los casos es una ambigüedad que nos seduce, que nos atrae, que nos insta a quedarnos más tiempo frente a la imagen, observándola, escudriñándola. Desde una perspectiva freudiana, esta sería posiblemente una respuesta morbosa que involucra al espectador con el objeto de observación, ubicándolo en torno a la categoría de lo siniestro.



(fig. 30) Bellmer, *La Muñeca*, 1934.

(fig. 31) Cindy Sherman, *Muñecas*, 1994.

Los objetos y la ciudad

La deshumanización de la persona en la ciudad actual, convierte al sujeto en observador de objetos, con los cuales se puede identificar, esta proyección del humano con el maniquí es más notoria entre más realista sea la imagen de éste último. Por ello, en fotografía, el maniquí ha sido constantemente un modelo y un motivo para provocar juegos visuales, donde la identidad y presencia del maniquí, pone en duda la cabal comprensión de los límites de la realidad.

Caminar por los corredores comerciales de las grandes ciudades da cuenta de esta provocación, es decir, el espectador se proyecta ante el objeto de su representación y a través de este proceso proyectivo acepta o rechaza la oferta comercial a la que escudriña. Lo interesante de este asunto es que no hay homogeneidad en ninguna proyección objetual, es decir, la respuesta de un espectador ante un maniquí de la colonia Guerrero será diametralmente opuesta a aquella del espectador de la colonia Polanco. Esta diversidad proyectiva es utilizada por el mercado, poniendo a disposición en sus escaparates, armazones humanos que ostentan una dimensión estética sectaria y clasista. En muy poco se parece, por ejemplo, un maniquí de Interlomas a otro del Centro Histórico, y es que para lo que están hechos los maniquís es para devolvernos una posible imagen de nosotros mismos, pero como somos una sociedad diversa, también la objetivación debe ser plural.

“De Carne y Yeso” se vuelve una muestra de esta diversidad, cada imagen fue realizada en una latitud distinta de la misma Ciudad de México y ello se puede ver, ya que cada maniquí dista del otro y esas diferencias tienen una relación antropológica entre sujeto y contexto. El ideal de belleza puede variar de una colonia a otra y las ideas que conforman ese ideal, se objetivan, creando así, una diversidad objetual en donde hay armazones humanos obsesivamente estilizados y

los hay también, aquellos que son un poco más que burdas muestras de maltrato o desgaste.

Dos de las imágenes de la serie pueden ejemplificar lo anteriormente abordado. La primera titulada *Pino Suárez 2:30pm* (fig. 32) es una fotografía digital desde el exterior de una tienda de vestidos de noche, en ella, es posible ver un maniquí femenino, el cual personaliza la elegancia nocturna que ofrece el corredor comercial de Pino Suárez en el Centro Histórico. Son los elementos que rodean al objeto retratado los que configuran una atmósfera, ésta se ilumina con neón y cabello rojo encendido. Se trata de una fotografía a partir de la luz de ambiente, por lo que es posible observar los detalles sombríos del lugar, un lugar que imita las condiciones de un antro nocturno. La mujer maniquí observa sensualmente al espectador y éste mientras, puede observar los detalles de facturación y uso de dicho objeto. Efectivamente se trata de un armazón humano muy usado y maltratado, tiene despostillada la piel de yeso de sus hombros y sus brazos y los rasgos de su rostro están remarcados bruscamente, adquiriendo una apariencia que contrasta elegancia y maltrato. Debido a la zona de la ciudad donde se capturó a esta maniquí, los precios que ofrece el establecimiento al que pertenece son en promedio mil 500 pesos el vestido más barato y 800 pesos el más caro.



(fig. 32) *Pino Suárez 2:30 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 46x98 cm., 2007.

La segunda imagen se titula *Masaryk, 5:24 pm* (fig. 33), se trata de otra foto local, como su título lo apunta. En esta fotografía, se puede ver cómo a través del cristal se filtra la mirada de otro maniquí femenino (¿femenino?), el cual, luce lánguido y pulcro, como una imagen creada para representar un ser de otra era y otra historia diferente a la humana. Esta imagen muestra el interior de un escaparate en una de las colonias más acaudaladas de la ciudad, donde de todas las tiendas de vestidos, en promedio, el precio más bajo oscila entre los 800 pesos y mil 500 pesos y el más alto entre los 80 mil y 100 pesos. Las figurillas de yeso que aparecen en la foto se caracterizan por ser delgadas y mínimas, incluso, rasgos físicos como el

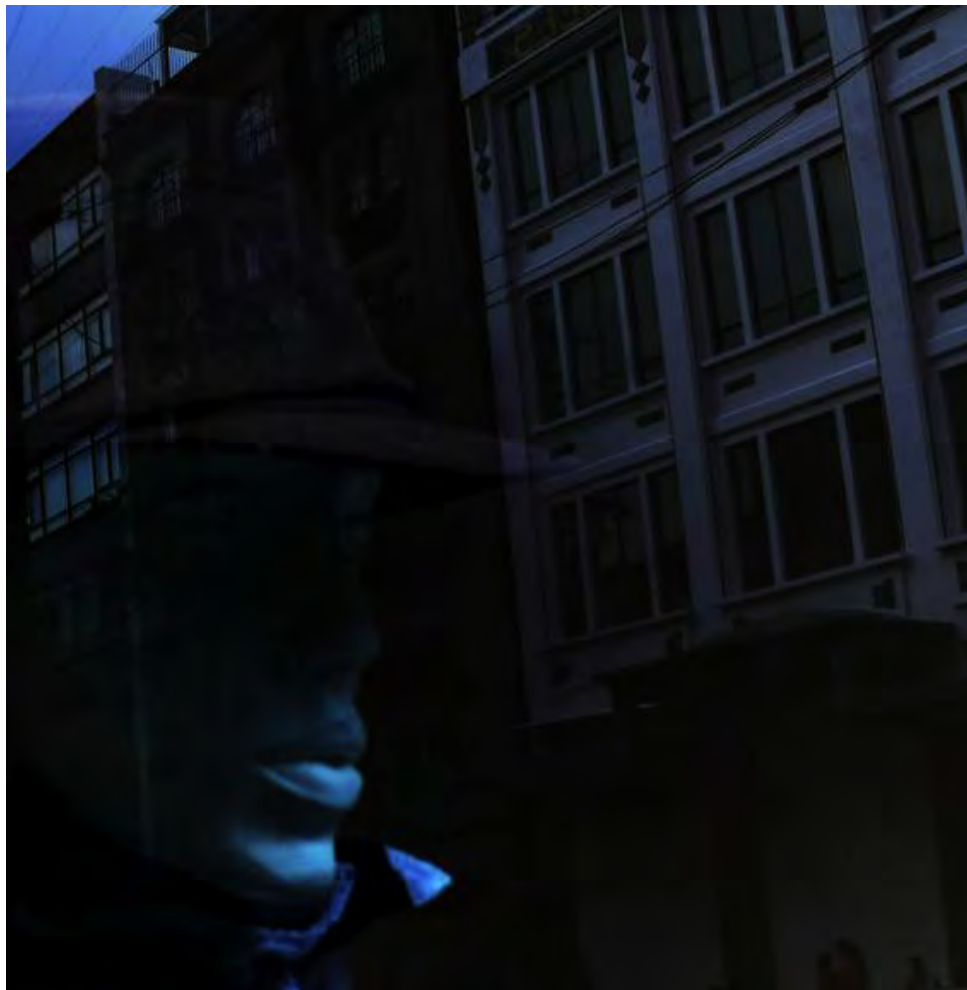
cabello son omitidos, se reducen a una evocación tenue y fugaz, no obstante, el mensaje que comunican dista de ser leve. El estereotipo aceptado por el mercado induce una actitud hacia el cuerpo, donde entre más se separe la realidad de un cuerpo del modelo promovido, éste será menos aceptado por el conjunto social.



(fig. 33) *Masaryk, 5:24 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 50x95 cm., 2008.

Ambas imágenes y las diez restantes (figs. 34 a la 43), transitan por este tipo de apuntes, el recorrido antropológico de relaciones entre contexto-sujeto-evocación-proyección, que reconozco en los lugares donde acudo a fotografiar maniqués, está

marcado por una inquietud estética sobre diversas formas de representar el “modelo” de belleza femenina, como anzuelo para el consumo. Las ciudades como la de México, donde el proyecto modernizador llegó antes que la modernidad, están fracturadas en zonas altamente desiguales, donde no sólo las costumbres, los hábitos y las adaptaciones en el medio son diversas, sino que la forma de objetivar ideas también lo es. Los maniquís de los escaparates de la ciudad, dan cuenta de una imagen y semejanza social, donde ellos representan valores culturales.



(fig. 34) *Centro Histórico 7:20 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 57x50 cm., 2007.



(fig. 35) *República de Uruguay 3:21 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 26x38 cm., 2007.



(fig. 36) *Madero 4:58 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 36x45 cm., 2007.



(fig. 37) *Interlomas 2:40 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 50x56 cm., 2008.



(fig. 38) *Donceles 6:00 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 98x35 cm., 2007.



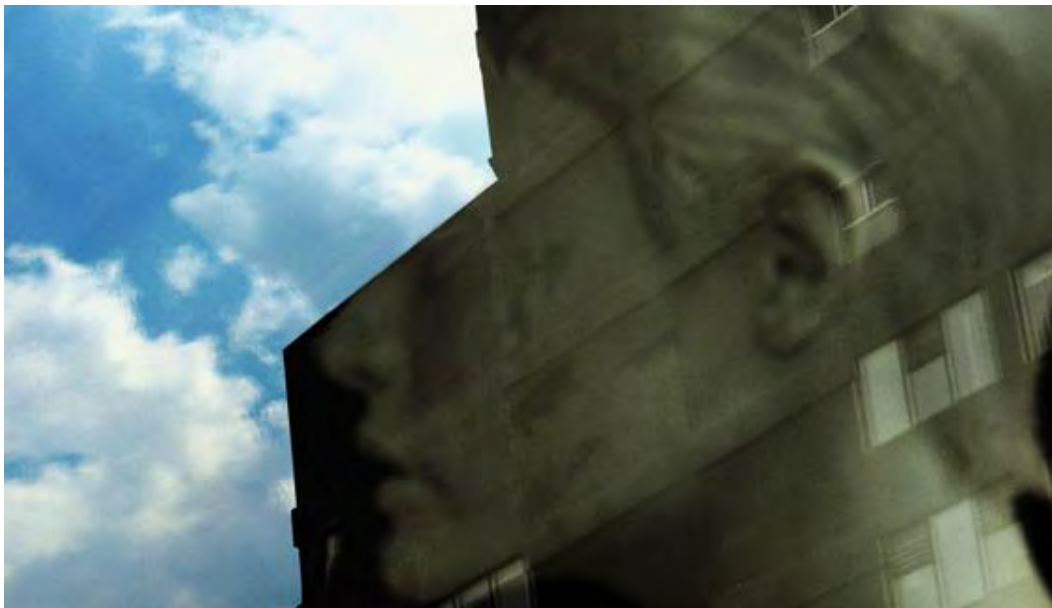
(fig. 39) *Punta Norte 4:18 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 20x08 cm., 2008.



(fig. 40) *Zona Rosa 7:11 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 35x45 cm., 2008.



(fig. 41) *Palma Norte 12:15 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 45x75 cm., 2008.



(fig. 42) *Metro Chapultepec 3:40 pm.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 28x42 cm., 2007.



(fig. 43) *Perisur 11:00 am.*, de la serie *De Carne y Yeso*, Impresión digital en espejo, 40x65 cm., 2007.

Ciudad Onírica

La segunda serie fotográfica del capítulo que presento para esta investigación se desprende de la anterior y se titula “Ciudad Onírica”. En ella continuo mi exploración foto-antropológica de la ciudad y retomo el retrato de armazones

humanos pero, ahora desde un punto de vista más personal. Las fotos que comprenden esta serie están provistas de un sentido íntimo, donde relaciono mi experiencia en la ciudad y mis ensoñaciones. Acudo a los lugares con los que he soñado y recreo alguna escena de mi sueño. He procurado relacionar geográficamente los elementos, por ejemplo, mis sueños más familiares son recreados en la azotea de mi casa o los sueños sobre miedos o deseos los he ubicado en los sitios en los que he tenido alguna experiencia relacionada o que me ha provocado susto o satisfacción. Cada imagen utiliza diversos elementos que a la vez son símbolos de mi historia personal, nada en ellas es arbitrario, por lo que se trata de fotografías construidas conceptualmente. Cada fotografía además, utiliza a un sujeto ausente que soy yo misma, pero no uso mi figura para representarme, al igual que las imágenes de “De Carne y Yeso”, uso objetos de forma humana, evocaciones mi individualidad.

Los sueños y la ciudad

Jodorowsky denomina “danza de la realidad”²³ al momento en que confluyen diversas oportunidades en un mismo tiempo y espacio y éstas se ajustan a un fin individual, que además ha sido buscado, clamado, proyectado. Me parece que mi encuentro con la teoría de los sueños lúcidos de Jodorowsky, fue uno de esos

²³ Alejandro Jodorowsky, *La danza de la realidad*, Madrid, Ed. Siruela, 2001.

bailes cósmicos donde las palabras llegan en el momento que surge la idea y la necesidad de enunciarla, y luego ésta es alumbrada como materia.

Según el autor chileno, los sueños no son una parte de la vida, sino que son toda una vida completamente paralela, donde se pueden construir nuevas afecciones, se puede ser otro e incluso, se puede empezar a morir. Me encantaría que esta teoría fuera una constatación de un presentimiento añejo que habita en mi, ya que los sueños, desde muy temprana edad han significado un recurso para seguir experimentando, pero, que se instalan en esa otra parte, complemente privada que es mi imaginación.

Ahora, me encuentro trabajando con imágenes de la ciudad y he querido cubrir de intimismo mi experiencia de habitar el espacio urbano. En esta búsqueda, me he encontrado con dos conclusiones vitales: la primera es que la ciudad me ha definido emocionalmente; mi capacidad de experimentar emoción, está directamente relacionada con mi concordancia espacio-temporal, es decir, he aprendido a sentir conforme he aprendido a ubicarme en un sitio y en un momento determinados. La ciudad entonces se vuelve una condición irracional que produce emociones, aunque la mayoría de estas se traduzcan en relaciones sociales.

Mi segunda conclusión es que la ciudad no termina nunca, se instala en el inconsciente. Vivir la ciudad significa también soñarla. Me he dado cuenta de que mis sueños están influidos por lugares, personas, periodos que son precisos de la

ciudad, que no son condiciones escogidas, sino más bien asumidas.

Por ello, ciudad y sueños, desde Calvino, han estado hermanadas en un discurso particular del acto de habitar, donde en ocasiones, el transeúnte despierto es un sonámbulo y donde el somnoliento acurrucado es un activo constructor de la identidad urbana.

Mi ejercicio en estas fotografías consistió en retomar diversos diarios de sueños, agruparlos en temas, colores, sensaciones, personajes, referencias y así lograr un sistema de información inconsciente sobre mi experiencia. Una vez que la información se hizo legible como material de trabajo, recurrí a unificar todos aquellos sueños que hablaran de la ciudad, es decir, donde la ciudad estuviera presente. El resultado es “Ciudad Onírica”, un experimento de costear la trascendencia del habitar el espacio urbano y su inserción en una vida posiblemente paralela, donde el soñar puede edificar, levantar monumentos, retratar momentos de la infancia.

Fotografía y sueños

También fotografía y sueños ha sido una combinación frecuente en la historia de la primera. La implementación y experimentación con la técnica fotográfica a permitido la producción de imágenes, que no sólo no dejan de ser análogas con lo real, sino que pretenden hacer visibles nuevas y distintas realidades. Uno de los

trabajos fotográficos emblemáticos en este sentido, son las fotografías oníricas de Man Ray. En ellas, el autor intervenía sus imágenes y en base a esas alteraciones, componía nuevas visiones. Man Ray utilizaba elementos de distintas técnicas, podía pintar con tinta china sobre el papel fotográfico o podía hacer una composición usando fotogramas, pero siempre buscando la creación de texturas, formas y combinaciones que alteraran la forma ortodoxa de ver. También jugaba con evocaciones de lo humano, donde la figura humana era insinuada, o transformada, pero siempre alterada, como si el hombre por sí mismo ya no fuera suficiente para auto representarse. Un ejemplo de estas evocaciones es un Autorretrato que Man Ray realiza a partir de símbolos en un juego de luces y sombras sobre un tono azulado. El título *Autoportrait* (fig. 44) de esta imagen alude a que se trata de una auto representación del autor, no obstante, el autor sólo está presente en cuanto a una composición alternativa, donde a través de símbolos como la hendidura de un violín o la impresión de la palma de una mano, comunica una idea y una visión de sí mismo.

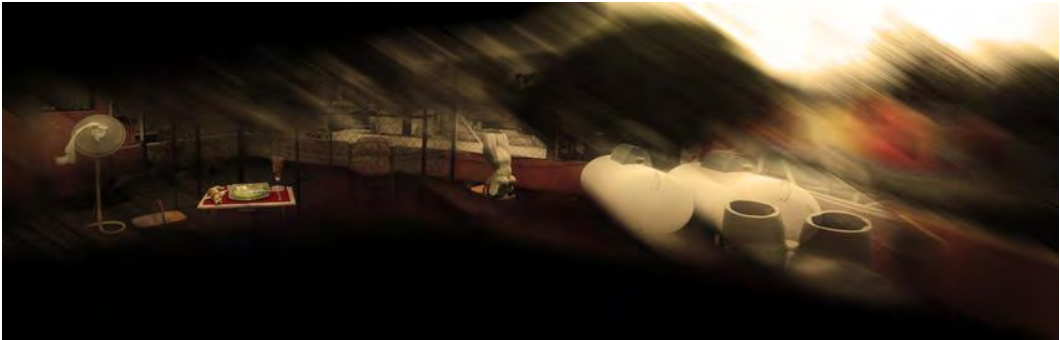


(fig. 44) Man Ray, *Autoportrait*, 1923.

Y es que cuando existe la pretensión de retratar un espacio onírico, el lenguaje visual se vuelve flexible y surrealista, basta recordar la emblemática película *Spellbound* de 1945, donde Alfred Hitchcock con la colaboración de Salvador Dalí, filma lo que sería una de las secuencias filmicas más reconocidas del cine, en ella, Hitchcock representa el sueño narrado por su protagonista, recrea a través de lo que Gregory Peck le cuenta, espacios imaginados, con atmósferas cambiantes arbitrariamente, sitios asimétricos, donde Dalí impregna de surrealismo la escenografía. A partir de la combinación de elementos, se construyen lugares que adoptan formas descontextualizadas, las cuales sólo adquieren sentido en la narración. Esta reconstrucción de símbolos y objetos de un espacio para evocar sueños, ha sido inspiradora en “Ciudad Onírica”, ya que es posible atisbar que una imagen de los sueños, va a estar dada por lo que existe, pero también por aquello que sólo puede existir construyéndolo.

Los lugares de la ciudad que sirven de escenario para las fotografías de esta serie, han sido marcados por alguna experiencia personal en ellos, por ejemplo, en la imagen titulada *Sueño de cabeza* (fig. 45), recreo un recurrente sueño sobre un desayuno con mis padres, el cual ocurre en la azotea de la entonces casa de mi padre. Vuelvo a esa azotea y coloco objetos que pude ver en mi sueño, entre ellos, una fotografía de mi padre y una de mi madre, ambos eran muy jóvenes y no se conocían, tendrían 17 años. Mi sueño es sobre un desayuno con mis padres, no

obstante, ellos están presentes en fotografías colocadas dentro del plato donde comeremos el desayuno. Esas imágenes están en un plano del pensamiento sumamente flexible, más no azaroso, según la teoría psicoanalítica que plantea que el mundo onírico está íntimamente relacionado con el mundo despierto, por lo tanto, la imagen resultado será una construcción íntima e imaginaria, pero a partir de lugares y objetos reales.



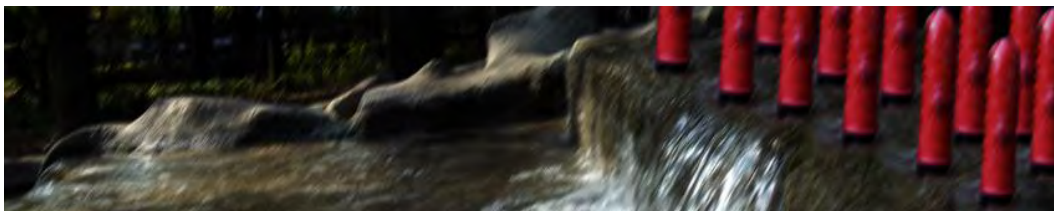
(fig. 45) *Soñé de cabeza*, de la serie Ciudad Onírica, Impresión digital, 100x45 cm., 2008.

El lugar real es la ciudad moderna, porque en ella habito y en ella desarrollo la mayor parte de lo que luego se convierte en mis recuerdos. La ciudad invade mis sueños como si fuera una pintura, o más bien como un collage, donde es la combinación de componentes los que se vuelven acertijo de lo real. Las imágenes de esta serie (figs. 46 a 48) hablan de ese encuentro entre la evocación y la

memoria que existe en los sueños de quien vive en una ciudad que no sólo se queda en el plano conciente, sino que escala peldaños dentro un pensamiento más abstracto.



(fig. 46) *Soñé con Unamuno*, de la serie *Ciudad Onírica*, Impresión digital, 40x75 cm., 2008.



(fig. 47) *Soñé húmedo*, de la serie Ciudad Onírica, Impresión digital, 25x60 cm., 2008.



(fig. 48) *Soñé que mi papá era un oso*, de la serie Ciudad Onírica, Impresión digital, 40x78 cm., 2008.

CAPÍTULO 3
FOTOGRAFÍA Y AUSENCIA DEL SUJETO

Capítulo 3

Fotografía y ausencia del sujeto

*Las cosas de las que se habla,
jamás están presentes.*
G. Lakoff y M. Jonson

Crisis del sujeto

Hay una cuestión que relaciona la fotografía contemporánea con el pensamiento posmoderno, y ella se basa en una supuesta ausencia del sujeto. Al respecto, Hal Foster argumenta que la postmodernidad postestructuralista “asume ‘la muerte del hombre’ no sólo como creador original de artefactos únicos, sino también como el sujeto centro de la representación y de la historia”. Por ello mismo la postmodernidad “es profundamente antihumanista”²⁴. Y como lo señala Joan Oleza, “en el ámbito puramente estético la asunción de la muerte del Sujeto lleva a la del Autor, sujeto desautorizado en tanto principio creador y unificador del

²⁴ Hal Foster, “Polémicas (post)modernas”, en J. Picó ed., *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial, 1988. p. 105.

sentido de la obra artística”²⁵. Lo anterior significa que en el arte contemporáneo la búsqueda no está encaminada al sujeto, sino a la obra misma, como un juego de interacción entre los objetos, los espacios y los momentos que convergen para dar como resultado la obra. Por ello, es común encontrar obras concernientes a temas y discursos específicos, donde el sujeto es el medio más que el fin de la creación. Como si se dudara de la responsabilidad creativa del artista y sólo se aislara de él su producto y a su vez, éste pudiera hablar por sí mismo. Pero esta característica, es producto de una ruptura, de una crisis del sujeto fundamentada en una desconfianza de su libertad y autonomía, que a su vez, es el resultado de un flujo histórico, donde el individuo ha quedado subsumido a su propia cultura.

El proceso de la modernidad es protagonizado por el “sujeto individuado”, éste es dueño de la razón y además el centro del universo que comenzará a elaborar el Renacimiento, que llegó a su madurez teórica con la Ilustración y que tiene su apogeo histórico en la sociedad capitalista del siglo XIX. Lo que desaparece entonces en la posmodernidad no es el sujeto en sí, más bien es el concepto que se había creado de él, como ego autónomo, independiente. Este concepto de subjetividad autónoma es según Habermas, pensar que el principio determinante

²⁵ Joan Oleza, “Luis Alvarez Petreña o la Tragicomedia del Yo” en C. Alonso ed. *Max Aub y el laberinto español*. Actas del I Congreso Internacional sobre... Valencia. Ayuntamiento 1996. p. 93.

de la modernidad es la razón centrada en el sujeto²⁶, pero es esta noción la que se problematiza con el cambio de siglo y son tres las vías que lo posibilitan. Por un lado está el irracionalismo nitzscheano, por otro lado está el marxismo y el psicoanálisis como un tercero.

Sobre el marxismo, ya desde la mitad del siglo XIX el centro de la historia fue desplazado del individuo a las formaciones económicas y a las clases sociales, las fuerzas y las relaciones de producción, es decir, el individuo no estaba aislado como centro o esencia universal de la historia, sino que era producto de una serie de circunstancias que determinaban no sólo su actuar en el mundo, sino sus posibilidades de trascendencia. En otras palabras, la idea del individuo autónomo fue sustituida por una idea de sujeción del individuo a instancias sociológicas e ideológicas que lo trascendían.

El irracionalismo nitzscheano, por otra parte, terminó con una tradición de pensamiento alternativo, para el cual sentó las bases Shopenhauer, donde lo que se privilegia es el conocimiento práctico, totalmente opuesto a la tradición modernista del conocimiento cimentado en una razón, más teoría que praxis. La intuición y la voluntad de vivir se tornaron un nuevo sometimiento para el individuo, ahora se presupone que cada individuo está sometido a sus impulsos, perdiendo vinculación con la actividad racional, tomando como estandarte una

²⁶ Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid, Taurus, 1987. 2 vols.

emanación de la voluntad universal, sin objeto ni fin alguno más allá de sí mismo, obstinación a pensar en el individuo como esclavo de su propia imposibilidad de individualidad. Ya a finales del siglo XIX Nietzsche sustituye la voluntad de vivir por la voluntad de poder, pero conserva la idea de un sujeto que desconoce su propia razón y que enmascara los verdaderos impulsos que trabajan dentro de él e incluso en contra de él, y analizó la historia humana como una violenta objeción de los sistemas morales. La idea del hombre de Nietzsche es un sujeto cuya razón lo regula y por supuesto a su vez regula la naturaleza, la cual es puesta a su servicio y dominación. Para este filósofo alemán, el sujeto es una suerte de títere, el concepto del yo o del sí mismo, sirve como un engaño que imponemos al devenir, como límites con los cuales se encauza el sujeto para enfrentarse a la vida. Nietzsche propone entonces un nuevo egocentrismo, una nueva subjetividad, la del superhombre, pero éste podrá nacer sólo de la dislocación del sujeto de la civilización universal.

Por otra parte, el sujeto fue analizado por el psicoanálisis como un juego de atracciones y de repulsiones, de instintos y de represiones, para esta teoría, el sujeto es más un punto de encuentro de fuerzas psíquicas y sociales que su controlador. La división que crea el psicoanálisis, disloca al sujeto en entidades que operan separadamente, entonces comprende una lucha constante entre ellas. Así, la lucha permanente entre el yo y ese *ello* que trabaja como un enemigo

interno, contra el que el propio sistema defensivo desplegaba la estrategia de la *represión*. La gran aportación de Freud en este sentido es la noción del deseo, como instancia dominante de las relaciones interpersonales, pero además como fuerza irracional, en el mismo sentido en el que Nietzsche planteaba el concepto de la voluntad de poder.

Estas tres posibilidades teóricas, aportan elementos para comprender la crisis del sujeto, como resultado, una nueva idea del hombre surge de ellas, consiste en entender al sujeto como creador sí, pero de su propia ficción. Una ficción basada en la idea de un sujeto autónomo, libre e independiente.

Tanto Marx, como Nietzsche y Freud, plantearon una técnica de análisis similar, basada en el paradigma de que el hombre está siempre supeditado a una fuerza ajena a sí mismo, nace la sospecha de que “detrás de todo el mundo manifiesto hay uno latente, detrás de todo lo consciente, un subconsciente, y detrás de todo lo unitario en apariencia, una contradicción [...] Ellos descubrieron, cada uno a su modo, que la autodeterminación de la mente era una quimera y que nosotros somos esclavos de una fuerza que trabaja en nosotros y con frecuencia contra nosotros”²⁷.

²⁷ A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid. Guadarrama. Vol. II. 1964. p. 455.

Ausencia del sujeto y fotografía

En la fotografía contemporánea, se observa el resultado de esta discusión crítica sobre el sujeto. La mayor parte de los trabajos fotográficos actuales pretenden seguir la pauta que plantea al sujeto como un subproducto de sí mismo. Por ello, son recurrentes los trabajos hechos a partir de objetos, los cuales objetivan al propio sujeto, lo convierten en un motivo, el cual se expresa a partir de sus creaciones, ya sean estas cotidianas, laborales, tecnológicas o artísticas.

El sujeto queda en un segundo plano, lo que ahora impera es todo aquello por lo que es sometido y desde esa base, lo que surge es su evocación. El sujeto es evocado, no traducido ni descrito. Interesa ahora hablar de lo que el sujeto hace, de lo que el sujeto pierde, de lo que el sujeto sufre, pero no abordándolo desde sí mismo, sino desde su objetivación, la cual se deslinda de cualquier promesa de autonomía. Como García Canclini lo señala:

Un léxico fue reemplazado por otro. La reflexión sobre la conciencia, el sujeto y la libertad, que hasta la épica existencialista dominaba gran parte del trabajo filosófico, dejó su lugar desde los años sesenta del siglo pasado

al descubrimiento y análisis de la reglas, las estructuras y los códigos que nos constituyen²⁸.

La ausencia del sujeto resulta entonces el pretexto para hablar de él. El sujeto contemporáneo queda disuelto en la representación de sus acciones y de su política. “Antisubjetivismo, antihistoricismo, antihumanismo: ya ni podía decirse que el hombre hablaba o pensaba, sino que era hablado o pensado por el lenguaje”²⁹. No obstante, aunque esta crisis del sujeto está presente en las reflexiones artísticas en general y fotográficas en particular, la apuesta sigue siendo la reconstrucción de subjetividades, sino sólidas o firmes, por lo menos si reconocibles. Ya que las certezas de todas las teorías del individuo y la sociedad son puestas entre signos de interrogación por la incesante recomposición de los órdenes socioculturales, el pensamiento posmoderno define a los sujetos como nómadas. Asistimos a un paisaje de identidades nomádicas, imaginarias, variables, formadas en los reflejos múltiples de las simulaciones.

La fotografía ha buscado como objeto esos simulacros, aquellos momentos en que el dispositivo de lo real se hace presente evidenciando un montaje ficticio, armado

²⁸ Néstor García Canclini, “Se necesitan sujetos: regresos y simulaciones” en Simón Marchant (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós Estética: 40. 2006. p. 153.

²⁹ *Ibidem*. p. 154.

por las fuerzas dominantes de las diferentes industrias culturales. Por ello, las tendencias de la fotografía contemporánea mexicana dan cuenta de la elasticidad de los lenguajes propios de un medio que hace mucho ya no se reduce a la fotosensibilidad y a la percepción pasiva de las apariencias de lo real. Los caminos que proponen los fotógrafos contemporáneos mexicanos, más estrategias narrativas que rasgos de estilo, son a la vez modulaciones personales inscritas en un contexto específico y concesiones a códigos inevitablemente globalizados.

Tanto las identidades nomádicas como la búsqueda de lenguajes particulares, hacen de la fotografía contemporánea el receptáculo de un sujeto extraviado, pero que se asoma desde la trinchera de la reconstrucción, como si se tratara de la cimentación de una nueva subjetividad que asume y reconoce los parámetros sociológicos que contribuyen a mostrar la inconsistencia real de las nuevas desigualdades, diferencias y exclusiones. “Al final de los festejos posmodernos a la “sociedad del consumo” o flexible, encontramos la necesidad de configurar una concepción post-metafísica del sujeto y de lo real que no se detenga en la desconstrucción. Menos aún que, por quedarse sólo en ella, instaure una especie de simulacro ilimitado”³⁰. En la medida en que el fotógrafo contemporáneo realiza un trabajo consistente, su objetivo final no es representar la voz de los silenciados sujetos, sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida

³⁰ *Ibidem.* p. 165.

cotidiana entran en conflicto con los otros. Las categorías de contradicción, yuxtaposición y conflicto están, por tanto, en el núcleo de los trabajos fotográficos actuales, son una de las vías que la fotografía ha encontrado para lidiar con la ausencia del sujeto.

Más que construir una explicación, se quiere recuperar el aspecto indicial de lo real como en esa bola de plastilina, titulada *Piedra que cede* de 1992 (fig. 49), arrojada a la calle por Gabriel Orozco para que, al rodar, se le peguen al azar restos de basura urbana: a pesar de que la bola tiene el peso del autor, no es el artista quien deja su marca en la obra, sino el devenir cotidiano.



(fig. 49) Gabriel Orozco, *Piedra que cede*, 1992.

Gabriel Orozco y la yuxtaposición de la imagen de lo cotidiano

Orozco trabaja desde y sobre lo cotidiano y lo hace a partir de los objetos que lo conforman. Los pequeños rascacielos de tablas y desechos formados por Orozco en su obra *Isla dentro de una Isla* (fig.50), crean un perfil en miniatura de Manhattan, y sólo cobra sentido al yuxtaponerlo con el enorme perfil real. En este

caso, el hecho de la fotografía convierte a la acción escultórica en una obra sin peso, ligera y portátil, tal como una tarjeta de visita. Esta es la propiedad intrínseca que Orozco percibe en la fotografía, su capacidad de quitar peso a los objetos y particularmente a la escultura. Por ello, la obra de Orozco es muy diferente a la documentación fotográfica de acciones y performances de artistas de los sesenta y setenta, como Ann Temkin lo señala:

Para ellos, las fotos sirven explícitamente como reliquias del acontecimiento y dan cuenta de los participantes; la evocación y la historia construyen parte del significado de las fotografías. En el caso de Orozco la foto no está subordinada, de modo alguno, al acontecimiento escultórico inicial y el énfasis reposa en su existencia independiente, más que en la recreación de un momento importante³¹.

Para Orozco la escultura no es la fotografía impresa, la fotografía no es escultórica, con ella se trata más bien de compartir la percepción de un hecho, no el hecho en sí, el objeto escultórico entonces no es indispensable y la fotografía se

³¹ Ann Temkin, "Fotogravedad", en B. Buchloh (comp.), *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Ed. Turner/CONACULTA, 2005. p. 130.

independiza. Orozco mientras es entrevistado por Benjamin Buchloh lo describe así:

El espacio en la fotografía es como el “espacio de la ventana”, o como a veces digo, “la caja” donde guardamos y transportamos un evento que ocurrió previamente. Siempre pienso en la fotografía como una caja de zapatos. Puede viajar a través del tiempo y del espacio, y el tamaño de la caja o de lo que contiene es lo de menos. No le veo a la fotografía ningún atributo “escultórico”, sino que esos atributos se relacionan con lo que sucedió en la realidad y con lo que sucede con la imagen y con la idea cuando tienen suficiente fuerza comunicativa³².

En el caso de *Isla dentro de una isla* lo que se funde con fuerza comunicativa es la relación entre dos imágenes de una misma ciudad. Manhattan fotografiada desde dos perspectivas: la primera, como una estampa de una de la ciudades más reconocidas del mundo, con sus grandes torres gemelas (ahora no existentes) y su grisácea construcción; la segunda, una ciudad hecha de desechos de ciudad, es decir, la otra cara de la ciudad, la que se encharca, la que no luce y generalmente

³² Gabriel Orozco en “Entrevista en Nueva York”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Ed. Turner/CONACULTA, 2005. p. 88.

no es nombrada, a pesar de estar presente en todo momento. La escultura de la ciudad-basura es un perfil, un retrato construido que alude a una sub-ciudad, a un aspecto de lo urbano despojado de glamur y de opulencia, convertido en una imagen de Manhattan irónicamente sucia. La fotografía resultante de esta yuxtaposición de imágenes, es una obra, es la posibilidad de trasladar una percepción sobre lo urbano, sin necesidad de recrearlo, donde tanto la acción escultórica como la solución fotográfica final, están relacionando el momento en el que el artista reconoció un discurso sobre la urbe y pudo a través de un medio fotomecánico, detenerlo.



(fig. 50) Gabriel Orozco, *Isla dentro de una Isla*, 1993.

La manera como trabaja Orozco requiere de la función de la fotografía, ésta es un continente, no de su paso por las diferentes ciudades en las que ha estado, sino de sus percepciones e intervenciones dentro de las mismas. Con la foto, Orozco no documenta su experiencia citadina, más bien la detiene y es parte del sitio donde

ha ocurrido el hecho artístico, es decir, participa de la acción, la convierte en imagen.

La ciudad es para Orozco la oportunidad de encontrarse con objetos que puedan acercarlo a los conceptos que le interesan, además es el espacio que habita y es donde reconoce las motivaciones de su obra. La fotografía entonces es otra de sus formas de lenguaje, por medio del cual enuncia sus consideraciones y más importante, las contiene. Las diferentes fotos que conforman la obra de Orozco muestran una relación entre el artista y los hechos a los que se enfrenta, donde, más que registrar, construye mediante fotografías un discurso estético propio sobre los mismos.

En este sentido me interesa la obra de Orozco, él realiza sus fotografías pensándolas como parte de un proceso más amplio y completo, donde lo que impera es el concepto abordado, no la tanto la técnica fotográfica, el encuadre o la composición. Lo que le preocupa a este artista es la posibilidad de convertir lo cotidiano en una puesta en escena, es decir, en sucesos que se presentan en un momento azaroso, específico y de corta duración y que además, al acontecer, activan el espacio que ocupan.

La posibilidad de crear ambientes visuales, donde está ocurriendo algo a lo que debemos atender, pero donde dicha acción está cubierta por un velo de irrelevancia y superficialidad, es una de las características de la obra fotográfica

de Orozco. Por ejemplo en *Perro durmiendo* de 1990 (fig. 51), Orozco fotografía a un perro descansando plácida y despreocupadamente sobre unas piedras, no le interesa realmente obtener una imagen perfecta lumínica o compositivamente, más bien le interesa el concepto de ‘estado de reposo’ de los cuerpos, como una constatación de que la energía puede permanecer latente sin utilizarse convencionalmente.



(fig. 51) Gabriel Orozco, *Perro durmiendo*, 1990.

Para Buchloh, la obra de Orozco empieza a entenderse desde la trinchera del arte conceptual, sobre todo en cuanto a la relación que establece entre los objetos y las fotografías o las palabras con que los representa, como lo señala Buchloh, “en los momentos más álgidos del arte conceptual, la fotografía desplaza al objeto o asume la condición de objeto, denegando los parámetros tradicionales de organización del espacio y la materia”³³.

Esta forma de trabajar, partiendo de pretextos visuales, pero, apuntando a ideas y conceptos, es una técnica recurrente en el arte contemporáneo, como si el creciente y constantemente elevado número de hechos y objetos, impidiera la reflexión sobre ellos, como si la cotidianidad se los comiera y los trasladara al espacio de lo imperceptible. Entonces, artistas como Gabriel Orozco los rescata y los utiliza como enunciados, como si los señalara con el dedo, sobre los cuales es posible continuar escribiendo. Tal es el caso de otra de sus obras fotográficas, *Aliento sobre piano* de 1993 (fig. 52), ésta imagen es puramente evocativa, es decir, habla de una cosa distinta de la que muestra, por ello, es una obra fotográfica sobre sí misma. En principio, es la imagen de la huella de aliento de un sujeto, ausente y anónimo sobre un piano de cola negro y lustroso. Lo que se enuncia en esta imagen remite en principio al *ha sido* barthiano, es decir, la huella

³³ Benjamin Buchloh, “Entrevista en New York”, en Benjamin Buchloh entre otros, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Taurus/CONACULTA, 2005. p. 86.

de un aliento no dura más de unos cuantos segundos, no obstante, en el momento en el que Orozco toma la fotografía, el aliento está allí, latente y detenido en su irreparable proceso de desaparición. Lo que se fotografió, apenas se cerró el obturador de la cámara, fue un momento que dejó de ser inmediatamente después del disparo, ese aliento *ha sido* en el tiempo, *ha sido* de alguien y *ha sido* fotografiado, pero ya no es más. Esta imagen no sólo refiere al rasgo ontológicamente fotográfico de indicar, de guardar un índice de la realidad, también refiere al cambio y al devenir como conceptos donde actúa el tiempo y el espacio en un continuo desvanecimiento, todo ello, en el marco de la imagen.



(fig. 52) Gabriel Orozco, *Aliento sobre piano*, 1993.

No es necesario aludir al objeto representante del tiempo, como por ejemplo un reloj, basta con evocar algo transcurriendo, algo reconociblemente transitorio, luego fotografiarlo antes de que desaparezca y listo, la evocación está hecha, el concepto entonces retorna de la imagen y comunica tanto la intención como la idea de quien ha estado detrás de su producción. Aunque Orozco usaba la

fotografía al mismo tiempo que exploraba los materiales y objetos a su alrededor, no pensaba en la fotografía como la única solución conceptual definitiva, simplemente funciona como una manera de explorar elementos.

Orozco habla de su obra a quienes la han estudiado y quienes además pueden relacionarla con otras obras y otros artistas. Es el caso de las entrevistas realizadas a Orozco por Benjamin Buchloh, en ellas, el artista habla de sus influencias, de la literatura que ha revisado e inspirado su obra y la justifica mediante conceptos, donde el sujeto y sus relaciones con los objetos y los espacios, son evocados, sólo para reforzar el contenido comunicativo de su obra. Aunque no es posible asumir que la preocupación de Orozco está centrada en la crisis y ausencia del sujeto, si es posible rastrear en su obra un traslado del sujeto al objeto, donde lo que se fotografía son más las relaciones de experiencia y sentido que existen entre los individuos y su cultura material dentro del espacio urbano.

La activación de los espacios es la constante en el trabajo de este artista mexicano, considera que hay momentos de confluencia entre los objetos o la materia, el sujeto que la experimenta y el espacio físico (la calle, el museo) y es en ese instante donde Orozco activa el dispositivo artístico, dotando a la experiencia global de una potencia conceptual. Es entonces que la fotografía entra en escena, pone en movimiento ese proceso de activación espacial, lo detiene y lo sostiene, al mismo tiempo que concentra la atención en algo, el *punctum*, o lugar donde se

enfoca, o como diría el propio Orozco, “el punto central y la idea de una espiral en expansión que se mueve y crece”³⁴.

Antiestructuras de lo Cotidiano

El proceso creativo que acompaña la realización de una obra fotográfica puede ser muy variado. Partiendo del ejemplo de Orozco, una manera puede ser conceptualizar previamente un problema. Se focaliza un punto de atención y se dialoga constantemente con los elementos que lo rodean, así, cuando un espacio se activa y existe interacción entre el signo y el espectador, el punto de atención se aclara. Esta forma de ‘encontrarse’ con los materiales, supone además la acción de otro factor, el azar. La espontaneidad del encuentro asegura el valor emblemático del objeto, lo dota de significado y posibilita su reconfiguración.

El resultado de esta forma de trabajar son imágenes donde lo que se ve, dista en mayor o menor medida de lo que se enuncia conceptualmente. Es decir, los elementos que componen una imagen pueden ser explícitos o implícitos, según se trate de una serie fotográfica, donde el conjunto explica la unidad o una sola imagen, donde ésta engloba una idea general.

³⁴ Gabriel Orozco, “Entrevista en New York”, en Benjamin Buchloh entre otros, *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Taurus/CONACULTA, 2005. p. 111.

La tercera serie realizada en esta investigación se titula “Antiestructuras de lo Cotidiano”, en ella, el proceso creativo inició con la conceptualización de un problema. En éste caso, el problema era la desestructuración cotidiana, me interesó principalmente la dinámica de adaptación de los sujetos ciudadanos a las múltiples formas de erróneo funcionamiento social, por ejemplo, el caso de los servicios y los servidores públicos. Todo aquel que desarrolle su vida cotidiana dentro de la Ciudad de México, sabrá que es imposible escapar a los trámites burocráticos de inserción económica o hacendaria, por ejemplo. Ante tales obligaciones ciudadanas, el sujeto urbano se dispone a su honesta participación, pero, con la firme certeza de que tal vez será mal atendido, será retrasado en el tiempo con lo que es posible que pierda un día entero e incluso tendrá que hacer algún arreglo extra porque su caso es extraordinario y difícil. En el mejor de los casos, los trámites se llevan a buen término y la cotidianidad no se ve afectada, pero ello sólo ocurre cuando el sujeto previene los inconvenientes y se les adelanta. No obstante, siempre existirá la posibilidad de que ni tomando precauciones la cuestión se complete satisfactoriamente, ya que está el factor *servidor público*, el cual, debido a las pagas insuficientes y a las jornadas laborales excesivas y en algunos casos incongruentes, dificultará o agilizará (sobre todo si se cuenta con su previo conocimiento personal) los trámites.

Estas minucias de la vida urbana acompañan a los sujetos y van conformando su personalidad social. No sólo sucede un mal funcionamiento en los sectores de servicio público, también hay problemas con el transporte. Una disputa constante entre el chofer u operador del transporte y sus usuarios es la marca registrada de la Ciudad de México. Los usuarios saben que deben cuidarse a la hora de abordar el vehículo, saben que no están seguros, saben que no son respetados, saben que no tienen derecho a un trato digno, aunque por ley lo merecen, más bien, lo que tienen con seguridad es miedo, miedo de caer, de golpearse, de recibir insultos si deciden emanciparse. Este continuo erróneo que tiene la vida diaria en las grandes ciudades, específicamente en ésta Ciudad de México, es una herida que va haciéndose cada vez más profunda. Mientras más adaptación a la incongruencia desarrollan los sujetos, en una suerte de anestesia, menos angustia sienten y así se crea una correspondencia entre emisores y receptores, que reproducen sin mayor reparo el flujo de anomalías de la sociedad.

Así, lo que pensamos como un todo estructurado: la ciudad, como parámetro de la organización y el avance civilizatorio, se torna una cuestión de análisis, es decir, se problematiza y se ponen en tela de juicio sus bases y fundamentos. La ciudad como proyecto social significa diversos planteamientos: por un lado, se da por hecho que el hombre es un ser social y que por lo tanto debe estar en continua convivencia e intercambio con los demás hombres. Por otro lado, la construcción

de las ciudades impone una manera de existir jerárquicamente, donde la medida del bienestar, tiene que ver con el poder adquisitivo, lo cual genera la contraposición de clases sociales diferentes y por lo tanto, cada sujeto percibe una ciudad distinta, la que su estrato social le permite.

Los elementos mencionados arriba, apuntan al escrutinio de las estructuras sociales. Si bien éstas son parte del continuo funcionamiento, ya sea normal o anómalo, también son parte de su propio quebrantamiento. Factores desequilibrantes como la sobrepoblación, la pobreza, la delincuencia, son también consecuencias de un acomodo desproporcionado de la oferta de la ciudad. En otras palabras, la ciudad se ve rebasada por sí misma, su propia constitución genera su dislocación.

La serie “Antiestructuras de lo Cotidiano”, proviene de pensar en estas cuestiones, son fotografías que derivan de una reflexión sobre las estructuras sociales de la vida urbana y sus contradicciones. Responden a una inquietud personal donde mediante la imagen fotográfica, represento esta falta de orden implícito en la ciudad, no como una serie de dinámicas en las que los sujetos sean protagonistas, sino como una ecuación mental de inversión visual de lo establecido en la cotidianidad del espacio urbano.

Fotográficamente, el supuesto orden y progreso que reina en las ciudades, se ve alterado por una nueva forma de ver, la cual consiste en invertir el acomodo de los

espacios que forman el paisaje urbano. En las fotografías de esta serie, la intención es demarcar los límites del acomodo espacial de la ciudad. Es decir, me interesa el problema de lo antiestructural, sin embargo, éste es un término que apoya mis propias disertaciones sobre el funcionamiento social, no es un concepto que se pueda palpar por las calles.

Como en el ejemplo antes mencionado de *Isla dentro de la Isla*, lo que está en juego es una idea de la ciudad y lo que se representa, en este caso específico, es la yuxtaposición de dos imágenes, si de la ciudad, pero más allá de ésta, de sus internas contradicciones. Se transita mediante esta imagen por el camino de la crítica, una crítica sin juicio de valor, simplemente una suspensión ideológica, un conjunto de consideraciones reflexivas sobre el tema de lo urbano, lo cual brinda la oportunidad de no dar por hecho nada, ninguna ciudad, ninguna percepción, ninguna consideración. Con esta imagen, lo que sucede es que se incorpora una visión novedosa de la ciudad de Manhattan, la visión de un sujeto que la presencia sesgadamente, como una cuestión puesta en la pizarra de la reflexión.

Orozco no tubo que comparar un montón de desechos con un rascacielos, para decir que una de las ciudades más glamorosas del mundo también es inmundicia, residuo y contaminación humana. El proceso de representación conceptual se pone en marcha cuando mediante la imagen, se comunica algo diferente de lo que se muestra, pero, al final, la lectura completa muestra que en la observación de

dicha imagen, existe un mensaje que se comunica no por la visualidad solamente, sino por la convergencia de ideas, símbolos, significados, etc. Esta es la fuerza comunicativa de la que habla Orozco y es justamente la intención de una serie como “Antiestructuras de lo Cotidiano”.

Hay una búsqueda de sentido en esta forma de construir imágenes, es decir, partiendo de ideas pre concebidas y pre estudiadas. Esta búsqueda tiene que ver con lo público y lo privado, o con lo social y lo íntimo. Así, en la fotografía de Orozco se degusta el ámbito de lo público como un momento íntimo y personal. Como lo señala Francesco Bonami:

La experiencia de lo público aparece ante el espectador como un objeto recién transformado. Lo que perteneció al basto dominio de las percepciones salta hasta la luz de la grandiosidad artística, pero muestra las cicatrices del rito de iniciación de la conceptualización. El objeto se yergue autónomamente representando una visión que debe sufrir una comprensión para que pueda ser llevada hasta los líquidos bordes del consumo³⁵.

Para Orozco, como apunta Bonami, crear la contradicción es una forma de provocar la transformación, de adquirir control sobre los resultados impredecibles

³⁵ Francesco Bonami, “Muerte súbita. Fosas de arena, prados y el juego de la conciencia”, en B. Buchloh, Madrid, Ed. Turner/CONACULTA, 2005. p. 80.

de la realidad inmediata. “Antiestructuras de lo Cotidiano” está relacionada con esta forma de transformar. Justamente de lo que se ha tratado, en esta serie fotográfica, es provocar un giro en la percepción.

“Antiestructuras de lo Cotidiano”, consta de tres imágenes, todas ellas digitales, lo cual responde a una intención concreta, la de su posterior edición. Están trabajadas en escala de grises para apoyar la dislocación visual, es decir, estamos acostumbrados a ver en color, por lo que enfrentarse a una imagen en blanco y negro ya supone un giro visual. La primera de ellas, *Superficie lunar* (fig.53), es la imagen de una cancha comunitaria de fútbol. No existe dentro de la foto ningún elemento que no estuviera en el sitio de la toma. Además, el disparo que antecede a la imagen, está precedido por otros y seguido por otros tantos, es decir, la toma que dio la imagen resultado fue una de tantas otras. No obstante, el encuentro con el sitio no fue uno de tantos otros. El camellón que divide Eje 10 a la altura de Av. Aztecas en el sur de la Ciudad de México, es un lugar que siempre ha llamado mi atención. Lo conozco desde que era una niña y ahora que ya no lo soy más, puedo dar cuenta de sus múltiples transformaciones. Siempre ha sido una zona de alto riesgo, conocida por los habitantes del rumbo como una colonia peligrosa y de arraigo territorial, lo cual significa que los que ahí viven, lo han hecho así desde hace varias generaciones y ello a provocado una noción de territorialidad.

Se trata de un camellón poco común, es decir, ancho, arbolado y con tres canchas de fútbol y una de básquetbol. De los muchos camellones que dividen las avenidas importantes de la ciudad, éste es uno de los pocos que son además de camellón, centro deportivo. Este detalle, hace de éste espacio, un lugar donde concurren adolescentes, en su mayoría varones y entonces, por las tardes, después de los horarios escolares matutinos, se dan cita y construyen lazos de amistad, amorosos e incluso laborales.

El movimiento que sustenta estos espacios recreativos, cesa sólo unas horas en las mañana. Es en estos momentos donde reina el silencio y los espacios antes mencionados se vuelven solitarios, no obstante, las marcas de su uso, su apropiación y su erosión, están grabadas en su concreto. Fue en este momento donde pude acercarme al sitio sin interrumpir acciones o encuentros.



(fig. 53) *Superficie lunar*, de la serie *Antiestructuras de lo Cotidiano*, Piezografía, 100x68 cm., 2009.

Me interesaba fotografiar el lugar sin gente, ya que la intención de la imagen era evocativa, no descriptiva, es decir, deseaba hablar de una cuestión social, pero sin sujetos. Una vez más, la ausencia del sujeto apoya una concepción contemporánea del mismo, donde éste o su imagen es prescindible, siempre y cuando en la foto existan elementos suficientes para comunicar lo que se pretende.

Una vez elegida la imagen, sigue un proceso de post-producción. En éste, realicé lo que llamo en ocasiones la trascripción de apuntes. Observo detenidamente dentro de la computadora la imagen, cuando ya he reconocido mi intención y la idea que tengo de la obra final, empiezo a alterar la imagen inicial. El proceso de edición digital es sumamente confuso, hoy en día, es difícil saber cuál fue la imagen inicial de cualquier imagen impresa y publicada. Pero lo importante para esta serie fotográfica, no es la técnica de edición o la habilidad para transformar una imagen, más bien, la clave de la edición a la que fueron sometidas estas imágenes, era lograr, mediante un solo pero crucial paso, un giro visual.

Volviendo a la cancha de fútbol que representa el motivo de la primera imagen de la serie, cabe resaltar en qué consistió este importante movimiento de edición. Si bien la toma fue hecha desde una perspectiva que posibilita la reinterpretación visual, es sólo hasta que la imagen se invierte que cobra sentido su fuerza comunicativa.

Se trata pues, de una serie antiestructural, cuyo principal objetivo es invertir un paisaje urbano concreto. Al poner de cabeza la imagen de la cancha, ésta se convierte en una cosa diferente, se transforma en otro objeto, pero permanece con todos los detalles que la hacen una cancha de fútbol porque ninguno de ellos ha sido eliminado. Este intercambio formal del motivo de la imagen, hace alusión a

la manera de abordar el problema de la antiestructura social, entendiendo ésta como una manera bizarra de proceder, siempre contra derecho.

Con las otras dos imágenes de la serie pasa lo mismo, en *Castillo en el agua* (fig. 54), el motivo cambia, se trata de la imagen de una construcción estilo medieval, cuyo reflejo se deja ver en un charco de la calle. La inversión en este caso no está hecha en la post producción, porque de hecho, desde la toma, la imagen se muestra invertida. Elegí esta imagen como parte de la serie, porque, en ocasiones, en la cotidianeidad social, los problemas y las contradicciones, están dadas, no por la buena, mala, o indiferente voluntad de los sujetos, sino que ya están de hecho torcidas, desde su concepción. En la Ciudad de México, se crean constantemente organismos de control y seguimiento de cuestiones burocráticas, sabiendo que la forma de organización interna, propicia vicios de conducta. No obstante, estos vicios se avalan como formas informales de arreglo, donde la antiestructura forma parte de la estructura y de hecho la cohesiona.



(fig. 54) *Castillo en el agua*, de la serie *Antiestructuras de lo Cotidiano*, Piezografía, 100x68 cm., 2009.

En *Lluvia de tierra* (fig. 55), pasa algo similar a los dos casos anteriores, la imagen inicial resulta de la representación fotográfica de un campo de fútbol, lugar recurrente en esta serie por su importante función de concentración de redes de experiencia y sentido comunitario. El matiz radica en que esta cancha de fútbol se encuentra en construcción, se encuentra en el proceso de ser. Entre tanto, tiene múltiples formas, es como un campo tallado por la navaja de un tractor, pero

también es como un montón de tierra aplanada y removida. Al invertir esta imagen, las líneas de expresión de la tierra se transfiguran en corrientes, la tierra queda arriba del paisaje, como si fuera su bóveda celeste.



(fig. 55) *Lluvia de tierra*, de la serie *Antiestructuras de lo Cotidiano*, Piezografía, 100x50 cm., 2009.

La transformación que experimentan estas fotografías está dada por mi intención, la cual proviene de repensar el lugar del sujeto y su constante pérdida de orden como ser social, además, interviene una forma de construcción de la imagen proveniente de una corriente que asume la crisis del sujeto como planteamiento del mismo.

Crisis del sujeto e inversión del orden estructural en la vida cotidiana, son los conceptos con los que he trabajado en ésta serie, que en su conjunto, forman un tríptico de formas inversas, las cuales, sólo porque así lo he decidido, enuncian una consideración personal, no sólo del lugar del sujeto en la fotografía contemporánea, sino en la posibilidad de comunicar un problema social concreto, a saber, la antiestructura de lo cotidiano.

CONCLUSIONES

Conclusiones

Ciudad e imagen de ciudad, es una investigación que persigue invitar a un diálogo con formas nuevas de enfrentar el reto de fotografiar la ciudad. La imagen del espacio urbano ha cambiado y esos cambios han tenido relación tanto con el propio proceso de cambio de la urbe, como con las iniciativas y actualizaciones al interior de la producción fotográfica.

El camino principal de la investigación fue hallar en mi propia mirada de fotógrafa una oportunidad para articular nuevos discursos sobre la problemática de una ciudad actual, definida prioritariamente por sus problemas y por la creciente dificultad para ser un lugar que permita el libre despliegue de las posibilidades de desarrollo humano de sus habitantes.

Mediante diversos ejemplos de fotógrafos y artistas que utilizan éste medio en su obra, pude ilustrar el modo en que la imagen fotográfica tiene la capacidad de contar una historia o de hablar sobre algo, es decir, algunos de los modelos fotográficos presentados involucran al espectador, lo invitan a incursionar en un discurso que supera la repetición de la realidad; la fotografía muestra formas distintas de ver aquello que todos podemos tener a nuestro alcance.

El proceso de generar imágenes fotográficas es similar a otros procesos artísticos, busca mediante la imaginación y la reflexión de los hechos, crear. Si indagamos entre las manifestaciones creativas que nos permiten interpretaciones alternativas

de lo siempre visto, se abrirá ante nosotros la posibilidad de abordar la imagen fotográfica como una herramienta de reflexión hacia el mundo exterior, como una prótesis ocular que nos permita ver el lugar donde vivimos, la gente con la compartimos, etc., como algo que no es ajeno e independiente de nosotros, sino como algo en lo que participamos y de lo que como creativos debemos dar cuenta. Mis fotografías, vistas en proporción, refieren a dos momentos cruciales: la producción que inició esta investigación se diferencia de aquella con la cual finalizó. Pude ver claramente cómo la información contenida y trabajada a lo largo del proceso de tesis, dio forma a una manera de producir más libre y más inspirada en cuestiones personales, que no por personales, menos comunes al problema estudiado, a saber, la ciudad actual y el origen de su estructura problemática como objetos de mi representación fotográfica. Por ello, las imágenes producidas primero, ni siquiera fueron incluidas en la versión final del presente trabajo, no obstante, fueron piezas clave para la producción posterior, que si responde a mis inquietudes actuales y sobre todo a la forma en que les doy solución técnica.

Respecto a las imágenes que si están incluidas en este volumen de tesis, existe una guía que las une a todas, aparentemente dispares, que van desde el análisis contextual del interior de los escaparates de los corredores comerciales; pasando por el énfasis en lo íntimo de mis sueños y; terminan con la experimentación de la

anti estructura en la posproducción de las imágenes digitales. En los tres proyectos existen constantes, las cuales intentaré definir.

Los tres proyectos que presento fueron realizados en la Ciudad de México, no elegí una zona particular, por el contrario, me movía lo más lejos posible de mi entorno cotidiano y luego regresaba a mi propia casa, realicé imágenes de azotea, de la calle, de los objetos, etc., cosas y lugares que significan algo dentro de este espacio urbano y dentro de mi experiencia como habitante del mismo, lo cual me permitió un reconocimiento más basto de la urbe y por lo tanto una apropiación del espacio en el que me desenvuelvo.

Todos los proyectos significaron un reto técnico. “En De Carne y Yeso” por ejemplo, traté de utilizar los reflejos que se imprimían en los cristales de los escaparates, para ello, la exposición requerida para la cámara, no estaba en relación con la luz del interior, sino con la combinación de ésta y la luz proveniente del exterior, para exponer justamente a ese reflejo y no al objeto maniqué directamente. En “Ciudad Onírica”, utilicé el recurso del Photoshop cs3, para realizar tomas panorámicas donde pudiera repetir elementos y jugar con ellos dentro de la misma imagen, esta forma de construir imágenes, me pareció sugestiva y altamente expresiva. “Antiestructuras de lo Cotidiano” también requirió el uso del programa de edición, pero más allá de ello, implicó un manejo

elaborado de composición. Busqué una manera de abordar la fotografía, al poner en práctica una visión libre de prejuicios tanto técnicos como temáticos.

Además y más importante que lo anterior, en los tres experimentos fotográficos omití cualquier presencia física humana. Me interesaba hablar de los sujetos que habitan, moldean y reproducen la ciudad, pero sin fotografiarlos. No me interesan para esta investigación visual las personas en sí, sino lo que relaciona a las personas con el contexto en que habita. Para ello, utilicé lo que llamo evocaciones de lo humano, que, como lo abordé en la investigación, son todos aquellos objetos que representan al individuo, cualquier evocación a imagen y semejanza que funciona como un referente de persona. Así, cada imagen que presento, habla de nosotros como especie social que crea y se relaciona, pero, lo hace a partir de un juego de simulaciones, donde lo que parece sólo parece y evoca algo que no está en la imagen, sino en la relación emocional y visual con lo que sí hay en la imagen. Esta recurrencia a omitir la “presencia humana” responde también a una cuestión abordada dentro de la investigación, me refiero a la ausencia del sujeto.

En virtud de lo anterior y finalmente, es posible entender una conclusión, Ciudad e imagen de ciudad es una evocación. La verdadera capacidad de enunciar un discurso a partir de mi producción visual radica en hacer ver o trasladar al plano de la imagen, aquellos aspectos de la realidad urbana que para mi juicio evocan nociones comunes a los habitantes de la ciudad, tales como la desigualdad social,

la intimidad repercutiendo en nuestra forma de ver el mundo y nuestra capacidad de adaptación a un nicho de por sí problemático desde su origen. La producción aquí referida es un cambio de actitud ante la creatividad fotográfica, donde ésta debe estar siempre atenta a las nuevas exigencias tanto creativas, como técnicas y por supuesto conceptuales del objeto de estudio de su interés. Al fotografiarlos, tanto objetos como lugares dejan de ser, pasan a evocar y lo que evocan parece hoy más que nunca, hablar de nosotros mismos, pero, a través del ojo del fotógrafo dispuesto a enunciar discursos críticos.

Conclusiones

BIBLIOGRAFÍA

A

Aguilar, Miguel Ángel; Sevilla, Amparo y César Abilio Vergara Figueroa
2001 *La ciudad desde sus lugares : trece ventanas etnográficas para una metrópoli*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Andrade, Yolanda
2002 *Pasión mexicana*, México, Ed. Casa de las Imágenes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Alÿs, Francis
2006 *Diez cuadras alrededor del Estudio*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Arnheim, Rudolf
1990 *El cine como arte*, Barcelona, Paidós.

B

Badger, Gerry
2004 *The Photobook, A history*, Vol. II.

Barthes, Roland
1989 *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós Comunicación: 43.

Bazán, Lucía y Margarita Estrada
1999 *Apuntes para leer los estudios urbanos: una propuesta antropológica*, Cuicuilco, Vol 6, N. 15, Enero-abril, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Benjamin, Walter

Bibliografía

2003 *La obra de arte en su época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca.

2007 *Obras: Libro I-Vol. I.* Barcelona, Abada.

Berman, Marshall

1988 *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Siglo XXI Editores.

Bernaldez, Carmen

1999 *Joseph Beuys*, Madrid, Editorial Nerea.

Besançon, Alain

2003 *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclasia*, Madrid, Siruela.

Bonami, Francesco

1998 “Muerte súbita. Fosas de arena, prados y el juego de la conciencia”, en B. Buchloh, Madrid, Ed. Turner/CONACULTA.

Bourdieu, Pierre

2003 *Un arte medio*, Barcelona, G. Gili.

Brissac, Nelson

2006 “Real / Virtual: redefiniciones ante las nuevas configuraciones espaciales y sociales” en Simón Marchant (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós Estética: 40.

Buchloh, Benjamin H. D.

2005 “Entrevista en Nueva York”, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Ed. Turner/CONACULTA.

C

Cadenbach, Karl Georg

2008 *La fotografía del siglo XX Museum Ludwig Colonia*, Hong Kong.

Calvino, Ítalo

1995 *Las ciudades Invisibles*, Barcelona, Minotauro.

Castells, Manuel

1972 *La cuestión urbana*, Madrid, Alianza.

Collado, María del Carmen (coord.)

2004 *Miradas Recurrentes I. La Ciudad de México en los siglos XIX y XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Crego, Charo

2007 *Perversa y utópica. La muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid, Abada Editores.

Crimp, Douglas

1996 “Del museo a la biblioteca”. En Picazo, Glória; Jorge Ribalta (Eds.), *Indiferencia y singularidad*. Ed. G. Gili.

D

Delgado, Manuel

2007 *Sociedades Movedizas: Pasos hacia una antropología de las calles*, Barcelona, Anagrama.

2008 *El animal público*, Barcelona, Anagrama.

Dubois, Philippe

1986 *El acto fotográfico: DE la representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós
Comunicación: 20.

E

Einhorn, Andrew

Bibliografía

2005 *Naked happy Girls*, Frankfurt, Goliath Vverlagsgesellschaft mbH.

Escalante Gonzalbo, Paloma

1999 *Nuestra ciudad, nuestra cultura, nosotros mismos*, Cuicuilco, Vol 6, N. 15, Enero-abril, México.

Estrada, Margarita; Raúl Nieto, Eduardo Nivón, Mariángela Rodríguez (Comps.)

1993 *Antropología y ciudad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Eurípides

1990 *Tragedias*, Barcelona, Biblioteca Edaf.

EXIT

Febrero 2005/mayo 2005 *Ciudades*, España, Exit Imagen y Cultura.

F

Farby, Alexis (Reseñas)

2008 *Colección Anna Gamazo de Abelló: Fotografía Latinoamericana una selección (1985-2008)*, México, Editorial RM.

Fisher, Jean

2005 El sueño de la vigilia, en *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Ed. Turner/CONACULTA.

Foster, Hal

1988 “Polémicas (post)modernas”, en J. Picó ed., *Modernidad y Postmodernidad*. Madrid, Alianza Editorial.

Frankerberg, Ronald

1980 “Estudios sobre comunidades británicas. Problemas de síntesis”, en M. Banton (comp.), *Antropología social de las sociedades complejas*, Madrid, Alianza.

Freund, Gisèle

- 1993 *La fotografía como documento social*, México, G. Gili.
Fuentes, Carlos
2008 *La región más transparente*, México [1958], Alfaguara.

G

- Galinier, Jacques
1990 *La mitad del mundo: Cuerpo y cosmos en los rituales Otomíes*. Angela Ochoa y Haydée Silva, trans. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista.
- García Canclini, Néstor
1990 *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.

2006 “Se necesitan sujetos: regresos y simulaciones” en Simón Marchant (comp.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós Estética: 40.
- García, Héctor
2004 *Héctor García*, España, Turner Publicaciones, DGE Equilibrista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- González Rodríguez, Sergio
2009 *El hombre sin cabeza*, Barcelona, Anagrama.

H

- Habermas, Jürgen
1987 *Teoría de la acción comunicativa*. Madrid, Taurus.
- Hauser, A.
1964 *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama. Vol II.

Bibliografía

J

Jodorowski, Alejandro

2001 *La danza de la realidad*, Madrid, Siruela.

Jung, Carl Gustav

2006 *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.

1949 *Psicología y Religión*, Barcelona, Paidós.

L

Lewis, Oscar

1964 *Los hijos de Sánchez*, México, Fondo de Cultura Económica.

López, Nacho

1984 *Yo, ciudadano*, México, Fondo de Cultura Económica.

Lynch, Kevin

1998 *La imagen de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili.

M

Marchán, Simón (comp.)

2006 *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós Estética: 40.

Miranda Tapia, Eunice

2008 *Memoria cero: una mirada fotográfica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Mitscherlich, Alexander

1965 *La inhospitalidad de nuestras ciudades*, Madrid, Alianza.

Molina, Juan Antonio

2007 *La historia a contrapelo. Modelos visuales y teóricos para el análisis de la fotografía contemporánea en América Latina*. Publicado en el sitio web del autor: www.paginaenblanco.blogspot.com

Mosiváis, Carlos

1987 “La cultura popular en el ámbito de urbano: el caso de México”, en varios autores, *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*, México, G. Gili.

N

Naranjo, Juan (Ed.)

2006 *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Barcelona, G. Gili.

Negrete Álvarez, Claudia

2006 *Valleto Hermanos: Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, México, UNAM.

Newhall, Beaumont

2002 *Historia de la fotografía*, Barcelona, G. Gili.

Nichols, Bill

1991 *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós Comunicación Cine: 93.

Nivón, Eduardo

1998 *La cultura urbana y los movimientos sociales*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, Dirección General de Culturas Populares, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Novo, Salvador

1982 *Nueva grandeza mexicana*, México, UNAM.

Bibliografía

O

Oleza, Joan

- 1996 “Luis Alvarez Petreña o la Tragicomedia del Yo” en C. Alonso Ed., *Max Aub y el laberinto español*. Actas del I Congreso Internacional sobre... Valencia. Ayuntamiento.

P

Paz, Octavio

- 1973 *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica.

Pérez Monfort, Ricardo

- 1994 *Estampas de Nacionalismo Popular Mexicano: Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS.

- 1999 *Yerba, goma y polvo*, México, Ediciones Era

R

Ramos, Samuel

- 1982 *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, [1934], Espasa Calpe.

Roman, Jöel

- 1995 *Una mirada a la ciudad: una entrevista con Richard Sennett*, Versión, N. 5, México, UAM-Xochimilco.

S

Sennett, Richard

- 1997 *De carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza Editorial.

Sevilla, Amparo

1999 *El cuerpo como metáfora de la ciudad*, Cuicuilco, Vol 6, N. 15, Enero-abril, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Sofsky, Wolfgang

2006 *Tratado sobre la violencia*, Madrid, Abada.

Sontag, Susan

2006 *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara.

Soto Ramírez, Juan

2002 *Nuestra borrosa e intangible ciudad*, Cuicuilco, Vol 9, N. 24, Enero-abril, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Smith, Melanie

2006 *Ciudad espiral y otros placeres artificiales*, México, MUCA-Campus, UNAM

T

Tempestad, La

2003 *Ciudad Edición Especial Fotografía*, México, La Tempestad.

Temkin, Ann

2005 “Fotogravedad”, en B. Buchloh (comp.), *Textos sobre la obra de Gabriel Orozco*, Madrid, Ed. Turner/CONACULTA.

Y

Yates, Steve (ed.)

2002 *Poéticas del espacio*, Barcelona, G. Gili.