



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

UNAM  
POSGRADO  
Artes y Diseño



# “IMAGINARIOS URBANOS: Fotografías de la Plaza se Cartagena

**Tesis** que para obtener el grado de **Maestra en Artes Visuales** Orientación: Gráfica (Fotografía)

Presenta **María Georgina Salgado López**

México D.F. febrero de 2013



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.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

POSGRADO EN ARTES VISUALES



**“IMAGINARIOS URBANOS:  
Fotografías de la  
Plaza se Cartagena  
en la colonia Tacubaya”**

**Tesis** que para obtener el grado de  
**Maestra en Artes Visuales**  
Orientación: Gráfica (Fotografía)

Presenta

**María Georgina Salgado López**

Director de Tesis:

**Dr. José Daniel Manzano Águila**

Mtra. Diana Yuriko Estéves Gómez, Vocal;  
Mtro Eduardo Acosta Arreola, Secretario;  
Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruíz, Suplente;  
Lic. José Luis Aguirre Guevara, Suplente.

México D.F. febrero de 2013.



A :  
mis padres: **Graciela López Cortes y Ligorio Salgado Visoso.**

Maggy, Julio y David, por existir en mi vida.  
Guillermo, por su amor, paciencia y sus ideas congeladas en mi vida.  
Asami, Andreco y Julia, por las historias felices que escribieran.  
El gran limón que florece en mi.

Belem, Nico, Clau, Dessire y Xantol,  
porque los extraño en mi cotidiano.

## Agradecimientos

A la:

### **Universidad Nacional Autónoma de México**

por toda mi formación y por ser parte de este gran lugar.

### **Escuela Nacional de Artes Plástica - Academia de San Carlos**

y en especial al **Dr. José Daniel Manzano Águila**

por su gran apoyo en mi crecimiento académico.

### **Coordinación de Humanidades**

a cargo de la Dra. Estela Morales Campos

### **Unidad Académica de Estudios Regionales (UAER)**

y en especial al **Lic. Eduardo Alejandro López Sánchez,**

por todas las facilidades otorgadas a mi formación profesional y laboral.

<b>Introducción</b>	9
---------------------	---

## **De la fotografía documental a la fotografía artística**

1.1. Fotografía documental	14
1.1.1. Index o índice. Principio de la realidad	20
1.1.2. Realidad – veracidad y verosimilitud	23
1.2. Fotografía de artística	28
1.2.1. Fotografía plástica	32

## **La fotografía digital en el imaginario urbano**

2.1. Fotografía digital	40
2.2. El imaginario fotográfico	46
2.3. El Arte en el imaginario urbano	52

## **Estudio de Caso: Plaza de Cartagena en la colonia de Tacubaya**

3.1. Tacubaya	63
3.1.1. La nostálgica Tacubaya: “de los suburbios a la modernidad”	66
3.1.2. Lugares con identidad	68
3.2. Tacubaya y su Plaza de Cartagena	73
3.3. Tacubaya: “barrio mágico”	75

## **Imaginarios Urbanos: Fotografías de la Plaza de Cartagena**

4.1. Fotografías de la Plaza de Cartagena	79
4.1.1. Registro documental	79
4.2. Bocetos visuales	84
4.2.1. Primeras propuestas de obra gráfica	84
4.2.2. Evolución gráfica	87
4.3. Propuesta visual	90
4.3.1. Serie fotográfica	90

<b>Conclusiones</b>	101
---------------------	-----

<b>Bibliografía</b>	103
---------------------	-----

Esta investigación considera a la fotografía como una manifestación artística y al Arte como una actividad social que propicia la sensibilización o concientización del entorno urbano-ambiental de una comunidad, localidad o región. A partir de lo anterior realizamos un proyecto teórico-práctico de producción gráfica personal sobre la relación del hombre con la naturaleza dentro de un espacio urbano de la Ciudad de México, en específico de la Plaza de Cartagena que se encuentra ubicada en la colonia Tacubaya.

El objetivo general de dicho proyecto fue emplear la imagen fotográfica como una forma de manifestación artística que produjera cambio social mediante la sensibilización de los vecinos de Tacubaya ante el proceso de destrucción de su entorno natural por la acción del hombre. Para lograr esto, la tesis se divide en cuatro capítulos, el primero es un antecedente de la historia de la fotografía, de lo documental a lo artístico, centrada en el registro "documental-verosímil" de la plaza de Cartagena, recuperando aspectos teóricos de autores como: Gloria Picazo, Jorge Ribalba, Gisele Freund, Pepe Baeza, Rosalind Krauss, Philippe Dubois, Laura González Flores, Joan Fontcuberta, Diego Lizarazu, entre otros.

El segundo capítulo trata sobre la fotografía digital y cómo se construyen los imaginarios urbanos, a través del análisis de la teoría de autores como: Michel Frizot, Jan Bazan, Fren Richin, Cornelius Castoriadis y otros. El tercer capítulo, recupera la historia de Tacubaya desde la época prehispánica, resaltando la importancia histórico-social y ambiental de este espacio. Su privilegiada ubicación en la Cuenca que la convirtió en un sitio de paso obligado para los que iban o venían de Mixcoac, San Ángel, Coyoacán, entre otras poblaciones cercanas, lo que propició el desarrollo comercial. Así en la actualidad Tacubaya ha sido sitio para numerosos estudios, sobre todo, de antropólogos e historiadores como: Araceli García Parra, María Martha Bustamante y Ernesto Licona Valencia, que serán retomados en nuestro análisis.

A partir de las reflexiones de los teóricos expuestos en el capítulo dos, se propone en el cuarto capítulo una serie de fotografías que buscan "concientizar" a los "observadores" sobre el deterioro de su espacio urbano, mediante la

construcción de imaginarios urbanos que contienen elementos de convergencia de la naturaleza y el espacio urbano de la Plaza de Cartagena. Consideramos que nuestra propuesta visual a través de la fotografía puede ser un motor de cambio social que sensibilice sobre los efectos que la propia población ha tenido sobre el medio ambiente natural que le rodea y con ello generar una actitud más amigable con su entorno. En este sentido, la fotografía puede ser un detonante social y artístico que despierte en los vecinos de la Colonia Tacubaya interés y reconocimiento por la pérdida de su ambiente natural; ofreciendo una opción distinta para imaginar su espacio cotidiano y, quizá con ello, propiciar la recuperación de sus espacios naturales.





Capítulo 1

De la fotografía documental  
a la fotografía artística



"Su poder de reproducir exactamente la realidad externa le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social".<sup>1</sup>

La historia de la fotografía inicia en 1839 cuando se hizo pública su invención en Francia -siendo una de las consecuencias directas de la revolución industrial-, desde entonces se caracterizó por la relación tan cercana de reproducir la realidad y porque formó parte de la vida cotidiana, ya que uno de sus rasgos más característicos fue la aceptación que recibió de todas las clases sociales. Así las capas superiores de la sociedad (burgueses) fueron los primeros en adoptar este nuevo invento; que poco a poco fue descendiendo a la mediana y pequeña burguesía. Tampoco es de sorprender que el inventor de la fotografía, Nicéphore Niépce<sup>2</sup>, perteneciera a una de las clases sociales más altas.<sup>3</sup>

Ahora bien, el rápido desarrollo de su técnica de reproducción y la apropiación del invento por parte del Estado francés masificó a la fotografía como medio privilegiado de la propaganda y el archivo.

"Siempre vista como un *sucedáneo* de la realidad y a medio camino entre la ciencia y el arte: atrapada entre la objetividad científica de su artefacto (la cámara) y la subjetividad (artística o pretendidamente neutral, como en el caso del documentalismo) del fotógrafo".<sup>4</sup>

En la actualidad resulta casi insólito pasar un día sin ver alguna foto. La fotografía, como señala Víctor Burgin: "impregna el entorno, facilitando la información/ reflexión/inflexión de lo que damos como sentado".<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Gisele Freund (2001). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, España, Barcelona, p. 8.

<sup>2</sup> Entre 1814 y 1816, Joseph Nicephore Niépce hizo los primeros intentos por obtener una imagen fotográfica; pero es hasta 1824 cuando lo logra.

<sup>3</sup> Asimismo, cuando la fotografía se volvió de dominio público surgieron inventores que reclamaban la invención. En Francia el funcionario Bayard, y en Inglaterra, el sabio Talbot, ya habían encontrado ambos un procedimiento de fotografía sobre papel, el primero a base de yoduro de plata y el segundo a base de cloruro. Pero Louis Daguerre tras conocer a Niépce y después de la muerte de él, estipuló un contrato con el hijo de éste, para que juntos explotaran el descubrimiento, que posteriormente el estado francés adquiriría el invento a través de la Academia de Ciencias.

<sup>4</sup> Coordinadora: Ireri de la Peña (2004). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Siglo XXI, México, p. 90.

<sup>5</sup> Gloria Picazo, Jorge Ribalta (2003). *Indiferencia y singularidad*. Gustavo Gili, España Barcelona, p. 23.

Asimismo, al hablar sobre la historia de la fotografía es necesario comprenderla como un proceso histórico que sufre constantes transformaciones, pasando por procesos híbridos (años 70's), indefinidos, politizados y, a veces, incluso contradictorios. Por ello este primer capítulo señala algunos puntos importantes de la historia de la fotografía a partir de su cercanía con la realidad hasta la mirada subjetiva del fotógrafo, convertida en fotografía artística.

1.1.

## fotografía documental

En una corta definición la fotografía documental se basa en su compromiso por la reproducción de la realidad a partir de una mirada neutra.

En 1929 nace la *liga fotográfica*,<sup>6</sup> fundada en Estados Unidos, cuyo objetivo era la documentación mediante la foto. Esta modernidad documental de los años treinta resultó especialmente institucionalizada durante la presidencia de Franklin Delano Roosevelt cuyo programa de recuperación económica, el New Deal implicaba a los Estados Unidos por primera vez en una planificación social a gran escala opuesta a su sólida tradición de capitalismo individualista.

Los administradores que dirigían el New Deal pronto reconocieron el poder de la fotografía para suscitar el apoyo popular en esa reorientación de la ideología del país e indujeron equipos de fotógrafos en la mayoría de sus programas; estos equipos crearon las imágenes que se difundieron en la prensa local y nacional. El programa del ND que reunió fotógrafos de más talento fue la *Farm Security Administration*, FSA, responsable de la asistencia a los granjeros y a la población rural en general. Bajo la dirección del economista Roy Striker, la sección fotográfica de la FSA fue mas allá de simplemente dejar constancia de sus actividades, constituyó un archivo gráfico enciclopédico que abarcaba todos los aspectos de la vida en el campo y los pueblos pequeños.

*El documentalismo es una actitud y no una técnica; es una afirmación y no una negación. Así lo*

<sup>6</sup> El manifiesto de la Liga Fotográfica, hacia referencia, entre otras cosas, al deber de registrar una imagen veraz del mundo actual. Asimismo, señalaba que su labor era la de devolver la cámara a los fotógrafos que ellos denominaban honorados, es decir, aquellos que registraban la imagen desde un compromiso ético y sin manipulación, una mirada objetiva ante los hechos.



"Familia de aparceros". Alabama. 1936. Walker Evans.

definía Roy Stryker, quien además agregaba que la actitud de documentalista no implica menospreciar los elementos plásticos, que deben de quedar como elementos esenciales en cualquier trabajo.<sup>7</sup> Colaboraron con él famosos fotógrafos: Walker Evans, Dorotea Lange; Arthur Rothstein y Marian Post Wolcott.

El trabajo de estos fotógrafos se vió reflejado en periódicos locales y en revistas de ámbito nacional, donde se trataba de mostrar la situación de la población rural americana. Pero pese al estilo realista de aquellas fotos, se adoptaron inapelablemente como documentos imparciales y ciertos, en reciente estudios sobre los negativos de estas imágenes, se encontró que en ellos existía un intento deliberado de conformar una determinada imagen de América sobre si misma, ya que se retrata nostálgicamente como real una tradición agraria que ya entonces era marginal.

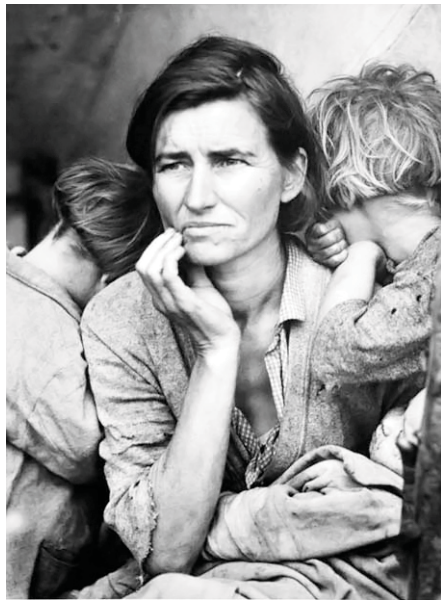
Ahora bien, John Grierson y la escuela británica consideraban el documental como una especie de púlpito desde donde había que animar una reforma social al exponer, no sólo los problemas que enfrentaba el ser humano con la naturaleza, sino los que vive en sociedad por los efectos injustos del sistema económico capitalista. "De ahí que la tarea primordial del documentalista -según Paul Rotha, colega británico de Grierson- consista en encontrar los medios que le permitan aprovechar el dominio que posee de su arte persuasivo de la multitud, para enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones".<sup>8</sup> Pensaban que lo documental en la fotografía estaba en su tecnología debido a su inmediatez y veracidad, ya que presentaban directamente o indirectamente los hechos, a partir de la experiencia de primera mano.

Por su parte, Pepe Baeza en el libro *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, señala que el término documentalismo es utilizado para designar

7 <http://www.palermo.edu/dyc/pendc/...2/.../fotoperiodismo.doc> - Argentina

8 <http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2000/sanchez.html>

aquellos trabajos que exhibidos en galerías o en forma de libro, tratan temas estructurales<sup>9</sup> y que se realizan con amplios márgenes de tiempo y reflexión, así mismo se asocia más a una mayor libertad temática y expresiva del fotógrafo, sin las presiones periodísticas de la empresa a la que pertenece. Mientras que el fotoperiodismo, lo define como la aplicación de un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de "unas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a los valores de información o noticia"<sup>10</sup>.



"Madre migrante". 1936. Dorotea Lange.

Para nosotros, esta división que hace Baeza, permite comprender más el trabajo que realizan o realizaron fotógrafos documentales. Muchas de las imágenes pueden ser comprendidas o analizadas desde otro punto de vista, como por ejemplo, algunas de las imágenes hechas por Dorotea Lange en la Farm Security Administration,

estarían en el fotoperiodismo, al ser solicitadas por Roy Striker.

Ahora bien, el proyecto "las horas negras" de Patricia Aridjis, estaría entre lo documental, porque estas imágenes llevaron tiempo para realizar las tomas, conocer a las personas retratadas y reflexionar para comunicar la situación y vida de las mujeres en prisión. En palabras de la fotógrafa:

"son imágenes de soledad y lesbianismo como una manera de satisfacer necesidades afectivas; el auto castigo y los intentos de suicidio son como heridas abiertas en las muñecas, que gritan buscando ayuda. Drogas para escapar de la realidad, maternidad, solidaridad. La vida está limitada por las torres de vigilancia, las custodias las rejas y los horarios. Las horas negras (...)"<sup>11</sup>

<sup>9</sup> A lo que se refiere Pepe Baeza con estructurales, es cuando los fotógrafos realizan "un estudio" más pensando, organizado, y quizá planeado, como el que ha realizado el mexicano Marco Antonio Cruz (<http://www.icepuebla.edu.mx/Revistadigital/Lafotograf%C3%ADadocumentaldeMarcoAntonioCruz/tabid/101/Default.aspx>). Donde su trabajo puede llevar varios años, tiempo y conocer más a las persona que fotografía.

<sup>10</sup> Pepe Baeza. *Por una función crítica de la prensa*. Gustavo Gili, España,

<sup>11</sup> Barcelona, p. 41.

<http://fundacionpedromeyer.com/china/paridjis/indexsp.html>

Siguiendo a otros autores, otra de las características de la imagen documental está vinculada con la interpretación de la realidad. Uno de los primeros en interesarse de las cualidades propias de la realidad representadas fotográficamente fue Renger-Patzsch (1927), quien señalaba que el secreto de una buena fotografía estribaba en su realismo. Para el fotógrafo Paul Strand lo que más le preocupaba era la dimensión ética del acto fotográfico, es decir, la honestidad, más que la intensidad de visión, esto significa el máximo respeto por el objeto frente a cámara.



"Silvia y Claudia". De la serie: "Las horas negras".  
Reclusorio Femenil Oriente, Ciudad de México. Patricia Aridjis.

Walker Evans, por su parte, acepta el rol documentalista, la apariencia trivial y ordinaria de la imagen fotográfica; dentro de

un concepto que denomina fotografía documentalista trascendental, es decir, el fruto de un contacto entre la realidad externa y el espíritu interno.

"La creación es entonces la aceptación global de un trozo de realidad, ya que la fotografía permanecerá siempre subjetiva no sólo por razones técnicas o metafísicas; sino por la razón más simple (evidente y radical): la fotografía es siempre la obra de alguien".<sup>12</sup>

Estas palabras, tendrán repercusión más adelante, debatiendo teóricos de la fotografía entre la realidad y lo verosímil. Sin duda, no hace más que afirmar, lo que posteriormente será un gran debate en la historia de la fotografía

El artista y crítico de arte Joan Fontcuberta comenta que hay "fotografía directa" y "fotografía construida". La primera es la que debería asemejarse a la fotografía documental, pero el autor habla de un documentalismo subjetivo, ya que existiría indudablemente un trabajo personal que se genera a partir del yo más profundo del individuo. En cambio, la fotografía construida esta hecha desde su origen con plena conciencia en que se está creando algo nuevo.

<sup>12</sup> Joan Fontcuberta (2012). "Estética Fotográfica". Gustavo Gili, España, Barcelona, p. 45.

La "fotografía directa" implicaba por una parte la espontaneidad y lo imprevisible de la acción, y por el otro, la visión óptico-mecánica del medio. La fotografía manipulada en cambio, suponía la inclusión de efectos plásticos practicados por otras disciplinas (el dibujo la pintura, las técnicas de estampación, etcétera) y legitimaba cualquier recurso que el fotógrafo quisiera introducir. Donde privilegia lo fortuito y la intuición, la otra lo hacía con la planificación y el control de resultados. Ambas categorías, además encauzarían, por añadidura, dos corrientes fotográficas generalmente enfrentadas: las prácticas documentales y las prácticas artísticas.

La fotografía directa se fundamenta en un modelo de imagen fotográfica que se basa en el cumplimiento de un código semiótico realista. Sus límites son imprecisos y nos abocan a un territorio totalmente vago. Según



"Mirada de ubicuidad". 2002.  
Joan Fontcuberta.

dicha interpretación, la esencialidad de la fotografía dependería de criterios ideológicos y de teorías de representación, por lo tanto, circunstancial y en constante cuestionamiento.

En su libro *el Beso del Judas*, comenta que durante los años 70 el documentalismo como actitud programática logró una sorprendente hegemonía entre quienes utilizaban la fotografía como medio de creación. Con ello rubricaban una tradición que había sido inicialmente teorizada por los surrealistas: la obra de Eugène Atget: "no es que la fotografía tuviese una doble naturaleza -arte y documento- sino que el documento era necesariamente artístico".



"Cabaret del Infierno". Paris, 1911. Eugène Atget.

Este documentalismo prescribía para el fotógrafo una actitud neutral, de no intervención, de obediencia estricta a estrechas convenciones de representación, por ello muchos fotógrafos se sintieron incómodos y reaccionaron tomándose mayores licencias de interpretación. Desplazaron de este modo, su objetivo de un interés por la realidad limpia o pura, a un interés por su propia experiencia de esa realidad. El universo de lo visible se había convertido, en la pantalla sobre la que esos fotógrafos proyectaban sus propias vivencias, sus maneras de ver y de sentir. Empezó a hablarse de "documentalismo subjetivo", un oxímoron<sup>13</sup> que resultaba satisfactorio e inquietante a la vez: se reivindicaba el yo sin renunciar a la estética de lo documental.

El "documentalismo subjetivo" representaba un frágil compromiso entre la lealtad, lo que se suponía que debía ser las respuestas instintivas y espontáneas del medio y la aceptación de la propia individualidad. Su campo de acción prioritario fue el paisaje urbano; cada autor escogía microcosmos con los que se sentía identificado, por ejemplo, un barrio, un grupo étnico, una subcultura, etcétera. El resultado era que cada vez más lo subjetivo sobre lo documental, lo abstracto sobre lo descriptivo, hasta que el mismo término de "documentación" cayó en el descrédito.

Ahora bien, en reflexiones contemporáneas, Diego Lizarazu en su ensayo *el dolor de la luz. Una ética de la realidad*, señala que el compromiso ético de la recepción de la imagen documental implica dos momentos: el primero que se caracteriza por esta actitud de sospecha, es decir, la verificación, el cotejo con otras versiones de otros medios con oposiciones ideológicas distintas y; segundo, lo que se puede llamar actitud argumentativa, es decir, una vez que se reconoce el lugar axiológico desde el cual se anuncia la imagen, se establece un diálogo razonado con ella, una discusión crítica de versiones.

Con estas palabras lo que se crea es una relación más estrecha con el observador, ya que ahora la realidad también estará sujeta ante el receptor. Por ejemplo, para el observador en la siguiente imagen de la serie "Un viaje, el metro de la Ciudad de México" de Francisco Mata Rosas, podrá provocarle reflexionar, identificar, crear y reconocer elementos, objetos y personajes que aparecen en la imagen. Asimismo, puede ser creíble o no para él, pero en estos tiempos

<sup>13</sup> Combinación en una misma estructura sintáctica de dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido; p. ej., un silencio atronador.



tendrá la opción de verificar si la imagen es verosímil. Ya sea visitando el lugar, buscando información del fotógrafo o leyendo sobre su propuesta. También, puede hacer una revisión de sus vivencias cotidianas, históricas, tradiciones y lugar donde transita constantemente. Con esto, la fotografía documental no solo está sujeta a la propuesta del fotógrafo, ya que hoy podemos cuestionar, investigar, evidenciar y aceptar si la imagen reproduce la "realidad o si es verosímil".

Para entender la diferencia entre realidad y lo verosímil de una imagen fotográfica, en los siguientes puntos explicaremos más sobre esto, comenzando el proceso histórico a partir del index o índice.



De la serie  
"Un viaje, el metro de la  
Ciudad de México". 2011.  
Francisco Mata Rosas.

## 1.1.1. Index o índice. Principio de la realidad

Si la fotografía documental se encuentra intrínsecamente relacionada con la realidad, la realidad a su vez tendrá que ver, con otro proceso que se define en semiótica como "signo indicial".

Para el filósofo y físico Charles Sanders Peirce el índice:

"(el índice) es un signo, o representación, que refiere a su objeto no tanto por alguna similitud o analogía de éste, ni porque esté asociado con caracteres generales que ese objeto posee, sino porque está en una conexión dinámica (incluyendo espacial) tanto con el objeto individual, por un lado, como con los sentidos o memoria de la persona para quien sirve de signo, por la otra..."<sup>14</sup>

Es decir, este signo indicial, de una forma sencilla y natural, puede ser el hueco dejado por una bala, la posición de una veleta de la dirección del viento, etcétera.

Ahora bien, numerosos teóricos, como Philippe Dubois, han analizado la naturaleza de la imagen fotográfica a partir de su valor como índice:

<sup>14</sup> [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/capitulos/305-4581qky.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/305-4581qky.pdf)

como la huella. Para Dubois, la fotografía es un signo que, definitivamente, requiere para su consecución una relación de casualidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo, mediante la luz que refleja. La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible: un rastro almacenado, un rastro de la memoria. Además para Dubois, hay tres posiciones epistemológicas en cuanto a la cuestión del realismo:

1. Ve en la fotografía una reproducción mimética de lo real<sup>15</sup>:  
"la foto es concebida como espejo del mundo, es un ícono".<sup>16</sup>
2. Toda imagen es analizada como una interpretación-transformación de lo real, como una creación arbitraria, cultural ideológica y perceptualmente codificada. "La foto es aquí un conjunto de códigos, un símbolo"<sup>17</sup>...<sup>18</sup>
3. "La imagen foto se torna inseparable de su experiencia referencial".<sup>19</sup> La foto es ante todo un index es decir, que puede llegar a ser semejante (ícono) y adquirir sentido (símbolo).

Mientras tanto; para la crítica de arte Rosalind Krauss su análisis reside en conferir a la fotografía su irreductibilidad semiológica: ícono, símbolo e indicio (index). El ícono y el símbolo son descritos igual que como lo hizo Dubois.

Krauss, también rectifica el término de indicio (index): "es un signo o una representación que remite a su objeto no tanto porque exista alguna similitud o analogía con él, ni por estar asociado a los caracteres generales que dicho objeto posee, sino porque está en conexión dinámica (también espacial) con el objeto individual; por un lado y con los sentidos o la memoria de la persona a la cual sirve de signo, por el otro".<sup>20</sup>

Estos dos autores son analizados por Dominique Baqué en su libro *Fotografía Plástica*, el cual señala puntos importantes sobre las aportaciones hechas por ellos:

1. Para Dubois fotografiar constituye un verdadero acto icónico, es decir, no se puede limitar a la toma fotográfica sino incluir también su recepción.

<sup>15</sup> Dubois lo establece a través de la definición de Ch. S. Peirce: "un ícono es un signo que remite al objeto y que lo denota simplemente en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto exista realmente o no."

<sup>16</sup> Philippe Dubois (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós, España, Barcelona, p. 51.

<sup>17</sup> El símbolo es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, es decir, una asociación de ideas mentales y generales (porque están separados de las cosas). Y que igual al ícono éstos no están ligados a la existencia real del objeto al que se refiere.

<sup>18</sup> Philippe op.cit., p. 59.

<sup>19</sup> Ibíd. p. 51.

<sup>20</sup> Dominique Baqué (2003). *Fotografía Plástica*. Gustavo Gili, España, Barcelona, p. 87.

Además, ve a la fotografía no sólo como imagen sino como un objeto totalmente pragmático.

2 Rosalind Krauss trata de recordar que el principio de la huella -que es el fundamento de la indicialidad de la fotografía- aunque es esencial, de forma absoluta y radical, en el acto fotográfico (sin huella luminosa no hay fotografía que valga) no es más que un momento del proceso fotográfico.

Ahora bien, la investigadora Laura González Flores en su texto *Hacia una teoría de la fotografía: memoria vs estética* señala que Roland Barthes sostiene en los años sesenta que la fotografía opera lingüísticamente; pero no es propiamente un lenguaje: es una señal hacia lo real, un mensaje sin código. Asimismo agrega que, Barthes llamó referente fotográfico no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. Planteando el esquema podría reducirse a lo siguiente:

**Fotografía + realidad = la imagen como índice**

**La relación = contingencia<sup>21</sup>**

**La función = memoria**

Entendida como índice, la fotografía funciona como un equivalente físico y material de la memoria. En el nivel social, ésta se entiende como algo neutro, transparente y mecánico, así se entendía en el siglo XIX: percepción y visión eran procesos inmediatos como análogos.

Hasta este momento se ha leído la opinión de algunos teóricos sobre realidad y fotografía, resumiendo entonces que la realidad recurre a la fotografía casi para probar su existencia: la foto funciona como prueba y testimonio por indicialidad de la realidad de su objeto. A eso se refiere André Bazin con "transferencia de realidad de la cosa a su reproducción."

De esta manera surgió la ingenua creencia de que algo es real por el simple hecho de haber sido fotografiado. Para algunos espectadores, la foto documental opera por este mecanismo donde la credibilidad del reportaje se refuerza por la imagen fotográfica.

Sin embargo, por la complejidad y accesibilidad en la

21 Posibilidad de que algo suceda o no suceda.

producción de imágenes en la actualidad, hemos ido perdiendo paulatinamente la ingenuidad respecto a la autenticidad no sólo de las imágenes, sino de la fotografía documental como registro de la realidad. La diversidad en las posibilidades actuales de manipulación de la imagen nos obliga a reconsiderar las relaciones entre verdad y mentira, existencia y ficción, falsedad y autenticidad, realidad e hiperrealidad.

## 1.1.2. Realidad- veracidad y verosimilitud

"La función de la fotografía no consiste en ofrecer placer estético sino en proporcionar verdades visuales sobre el mundo".<sup>22</sup>

Alfred Stieglitz

En *ciencia y ficción*, Joan Fontcuberta señala que la verdad es un tema escabroso; la verosimilitud, en cambio, es mucho más tangible y no está reñida con la manipulación. Debido a que no existe un acto humano que no implique manipulación.

Fontcuberta agrega que toda "fotografía es una ficción que se presenta como verdadera... lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad".<sup>23</sup>



"Yo conocí a Las Spice Girls". 2011. Joan Fontcuberta

Ahora, en su libro "la cámara de pandora" escribe que la imagen latente constituye para la fotografía la puerta a su dimensión mágica: se trata ni más ni menos que del primer estado del contacto físico que establecen la realidad y su representación. Esto debido al impacto directo de las emisiones luminosas de un objeto contra la superficie fotosensible, lo que determina el vínculo sobrenatural entre la realidad y la fotografía. De esta manera fundamenta el pilar metafísico realista: lo real parece transferirse y adherirse en la imagen o incluso transmutarse en ella.

<sup>22</sup> Gisele Freund (2001). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili, España, Barcelona, p. 8.

<sup>23</sup> Joan Fontcuberta (2001). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili, España, Barcelona, p. 24.

En este último texto agrega que además existen tipos de ficción: lúdica o artística, categorías que se caracterizarían frente a la ilusión cognitiva y a la manipulación en que se anuncian siempre como ficción, no camuflan su naturaleza de simulación. La ficción artística no es que se oponga a lo verdadero, sino que se enfrenta tanto a lo verdadero como a lo falso (entendiendo lo falso como error o mentira). Tampoco se opone al discurso referencial y realista sino que coloca al referente entre paréntesis. No afecta a la verdad o falsedad de un enunciado, sino a nuestra facultad de creer, o sea, a nuestra facultad de adherirnos a proposiciones que consideramos verdaderos (lo sean o no). La diferencia entre ficción artística y discurso referencial, por tanto, no es de orden semántico sino pragmático.

La cámara fotográfica es un instrumento de constatación, ya que se produce una conexión existencial entre la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y la imagen fotográfica. Con respecto a esto, Roland Barthes en su libro *la cámara lucida* sostiene que lo que la fotografía afirma es la abrumadora verdad de que la cosa u objeto estuvo allí, es decir, se trataba de una realidad

que una vez existió, aunque sea algo real que ya no se puede tocar.

Si bien, lo que plantea Fontcuberta y a su vez Barthes, ¿cómo discernir entre lo real y lo veraz en la imagen documental? Esta pregunta se la realiza la Dra. Monroy Mars en su texto *Ética de la visión: entre lo veraz y lo verosímil de la fotografía documental*. Donde señala que dentro de la fotografía documental es importante encontrar el punto justo entre lo veraz, lo verosímil y el esfuerzo por transmitir la verdad con un aspecto estético que resignifique y no trastoque la veta informativa de la imagen. Además, agrega que para ser verosímil la imagen debe tener elementos reconocibles y creíbles, una dosis de veracidad para

poder leer adecuadamente el relato visual como espectadores y/o como historiadores. Ya que no hay que olvidar que existe la parte subjetiva del fotógrafo que tiene que ver con su sensibilidad e ideología.



2010 aprox. Joan Fontcuberta

En este sentido, la veracidad de la imagen no parece reposar en su pura inmanencia. ”

La veracidad parece provenir de alguna clase de conexión entre las propiedades del texto icónico, los saberes y expectativas de quiénes lo iconizan. En el contrato icónico de veracidad cada uno de los polos asume un compromiso particular, que parece ser de este modo: el texto icónico se presenta y compromete como un reporte transparente de los acontecimientos”.<sup>24</sup>

Además la fotografía no solo es depositaria de verosimilitud (cualidad de la visibilidad) sino también de veracidad (cualidad del discurso). Por un lado transcribe lo real con fidelidad, por otro, infunde al fotógrafo una aureola de honestidad. En ambos casos, estas cualidades no aparecen como opciones imputables al albedrío del operador, sino como imposiciones del procedimiento, como un imperativo ontológico.<sup>25</sup> Por lo tanto la cámara reúne simultáneamente lo verdadero, lo verosímil y lo veraz, tal y como lo plantea la investigadora Monroy.

En contraparte y como característica de las reflexiones que tiene Fontcuberta agrega que la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la memoria y en la actualidad se empieza a quebrar ese vínculo. Ya que la memoria da identidad, es decir, vuelve reales los hechos. La imagen establece nuevas reglas con lo real. Hoy tomar una foto ya no

implica tanto un registro de un acontecimiento como una parte sustancial del mismo acontecimiento. Acontecimiento y registro fotográfico se funden. Aplicando la interpretación indexial de la fotografía se pensaba en algo referente, se incrustaba en la fotografía, pues ahora se piensa en lo contrario, es algo de la fotografía lo que se incrusta en el referente. Ya no existen hechos desprovistos de imagen ni la documentación y transmisión del documento gráfico son fases indisociadas del mismo suceso.

Para Ulises Castellanos la objetividad es un mito que durante décadas se manejó, era un concepto como una de las metas a conseguir en un estudiante de periodismo y, más tarde, como profesionales. Varias generaciones de periodistas crecieron con esa idea. Para él esto era una pérdida de tiempo: “nada más falso que la búsqueda ciega de la objetividad periodista, como sinónimo de desapasionamiento e imparcialidad”. Sin embargo, propone que era mejor buscar la honestidad como valor inherente a la

<sup>24</sup> Coordinadora: Ireri de la Peña (2004). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Siglo XXI, México, p. 20.

<sup>25</sup> Se refiere al razonamiento que se emplea para probar o demostrar una proposición, o bien para convencer a alguien de aquello que se afirma o se niega.

profesión. Afuera, lo que busca la sociedad, en términos objetivos, es el sentido de la oportunidad y veracidad, no la cómoda neutralidad de quien se dice objetivo.

Señala que frente al cambio hacia la tecnología digital, la fotografía periodística pierde su fuerza de verdad ante la tentación de manipular. Por lo que, lo único que queda como respaldo del trabajo es la firma y trayectoria profesional del fotógrafo, es la garantía al lector de que lo que éste dice y publica es cierto y lo hace bajo un principio de honestidad inequívoca.



"Juegos de guerra". Sarajevo, Bosnia. 1998. Ulises Castellanos.

Concluye diciendo que la búsqueda final para un mejor periodismo visual y escrito debe de enfocarse en ofrecer un

trabajo pulcro y honesto. Nada más, pero nada menos. Es necesario dejar la objetividad como una bonita idea pero, al final: inalcanzable. Y esto, la honestidad, es justo lo que el lector busca y demanda y sólo puede alcanzarse con sólidos valores éticos y culturales en cada periodista. Asevera además que eso es lo que hace la diferencia entre el periodismo corrupto y barato, frente a uno inteligente, propositivo y original. Lo más valioso de los periodistas en su desempeño profesional es la credibilidad que respalda el trabajo, la honestidad como un valor ético fundamental.

Para reforzar lo que el fotógrafo Ulises señala, para nosotros la honestidad en la fotografía se centra en dos etapas: la primera corresponde a la toma, la cual está relacionada necesariamente con el momento en que se encuentra el fotógrafo, tratando de "retratar o plasmar" lo más verosímil, la situación o la acción que desea transmitir. Y la segunda se vincula con el dónde se coloca o difunde esa imagen, es decir con qué finalidad se lleva a cabo la foto: en un discurso artístico o documental.

Recapitulando, la fotografía se pensó, en sus inicios, que "retrataba la realidad" aunado al concepto tradicional de la fotografía como "imagen de lo real",

donde lo esencial era creer que existía una mimesis entre el referente y la imagen, con la finalidad de documentar esta realidad, basándose en la premisa de la imagen objetiva como documento fiable, que consolidaba con esto la fotografía documental y los géneros relacionados a ella: como el fotoperiodismo o la fotografía científica.

Sin embargo quedarse con esto, sería no comprender el proceso histórico que ha tenido la foto, por ello la fotografía documental ha evolucionado. Eso se ha visto en que muchos fotógrafos desplazaron su interés de la realidad aséptica hacia un interés por su propia experiencia de la realidad y se empezó a construir un documentalismo subjetivo. Un ejemplo de esto son las series de Nan Goldin,<sup>26</sup> donde propone un discurso propio.

Por otra parte, con la masificación de la fotografía digital y la facilidad para utilizar las herramientas de manipulación de la imagen digital, nos enfrentamos ante una cultura visual en la que para mantener una estabilidad dentro de los parámetros establecidos de representación de la “realidad”, debemos otorgar como un acto de fe, cierta veracidad a la imagen aunque con la duda latente que ahora lleva intrínseca cualquier imagen. De tal forma que ahora la preocupación de no está en la “verdad de la representación” sino de la verosimilitud de la representación.



"Smoky Car". New Hampshire, 1979, Nan Goldin.

<sup>26</sup> Es una de las fotografías norteamericanas más populares de los años 90, utiliza las fotografías para producir obras en las que borra los límites entre lo público y lo privado, lo femenino y lo masculino, poniendo en evidencia las relaciones emocionales ligadas a la sexualidad. En sus trabajos, ajenos a formalismos y a sofisticaciones técnicas, muestra la intensidad de la vida amorosa, de la sociedad y de la angustia. En los últimos treinta años Nan Goldin ha creado algo así como su “diario visual”, en el que con sensibilidad levanta el acta de su mundo, sobre todo de sus amigos y amantes, de sus viajes a Europa y Asia, y de las crisis de sus relaciones. Goldin ha creado un panorama íntimo de la condición humana en las postrimerías del siglo XX, no sólo con sus fotografías sino también con sus series de diapositivas y música, como “The Ballad of the Sexual Dependency” (1981-1986). Nan Goldin trabaja frecuentemente con series; a muchos de sus “protagonistas” los ha fotografiado durante más de veinte años.



Con esto, la confianza en la imagen es cada vez menos; sin embargo actualmente hemos otorgado a la imagen el poder de satisfacer nuestra necesidad de utopías cada vez más ficticias y es necesario reflexionar sobre la relación que tenemos con la imagen y cómo la incorporamos a nuestra realidad más allá de su veracidad o falsedad.

## 1.2. fotografía artística

Desde su nacimiento la imagen fotográfica ha pasado por procesos de significación que han originado diversas posturas sobre sus mecanismos de creación, consumo y circulación. La importancia de la fotografía no sólo está determinada por sus implicaciones dentro de la historia de la representación, sino también por los valores socialmente asignados en diferentes momentos históricos. Así, algunos de los cambios suscitados por la creación fotográfica generaron una ambivalencia en su utilización y aceptación como creación artística.

La historia de la fotografía en cuestiones artísticas se da en los años veinte. Ya que dentro de los movimientos artísticos

y políticos de estos años la fotografía descubre nuevos caminos. La Primera Guerra Mundial produce graves trastornos y un gran impacto en la sociedad occidental y en las técnicas artísticas de la época. Entonces la fotografía resulta ser como el descubrimiento de un nuevo medio artístico y de expresión utilizado por las nuevas tendencias.



"Kiki (Alice Prin)". 1925. Man Ray.

En Francia, el surrealismo relaciona la vida real y la actividad del inconsciente humano. Man Ray crea fotografías sin cámara. Produce imágenes reuniendo objetos al azar sobre una hoja sensibilizada y luego expuesta a la luz. Para los surrealistas, la fotografía equivalía en el plano de lo visual lo que la escritura automática representaba para la poesía: la cámara hacía emerger el inconsciente escondido de la mirada.

“Todo gesto artístico radicaba en el propio acto de ver. No se trataba tanto de hacer una fotografía como de captarla: un fragmento de la realidad era identificado por un instante del espíritu, el acontecimiento quedaba colocado en medio de la estética. El fotógrafo no era un cazador de imágenes, sino un pescador de momentos.”<sup>27</sup>



“El Ángel Caído”. Alexander Rodchenko

Posteriormente, los dadaístas practican el collage, mezclando fotografías y dibujos en una unión lírica y escandalosa de elementos disparatados “la fotografía se separa de su contexto, y de su ámbito de atacar el arte convencional”. De la misma manera, aparece el fotomontaje donde en oposición al collage, la fotografía guarda todo su significado. En esta

nueva técnica, las fotografías son cuidadosamente seleccionadas y compuestas de tal manera que cada imagen posee su propio significado, dando quizá con ello, “un proceso dialéctico de construcción artística y expresiva”.<sup>28</sup>

Pero el gran teórico de este período, el primero en comprender las nuevas posibilidades que le ofrecía para la creación artística es Lazlo Moholy Nagy. Es pintor, escultor, cineasta y fotógrafo, quien señala la interdependencia entre las diversas artes, como la pintura y la escultura, con las nuevas técnicas de la industria moderna. Crea fotografías sin cámaras (técnica utilizada también por Man Ray). Y su escritura automática consistía en el azar de los objetos, que responden a un cálculo y reflexión profunda.

Para Moholy Nagy todas las discusiones sobre la consideración de la fotografía como arte no tiene sentido, es un problema falso. Agregaba que la fotografía no sustituye a la pintura, ningún medio sustituye a otro medio, todos se complementan como medios de expresión. Lo acertado de Moholy Nagy es que la fotografía abre nuevas perspectivas al arte, con unos planteamientos estéticos y filosóficos diferentes a la pintura.



<sup>27</sup> Robert de Keiffer (1974). “Las Técnicas Audiovisuales”. Pax México, México, p.115.

<sup>28</sup> *Ibíd.*

La historiadora de arte, la Dra. Monroy marca la diferencia entre la fotografía construida, ya que en ésta se colocan los elementos a captar con una intención de un discurso visual, estético y expresivo, que impera mucho más que en el sentido documental de un acontecimiento dado. Mientras que la fotografía de autor tiene como propósito la representación visual cuya búsqueda estética pretende mostrar el universo personal de su realizador.



"Fotogramas". (1922-1943 aprox.). Moholy Nagy.

Ahora bien, Juan Antonio Molina señala que la fotografía parece haber inaugurado una nueva época para la interpretación del arte contemporáneo, ya que la imagen fotográfica propuso una manera novedosa de entender el ser de las cosas y sujetos fotografiados, basado en el entendimiento de las apariencias. Añade que eso fue parte del discurso que legitimó a la fotografía como un medio imprescindible en una sociedad de medios, pues la confusión entre ser y apariencia es la piedra angular para el funcionamiento de los medios como aparatos persuasivos.

En el último tercio del siglo XX, la fotografía experimentó un cambio de ciclo y uno de los elementos más visibles de ese cambio fue su plena incorporación al mercado de arte. Para que este proceso de institucionalización artística culminase con éxito, las previsibles estrategias de mercadotecnia debieron conjugar un conjunto de factores: por un lado, el establecimiento de unos estándares historiográficos académicos que categorizaran nociones de "autor", "estilo", "escuela", "obra", etcétera. Es decir, que proporcionaran una narrativa de la historia de la fotografía como arte incluyendo las pertinentes jerarquizaciones.

En el año de 1989 se marcó un hito, en ese sentido con los fastos conmemorativos de los 150 años del nacimiento oficial de la fotografía: muchos grandes museos celebraron con monumentales exposiciones esa historiografía hegemónica. Por otro lado, proponer una serie de valores relativos a la fotografía como mercancía y como pieza de colección: el fetichismo de las imágenes del mundo comenzó a ceder predominancia al mundo de las imágenes; nuestra experiencia depende hoy tanto de la realidad

misma como de las imágenes de que esa realidad se han diseminado. Con este acontecimiento se abolía la interpretación o manera de percibir la fotografía: no se entendía como un acto de expresión, ni como el fruto de una interpretación personal, porque su producción era técnicamente independiente de un trabajo fisiológico (cómo lo es la Pintura o Escultura).

La celebración de los 150 años tiene historia a partir de los años ochenta, ya que se vislumbraron síntomas de cambios que permitían asistir a un florecimiento de la fotografía como manifestación cultural y artística. La vocación autoral encamina decididamente la fotografía.

Algunos teóricos fundamentalistas se aprestan a recriminar que la fotografía ha vendido su "alma al diablo para acceder al parnaso del arte". Abriendo las puertas a la tecnología digital y los programas de procesamiento de la imagen que, según ellos: "tan intensamente han afectado al paradigma original de la fotografía." Y eso se ha marcado sobre todo en la última década, donde se ha presenciado justamente la radicalización de ese cuestionamiento.

En este sentido, desde nuestra opinión, los medios digitales no sólo aportaron nuevas formas de interpretar y mirar las fotografías, son el desenlace de un proceso que tarde o temprano pasaría, si bien cierto, los collages con los

dadaístas, las postales de viaje o de presentación pintadas con acuarela o aquellos oficios tradicionales (como fotoescultores) que existían al principio de siglo o nosotros mismo en que revelamos en el laboratorio haciendo "enmascarillados, solarizaciones, virados y demás intervenciones", que adquirirían un valor "artísticos o creativo" en nuestra fotografía, ahora se realizan en la misma cámara o el programas digitales.



"Todos somos palomas". 2008-2009. Pedro Meyer.



De la serie "Google grams". 2006. Joan Fontcuberta.

Ahondando sobre esto, para Fontcuberta el cambio tecnológico no ha hecho más que asestar el golpe definitivo a una dinámica que ya no tenía marcha atrás. Si conceptualmente la creación fotográfica evolucionaba adoptando el gesto artístico, con los soportes digitales regresa la estructura icónica de la pintura y la escritura. Continúa diciendo que los píxeles proporcionan textura a la imagen electrónica que funcionan estructuralmente como las pinceladas para el pintor. Asimismo, insiste en que la fotografía análoga se inscribe y la fotografía digital se escribe. Inscripción y escritura señalan dos estados de competencia epistemológica entre los que se debate la creación contemporánea: de la descripción al relato. Concluye:

"por eso en la fotografía actual se acusa una crisis del documentalismo y una proclividad a la narración y a lo discursivo. Siempre se ha dicho que la fotografía era 'la escritura de la luz', pero cada vez más esa afirmación se aparta de lo metafórico para cumplirse literalmente".<sup>29</sup>



## 1.2.1 fotografía plástica

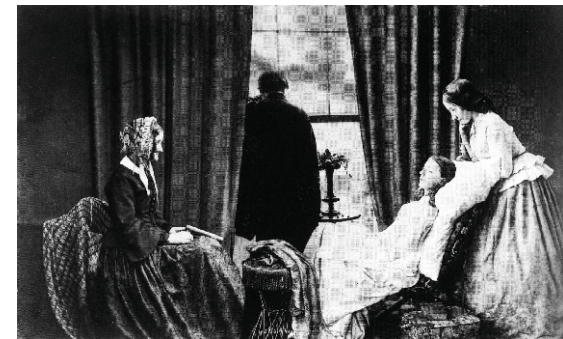
Los primeros fotógrafos que intentaron realizar un trabajo creativo no tuvieron una tradición en que basarse y muy pronto empezaron a tomarla prestada de la pintura. La convicción de que la fotografía era una nueva clase de pintura y de que sus representantes intentarían por cualquier medio conseguir con la cámara efectos pictóricos, fue creciendo.

<sup>29</sup> Joan Fontcuberta (2010). *La cámara de pandora. Fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili, España, Barcelona, p. 50.

Pero esto no sólo atrasó el desarrollo de la fotografía, sino que además este falso objetivo se estableció con firmeza, de tal forma que la meta de todo empeño artístico era la realización de fotopinturas en lugar de fotografías. El acercamiento al medio que se adoptó estaba tan distante de su verdadera naturaleza que cada adelanto básico que se conseguía en el proceso se convertía en un obstáculo para los fotógrafos pictoralistas.

Rosalind Krauss es su libro *lo fotográfico, por una teoría de los desplazamientos*, menciona que durante varios siglos la práctica fotográfica ha estado dividida por dos estrategias estéticas: 1) un arte de concepción o de reflexión y 2) un arte de la percepción sensible inmediata. Para ella, ambas plantean su artisticidad de forma diferente, es decir, la primera se ubica en la fotografía pictorialista desarrollada a finales del siglo XIX, en las que se buscó reafirmar las posibilidades creativas y artísticas del medio con la idea de la supremacía de los resultados por encima de los métodos observados. En ésta se emplearon diversos mecanismos técnicos que en la mayoría de los casos trataban de emparentar la imagen fotográfica con la pintura, tomando incluso los mismos motivos y escenas representadas, tal y como se observa en el trabajo de Henry Peach Robinson, quien defendía el efecto pictórico en la fotografía a través de la composición y acomodo de los

elementos. Señalaba que las mismas leyes de balance, contraste, unidad, repetición, reposo y armonía actuaban "sobre las buenas obras" sin importar el tema y la disposición de las formas. Una técnica muy trabajado por él fue el positivado combinado, que consistía en dividir la fotografía en partes para tomarlas separadamente y después unir las en un solo papel.



"El último suspiro". 1858 aprox. Henry Peach Robinson.



"Día de trabajo". 1877 aprox. Henry Peach Robinson.

Y la segunda se encuentra reflejada en trabajos de Henry Fox Talbot y en movimientos fotográficos como la "nueva objetividad" promulgada por Albert Rengar-Patzsch y Kart Blosseltdt. En una forma simple la diferencia entre cada una de ellas es que una busca una "realidad transfigurada" y subjetiva; y la otra retrata el mundo mediante una postura "neutral y objetiva" con la intención de obtener una "constancia fiel de la realidad".

Ahora bien, la reflexión que se establece entre la fotografía y las artes plásticas, y la creciente exaltación de lo que se ha calificado por neologismo, como fotografía plástica,<sup>30</sup> se torna en los años 70. Cuando creadores procedentes del mundo de los medios de comunicación y la publicidad irrumpen en las salas de exposiciones buscando imágenes que se justificaran por sí mismas. Provocando con este acto, que se institucionalizará tanto en Estados Unidos y Europa la fotografía, asimismo, acogieron con entusiasmo a estos nuevos gurús del Arte que, como Bruce Weber, Helmut Newton, Irving Penn o Robert Mapplethorpe, hicieron posible que hoy haya casi tantos coleccionistas de fotografía como de obra gráfica.

Pero esta irrupción entra paradójicamente porque se produce justamente en un momento en el que la fotografía predomina todavía de forma masiva y humanista al terminar la



Segunda Guerra Mundial. Previo a ello, en el período de entreguerras, la fotografía plástica se integra en el conjunto de las vanguardias. Así, tanto dadaistas como surrealistas aportan sus propias visiones de la sociedad y la política, incluso contribuyen con sus propias alternativas técnicas, como el fotomontaje. Pero tal enriquecimiento no hubiera sido posible sin una serie de

<sup>30</sup> Su antecedente la fue la fotografía pictorialista. Dominique Baqué en su libro "la fotografía plástica" señala que no se trata de la fotografía denominada "creativa", ni de la fotografía de reportaje ni de la fotografía aplicada, sino de la que utilizan los artistas; la fotografía que no se inscribe en una historia del medio supuestamente pura y autónoma sino, por el contrario, la que atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición, cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de producción.

artistas provenientes de otras disciplinas que acogieron la fotografía como un campo más de expresión plástica. Man Ray, César Domela, Francis Picabia, Otto Wols y Jean Arp son algunos de los artistas que participaron activamente en esa transformación.

Tal es el ejemplo del collage utilizado por Braque y Picasso en sus lienzos pintados y constituidos por elementos recogidos. Esta estética del collage, primero pictórica, se aplicó enseguida a la fotografía –que la consideraban como fragmento de realidad, punción de espacio y tiempo– que fue experimentada por las vanguardias, y después explorada de forma sistemática debido a sus infinitas posibilidades de montaje. Surgiendo el fotomontaje, con la tentativa de hacer intercambiable la fotografía con la pintura, la fotografía con el dibujo y la fotografía con la escritura.

Éste reivindica elementos visuales que son a menudo conflictivos, incluso contradictorios; pero que deben de leerse como expresión plástica de tensiones y contradicciones de la época moderna, es decir, de tensiones abiertas donde el fotomontaje implica una contradicción que queda abierta como una rotura, no sólo plástica sino también como de conciencia social. Sin embargo, con la “institucionalización de la fotografía” el crítico Jean-Francois ha señalado que se instauraron dos posturas fotográficas:

1. *Los artistas que utilizan la fotografía.* Éstos pretenden inscribir su práctica fotográfica en el campo de las artes plásticas y no únicamente en el campo fotográfico, y movilizan la fotografía como posible soporte sin excluir en absoluto el recurso, conjunto o paralelo, de otros soportes.

2. *Los fotógrafos puros.* Éstos se consideran los herederos de una historia específica, la historia de la fotografía, y pretende proseguirla mediante la práctica radicalmente exclusiva del medio fotográfico.

Ya en los años ochenta cuando el modernismo intentó proteger la obra de arte de la contaminación de la industria mediática para salvar su autonomía y su pureza; la fotografía juega un papel importante en el campo de las artes plásticas ya que se reveló contra su misma esencia de medio de masas, dando inicio a la hibridación en las fotografías (fotografías-pintura, fotografía-escultura, fotografías-videos, etcétera). Esto provocando una paradoja; ya que el arte es más puesto en tela de juicio. Sus postulados teóricos fueron cuestionados así como la valoración extrema de la invención, y la búsqueda de la novedad y de originalidad.



Esta hibridación se hizo más evidente en los años 90 en específico en las actividades plásticas, popularizadas de los medios. Con esto nuevamente se suscita, lo que se ha escrito en la historia de la fotografía: su fragmentación, es decir, surca por divergencias en un campo que no cesa de oponer a los fotógrafos puros con los artistas que utilizan la fotografía, o bien, a la fotografía creativa<sup>31</sup> con la fotografía plástica.

Pero hay otras discrepancias que ya están bien establecidas: por ejemplo la que separa una fotografía subjetiva, escrita en primera persona, una especie de novela personal icónica, y una fotografía que se reivindica claramente como objetiva, que no implica nada del propio sujeto, destinada a restituir la pura facticidad de las cosas.

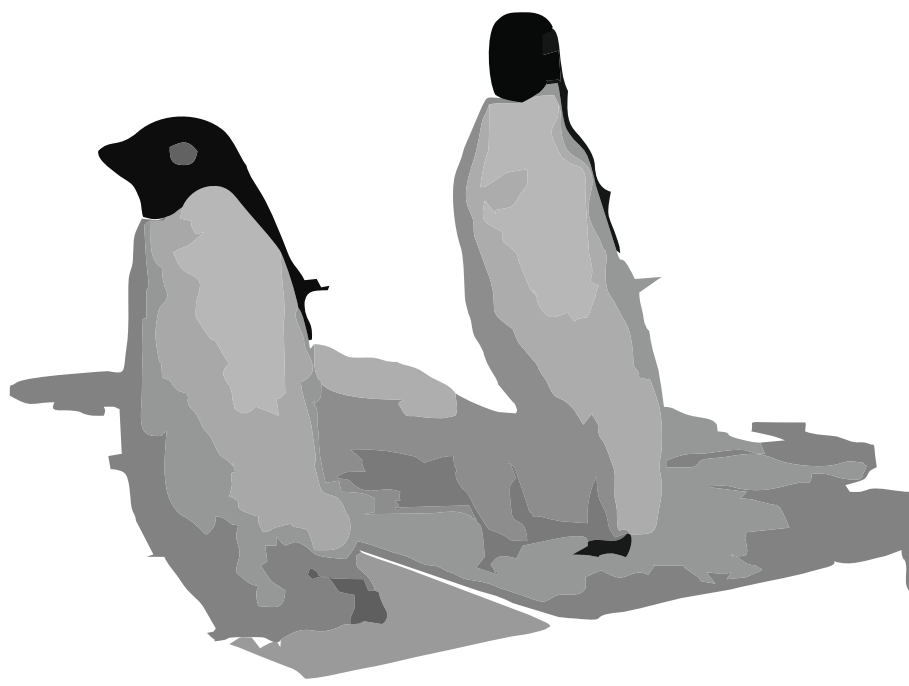
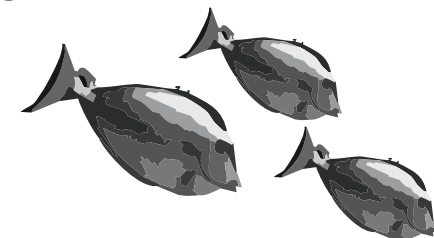
“En este sentido, sería ilusorio pensar que a finales de los años noventa el estatuto de la fotografía se ha estabilizado y que se ha acabado con el antiguo concepto de fotografía como arte. Medio precario y frágil, asediado por lo utilitario y lo consumible la fotografía constituye una imagen ontológicamente precaria es el medio de la duda, la lucha por el reconocimiento en el campo artístico, más que cualquier otro es tan pertinaz (...) ha puesto en tela de juicio al resto de las prácticas artísticas...”<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Jean-Claude Lemagny crea una contra-corriente puramente fotográfica que la engloba bajo el vocablo “fotografía creativa”. Donde señala que ésta trata de salvar todo el arte de su envilecimiento y abrirse hacia el espesor misterioso de la vida. La fotografía creativa reclaman para sí una afinidad íntima con la sombra y la materia, con imágenes de formato tradicional en las que el blanco y negro parecen el contrapunto liberador. De este modo se pretende rehabilitar la obra de arte en sus determinaciones más tradicionales, así como preservar la lógica de un medio cuya historia autónoma se piensa no sólo como posible sino también como necesaria.

<sup>32</sup> Dominique Baqué (2003). *Fotografía Plástica*. Gustavo Gili, España, Barcelona, p. 47.

Capítulo 2

La fotografía digital  
en el imaginario urbano



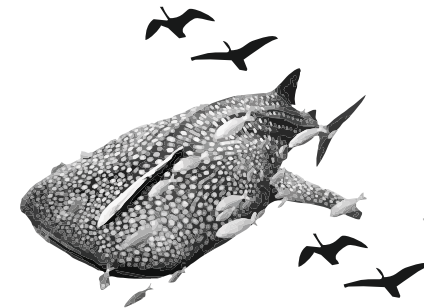
Para la fotografía la tecnología digital ha traído importantes cambios en la forma de concebir la imagen, sobre todo por su estructura variable que desarrolla varias posibilidades de modificarla. Si bien desde sus inicios los fotógrafos estaban conscientes que una fotografía dependía de su proceso de creación y manipulación, esta condición se acentuó con las facilidades para intervenir la imagen digital. En este sentido vale la pena mencionar que existe una tendencia generalizada, motivada tanto por la tecnología como por la cultura contemporánea de modificar la imagen fotográfica y construir realidades imaginarias que generan no sólo representaciones de la "realidad" sino también de una concepción distinta de nuestra relación con el mundo.

Así, en el siglo XIX la experiencia novedosa de la velocidad y el movimiento de las máquinas revelaron diversos aspectos de la imagen y modificaron la forma de percibir la realidad, ahora los nuevos medios digitales exponen una relación de telepresencia, transportación visual instantánea, videoconferencias, cine en 3D, entre otras, creando muchas veces una realidad virtual, que proporciona al sujeto la ilusión de estar presente en un mundo simulado en el que tiene libertad para modificarla, aunque sea tan solo al interior del ordenar, la telepresencia permite al sujeto controlar no sólo la simulación sino la propia realidad. Entonces, la imagen se

vuelve un instrumento para efectuar la realidad y a su vez crear realidad de la ficción que alejan al individuo de la percepción directa del mundo.

En este sentido, la imagen no es la ilusión de una realidad sino la creación de una realidad diferente que coexiste con cualquier otra realidad posible, creando imaginarios ante el observador o espectador.

En el primer capítulo explicamos diversos aspectos históricos de la fotografía a través de la realidad, la verosimilitud y la fotografía artística y plástica, ahora sin perder estos referentes partiremos de la fotografía digital hasta llegar a los imaginarios urbanos a través del Arte.





## 2.1. fotografía digital

"Los medios son herederos de su pasado..."<sup>33</sup>

En la actualidad, la añeja omnipresencia de la fotografía análoga se ve relegada por una imagen fotográfica mediatizada por la tecnología digital, donde invade todos sus antiguos espacios: la prensa, la publicidad, la documentación científica, la foto familiar, el espectáculo, entre otras. En este sentido, para Joan Fontcuberta, el cambio tecnológico de lo análogo a lo digital, no es la implantación del ordenador en la creación gráfica, para él va más allá de un desgaste en la creatividad o en lo mercantil, o en los desajustes del dispositivo fotográfico, en realidad esta transformación solo evidencia su obsolescencia histórica. Para él la fotografía electrónica, no constituye una simple innovación de la fotografía fotoquímica, sino que traduce toda una nueva categoría de imágenes que hay que considerar "posfotográficas".<sup>34</sup>

Concibe la fotografía digital como aquella cuya visualidad, ya no reposa en un depósito de plata metálico, más bien en una retícula de píxeles temporalmente ordenados según determinados códigos gráficos. Pueden ser imágenes

fijas captadas directamente con cámaras digitales (como las obtenidas con cámaras estándar y/o posteriormente escaneadas); así como, aquellas imágenes de "síntesis", es decir, imágenes que sin un referente exterior son generadas por la computadora; pero mantienen una apariencia convincentemente fotográfica, a través de una correcta precisión o trabajo digital (denominadas "infografismo fotográfico" o "infografismo hiperrealistas").

En definitiva, lo esencial de la estructura intrínseca de la fotografía digital es: la sustitución del grano químico por los bits de información. Siguiendo

<sup>33</sup> Joan Fontcuberta (2010). *La cámara de pandora. Fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili, España, Barcelona, p. 61.

<sup>34</sup> Para José Luis Brea en su libro *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, señala que en la era postmedia es importante la redefinición global de los modos de organización y articulación de la experiencia estética en torno a la industria e institución del Arte, es el cambio de una representación fija a una narrativa de la fotografía, ya que se ha vuelto narrativa, toda vez que su tiempo de exposición se ha expandido más allá de la captura. Por ello la posfotografía ya no se origina bajo el principio de copia o mimesis sino de la creación de analogías que sólo existen en imágenes, donde no se muestra como somos sino como deseamos ser.

con esta transición, si en el primer tercio del siglo pasado la fotografía representó la piedra angular de la cultura visual de la modernidad "óptica"; hoy la posfotografía irrumpe una posición paralela en la nueva cultura de lo virtual y de lo especulativo.

En este sentido, la fotografía digital actúa sobre los componentes más fundamentales de la imagen que se estructura en una retícula de píxeles, modificables y combinables entre sí. Del mismo modo que un fotógrafo de los años 30 decidía tomar cierta imagen, en el presente, la formación de la imagen aparece como un encadenamiento de decisiones (ya sea una imagen pictórica e imagen digital), con solo variaciones de su *modus operandi* técnico: las herramientas, los aparatos; pero su naturaleza estructural es la misma.

Para Fontcuberta en un proceso evolutivo la lógica hubiera sido pasar de la pintura al infografismo.<sup>35</sup> Ya que la pintura tenía que haberse desarrollado por la tecnología hasta la imagen digital. Sin embargo, no sucedió así y entre ambos procedimientos se infiltró la fotografía (pintura e imagen digital), en la que la inscripción óptica de la imagen presentaba una extravagancia singular: una escena se proyectaba global y

La imagen digital ya no comparte las funciones esenciales de la fotografía encaminadas a autenticar la

experiencia, asimismo, otra diferencia estriba ahora en la familiarización del público con esas técnicas de manipulación y con su sencillez de manejo. El acceso a la computadora y a los programas de tratamiento de imágenes permite comprobar la simplicidad de esas intervenciones y desfetichizar su alcance. Por tanto, en la diferencia de protocolo que establecemos con la imagen digital, el cambio no deriva de las capacidades técnicas de esos procedimientos ni de los operarios que las emplean, sino de nueva crítica por parte de los espectadores. O sea lo verdaderamente revolucionario, ahora "esta en el cambio de paradigma, que se hace efectivo en la esfera de la recepción".<sup>36</sup>

Recepción que se refiere a cuáles son las cualidades que aceptamos en la imagen digital, pero que atañe también a su aplicación y manejo. "En la fotografía han coexistido necesariamente dos facetas indisociables y perfectamente soldadas: por un lado, la

<sup>35</sup> El infografismo suele hacer referencia a la creación de imágenes que tratan de imitar el mundo tridimensional mediante el cálculo del comportamiento de la luz, los volúmenes, la atmósfera, las sombras, las texturas, la cámara, el movimiento, etcétera.

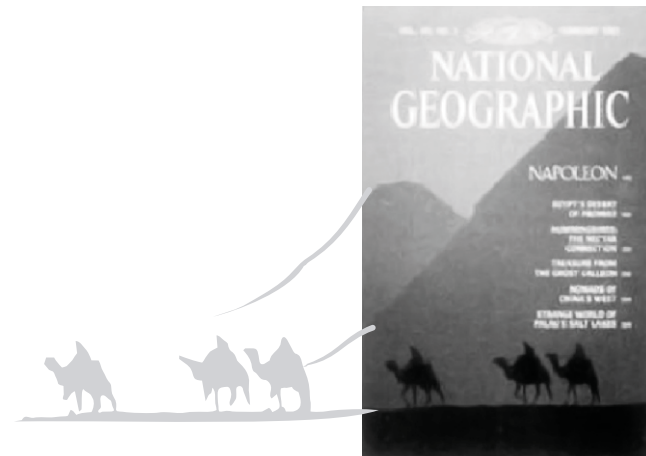
<sup>36</sup> Joan Fontcuberta (2010). *La cámara de pandora. Fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili, España, Barcelona, p. 70.

imagen como información, como datos visuales; por otro lado, el soporte físico, su dimensión objetual.”<sup>37</sup>

Siguiendo en esta línea Fred Ritchin en su libro *Después de la fotografía* señala que si tuviera que escoger una fecha para designar el inicio de la era digital en la fotografía, esta sería 1982. Fue entonces cuando el personal de National Geographic modificó una fotografía horizontal de las pirámides de Giza y la hicieron vertical, según el formato de la revista, para la edición del mes de febrero. Trasladaron electrónicamente una sección de la fotografía que mostraba una de las pirámides y la colocaron parcialmente detrás de otra pirámide, cuando en realidad tendría que haber aparecido junto a la otra. En una entrevista un par de años después Willbur E. Garriett, se refirió a la modificación de la imagen como un sencillo reposicionamiento retroactivo del fotógrafo de tan solo unos cuantos metros hacia un lado para poder obtener otro punto de vista.

Continúa reflexionando Ritchin al decir que cuando estudiaba el primer año de la universidad, vio por primera vez cómo una hoja de papel expuesta se transformaba misteriosamente en una fotografía cuando era sumergida en un baño de químicos. Ese proceso le pareció mágico, digno de un alquimista. Pero ahora en la era digital, la fotografía ya existe y la magia radica en su modificación.

Así, la lenta aparición del “trazo” o la “huella” que era “directamente copia de la realidad” (como comentó Susan Sontag) se desvanece y no es más el objeto de fascinación, es sustituida ahora por la manipulación de las imágenes mismas. Derivado de esto, la función estenográfica de la fotografía y la fidelidad de aquello que registra está puesto en duda, ya que no se da por hecho utilizarla para otorgar credibilidad a la toma de escenas de líderes y celebridades, o de imágenes genéricas que conforman la jerga periodística. Entonces si no se puede confiar en la fotografía documental, por lo menos como cita de la apariencia, entonces la fotografía habrá perdido su valor, si bien altamente



<sup>37</sup> *Ibíd.*

imperfecto, como árbitro social y útil de los hechos (incluido lo accidental y espontáneo), se convertirá en un mero símbolo del oportunismo.

Pero esta afirmación o especulación puede originar varias contradicciones, ya que para nosotros, este discurso queda en una reflexión sin dar continuidad al proceso histórico de la imagen. Seguir cuestionándose si la imagen tiene fidelidad o realidad en la toma, son discursos que entorpecen el valor actual de fotografía como forma de expresión artística, medio de comunicación o documento, entre otras.

“Un escepticismo generalizado puede tener ventajas, pues la fotografía lograría tener la oportunidad de madurar como lenguaje, sin depender tanto de su función estenográfica, sino de su expandida fluidez lingüística”.<sup>38</sup> Estas últimas palabras, definen a mi parecer, más el papel de la fotográfica contemporánea, ya que como más adelante comenta, Fred Ritchin:

“el autor, más que ignorado o rebasado, como aquel que sencillamente sostiene la cámara, puede seguir como central, con un punto de vista al igual que otros creadores; pero no se podrá utilizar la fotografía para probar lo que el medio ya no podrá confirmar más”.<sup>39</sup>

Entonces ahora, el papel del autor se ve reflejado en las propuestas que genera en su toma fotográfica. Por ello posiblemente concluye el fotógrafo Ritchin, al señalar que el

mundo digital, en el que cada imagen es un mosaico maleable, la distancia se agranda. La fotografía que deja de ser automáticamente un mecanismo de registro, pierde su capacidad para “apropiarse del objeto fotografiado”<sup>40</sup> y lo que hace es simularlo. En la era de la imagen, la relación con el mundo que se ofrece puede no ser de conocimiento ni poder, sino algo más parecido a la presunción. Aquí agregaríamos: a la creación, a la imaginación y a la apropiación de su obra artística. En específico la fotografía artística, ya que las imágenes que se generan en la fotografía documental, mantiene “lineamientos y características” en correspondencia con la ética del fotógrafo, ya que su finalidad es distinta.

En la creación artística algunos fotógrafos “se apropia, utilizan y recrean” a menudo la fotografía de alguien más, como una forma de realizar su trabajo, que puede ser considerado como una estrategia posmoderna a la que se presta lo digital, un ejemplo,

38 Fred Ritchin (2010). *Después de la fotografía*. Serieve, México, p. 50.

39 *Ibíd.*

40 Cabe recordar como comentó Susan Sontag: “la fotografía es apropiarse del objeto fotografiado. Significa colocarse a sí mismo en una cierta relación con el mundo que parece generar conocimiento, y por lo tanto poder”.

son algunas de las fotografías con mayor significado histórico que han sido re-elaboradas por artistas que reconfiguran las imágenes o se colocan a sí mismos en ellas: el artista polaco Zbigniew Libera, ha tomado imágenes de famosos acontecimientos en torno al sufrimiento, como la de la joven vietnamita que huye de un ataque de Napalm, o la muerte del Che Guevara, y las ha modificado para mostrar a prisioneros sonrientes cerca de un hombre que viste un traje, o un aparentemente Che alzándose del lecho de muerte.



Vietnam del sur. 8 de junio de 1972. Nick Ut.



"Nepal". 2003. Zbigniew Libera.

Ahora bien, desde el aspecto ético, la tecnología digital parece haber destapado "la caja de pandora"<sup>41</sup> y se hace acreedora de numerosas críticas. Pero es importante recordar una vez más que la técnica no es más que un conjunto de herramientas que por si mismas no son merecedoras de un juicio moral, aunque encierren una proclividad en algún

sentido. Es en el uso de la técnica donde se imprime una intención que ya se hace entonces sujeto de la moral. En esta misma línea, Hugo Grocio, uno de los fundadores del derecho internacional, diferenciaba entre mentira (=expresión falsa injustificada y dolosa) y falsiloquio (=expresión falsa justificada y no dolosa). A esto nos referíamos en párrafos anteriores donde escribí "los lineamientos y características" que deben de tomar en cuenta los fotógrafos documentales.

Aunque puede darse el caso, de que algunos artistas en su obra tienen como discurso la ética y el uso de la técnica, lo cual también es válido.



<sup>41</sup> Según el mito este recipiente contenía todos los males que aquejaban a la humanidad. Asimismo, esta caja, según la mitología, fue entregada por Zeus a Pandora y, al ser abierta por ella imprudentemente, extendió los males entre la humanidad. Así "La caja de pandora" que señala Joan Fontcuberta está relacionada con un asunto o situación que, si no se trata cuidadosamente o plantea adecuadamente puede provocar otras interpretaciones, lecturas o no decir lo que en verdad es.



Siguiendo con Fontcuberta “lo que se evidencia en el contexto de nuestra modernidad más reciente, es que la imagen afirma ser imagen de otra imagen y su corolario de priorización del archivo como espacio de experiencia”.

“En este proceso histórico de la fotografía, ésta alcanza su madurez definitiva como cultura de visión, culmina un ciclo y, como un efecto evolutivo (que también atañe a los medios de comunicación), predispone el inicio de un nuevo orden visual. Sin embargo, la fotografía digital contiene poco de fotografía según sus patrones genealógicos. Conviene con mayor rigor denominarla infografismo figurativo o pintura digital realista, o mejor inventar algún término específico, o algún acrónimo que pudiese popularizarse rápidamente.”<sup>42</sup>

En este sentido, lo que Fontcuberta hace es analizar de forma distinta a Fred Ritchin el proceso histórico que ha sufrido la fotografía. Para él su reflexión ya no está en cuestionarse si es verdad o ficción lo que se registra la cámara, como se lee en su libro *El beso de Judas*, cuyos planteamientos rondaban la idea de que ¿la fotografía era fiel testimonio de la realidad? Ahora su teoría, va de la mano de cómo se concibe la fotografía actualmente, ¿cuál es el nuevo lenguaje que propone en el siglo XXI?

La persistencia del vocabulario “fotografía” distorsiona las expectativas. O si se prefiere, lo distorsiona el hecho de que se utilice como sustantivo y no como adjetivo, como sustancia

### De la serie: "Super héroes". Dulce Pizón



Bernabe Méndez del Estado de Guerrero, trabaja como limpiador de vidrios profesional en Nueva York. Envía 500 dólares por mes.



Minerva Valencia del Estado de Puebla, trabaja como niñera en Nueva York. Envía 400 dólares por semana.



Paulino Cardozo del Estado de Guerrero, trabaja en un camión elevador de una verdulería.



Noe Reyes del Estado de Puebla, trabaja como repartidor en un delivery en Brooklyn, Nueva York. Envía 500 dólares por semana.

*Este proyecto es una serie de retratos ambientales de las personas que desde los Estados Unidos, en particular en la ciudad de Nueva York, ayudan económicamente a sus comunidades y significan una importante fuerza económica en el desarrollo de ambos países. Esta serie consiste de 20 fotografías a color de inmigrantes Mexicanos y Latinoamericanos vestidos con los trajes de los superhéroes de la cultura pop Norteamericana y los superhéroes de la cultura popular Mexicana... El principal objetivo de esta serie es homenajear al hombre ordinario que sin ningún poder supernatural logra que su comunidad sobreviva y progrese.” Dulce Pizón.*

Proyecto entre lo documental y artístico.

<sup>42</sup> Joan Fontcuberta (2010). *La cámara de pandora. Fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili, España, Barcelona, p. 72.

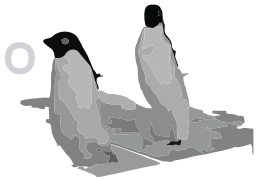
y no como atributo, como esencia y no como cualidad. Resulta realmente arduo asignar el nombre apropiado a cada cosa cuando nuestro vocabulario ya ha sido vaciado por los intereses de la industria, la publicidad, la complicidad de los mass media y la propia desidia intelectual. Estas palabras a las que hace referencia el fotógrafo, es definir como debe de ser conceptualizada ahora la fotografía; ya que para él la fotografía se inscribe y la fotografía digital se escribe. La primera está más relacionada con lo documental, con la naturaleza del medio, con representar lo observado sin intervención alguna. La segunda es más narrativa, se construye, es subjetiva, es conceptual, es meditativa y hasta puede llegar a ser pictórica.

El estudio que ha llevado a lo largo de su trabajo Fontcuberta, tiene que ver con su colaboración con diversas publicaciones especializadas en imagen, asimismo su extensa obra fotográfica que se caracteriza por el uso de herramientas informáticas en su tratamiento y su presentación de manera interactiva con el espectador. Al igual que otros artistas contemporáneos, representa una visión crítica de la realidad, las verdades fotográficas, históricas o ficticias a través de la fotografía y su contexto.



2.2.

## El imaginario fotográfico



Cornelius Castoriadis, filósofo y psicoanalista, usa el concepto de imaginario, el cual considera es origen de todo lo que se representa y es pensado, asimismo es el “vis formandi” (la potencia creadora) de la sociedad y de la psique. Al explicar qué es “el imaginario”, Castoriadis menciona:

“Lo imaginario del cual hablo no es imagen de, es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórico y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de ‘alguna cosa’ son obras de ello. (...) hablamos de imaginario cuando queremos hablar de algo ‘inventad’ – ya se trate de un invento ‘absoluto’ (una historia imaginada de cabo a rabo), o de un deslizamiento de sentido, en el que unos símbolos ya disponibles están investidos con otras significaciones.”<sup>43</sup>

<sup>43</sup> <http://www.educ.ar>

Para Castoriadis un punto importante es la creación, ya que esta característica es esencial en el concepto de imaginario. Así pues, para este filósofo la creación es la capacidad de formular las cosas que no están, de ver en cualquier cosa lo que no está ahí, de crear nuevas formas de hacer. Una de las características importantes de esta potencia creadora es la de poder crear sin someterse a fines predeterminados. Al hablar del imaginario a nivel social, Castoriadis, lo llama "imaginario social" y al hablar del imaginario a nivel de la psique, el autor lo llama "imaginario radical".

El imaginario social puede ser instituyente o instituido. El imaginario social instituyente se refiere al potencial creativo de las colectividades el cual está animado por las "significaciones imaginarias sociales". Al explicar este tipo de imaginario social, Castoriadis menciona: ¿De qué manera detallar esta obra del imaginario social instituyente? Consiste, por una parte, en las instituciones. Pero la consideración de estas instituciones muestra que están animadas por –o son portadoras de– significaciones que no se refieren ni a la realidad ni a la lógica: por ese motivo las llamamos significaciones imaginarias sociales.

El imaginario social instituido se refiere a la cristalización o solidificación de esas instituciones y de esas significaciones imaginarias sociales. Este imaginario asegura

la continuidad de la sociedad, la reproducción y la repetición de las mismas formas, que de ahora en adelante regulan la vida de los hombres.

Al tratar el tema de la Psique, Castoriadis piensa que la misma no es "mecánica racional", sino una potencia creadora que es esencialmente autónoma. Esta "autonomía" es una característica medular en su especificación de la psique. A la "potencia creadora" la llama "radical", de ahí es que surge el nombre de "Imaginario radical" para referirse a la psique.

La imaginación radical es una ola o flujo incesante de representaciones, de deseos y de afectos. Esta ola es emergencia ininterrumpida. Por ejemplo, a pesar del esfuerzo de cerrar los ojos, o taparse los oídos: siempre habrá alguna cosa. Esta cosa ocurre adentro de nosotros: imágenes, recuerdos, anhelos, temores, estados de ánimo que surgen de un modo a veces comprensible, que se pueden hasta explicar, pero de los cuales otras veces no se puede brindar ninguna explicación. No hay allí un pensamiento lógico, salvo de una manera excepcional y discontinua. Los elementos no están relacionados de modo racional o incluso razonable entre sí, hay emergencia, hay una mezcla indisociable.

Sobre todo, hay representaciones sin ninguna funcionalidad.

Ahora bien, Michael Frizot en el libro *El imaginario fotográfico*, llama imaginario a todo aquello que se construye mentalmente alrededor de una práctica, de una cultura técnica, y que presenta sus características; aquello que se vincula a una serie de conceptos previamente integrados, y que echa raíces en la memoria a partir de nociones propiamente fotográficas.

Cualquiera hace fotografías (refiriéndose a aquellas personas que cuentan con una cámara fotográfica, o la aplicación en su celular o cualquier otro medio o instrumento que tenga incorporado una cámara fotográfica o de video), o sabe hacerlas, y sobre todo mirar fotografías sabiendo que son fotografías. Las imágenes producidas por estos medios, provocan en el espectador sus propias interpretaciones mentales de posturas y usos fotográficos, que imponen sus propios imaginarios fotográficos:

1. imaginario técnico, ligado al instrumental;
2. imaginario social, en torno al uso de las imágenes y quizá un
3. imaginario psíquico, ligado a las intenciones que originaron el registro fotográfico.

Sobre lo anterior, señala Frizot, que en cada individuo al superponer estos imaginarios: entrelazados y distorsionados por la memoria, sólo se forman después de mirar las fotografías. Cada quien se hace una idea de la fotografía en función de lo que sabe, de lo que vio, entendió; pero también de sus recuerdos personales y toda clase de ecos mentales que evocan en los espectadores. Concluye diciendo que la analogía figurativa de la imagen fotográfica evoca mucho más cosas vistas, grabadas, memorizadas, y a veces hasta reprimidas, que cualquier otra imagen ya sea pintura o dibujo.

Para ejemplificar lo anterior, Geoff Dyer en su libro *El momento interminable de la fotografía*, comenta en la introducción del texto que ciertas fotografías captaron su atención, así como ciertas cosas llamaron la atención de fotógrafos que tomaron en primer lugar. Para él en un inicio, al recopilar las imágenes, la suerte jugó un papel fundamental; pero después de cierto punto, comenzó a observar que un gran número de esas fotos tenían algo en común –un sombrero por ejemplo- (muchas de las fotografías que recopila Dyer, tienen como elemento común este objeto), que le resulto singular, debido a que deseaba



que su visión fuera arbitraria, incidental; pero en cierto momento, todo lo anterior se unió bajo áreas particulares de su interés.

Pero ¿qué puedes hacer con un sombrero? ¿Por qué ejemplificar un imaginario fotográfico a través de la experiencia de Geoff Dyer? Retomaré lo que describe: “me interesa sólo lo que sucede dentro del cuadro, no lo que realmente sucedió. Mi campo de investigación (...) se restringe a las formas del conocimiento que son intrínsecas a las fotografías, que pueden darse a entender o extrapolarse a partir de ellas”.<sup>44</sup>

Ahora bien, al parecer su búsqueda es llevada por un imaginario social, a través de 3 fotógrafos distintos:

Dorothea Lange “White Angel Line”. San Francisco, 1933.

En esta fotografía su análisis inicia con la caída de la bolsa en Estados Unidos, ya que los sombreros eran un signo de opulencia y democracia norteamericana. Los hombres que los usaban rebosaban de esperanza y expectación; pero esta esperanza perdura después de octubre de 1929; debido a que se tiñe de preocupación a medida de que la gente mira y se une a las manifestaciones. En esta imagen, observa que el ala de su sombrero le confiere un halo oscuro a un hombre en una manifestación del primero de mayo de 1933. En masa, sin embargo, los sombreros son un



"White Angel Line"(Linea blanca Ángel). San Francisco, 1933, Dorothea Lange.

signo de una fuerza política reunida, de gente unida. Cualquier esperanza de que tal solidaridad se expresara de alguna manera al norte de la frontera se vuelve efímera a medida que la Depresión genera una tragedia individual a gran escala. Agregaría que la actitud del personaje va en contra corriente, parece oposición ante los otros. Sus manos muestran desesperanza y angustia.

<sup>44</sup> Geoff Dyer (2010). *El momento interminable de la fotografía*. Serive, México, p. 124.

Diversos sombreros se ven; pero el personaje central, porta uno desgastado, viejo y sucio.



"Blind Beggar" (ciego mendigo). Washington D.C., Noviembre de 1937. Jhon Vachon.

2 Jhon Vachon, "Blind Beggar", Washington D.C. Noviembre de 1937. En esta imagen se representa una degradación más profunda, con la figura familiar del mendigo ciego a quien, pide afuera del corporativo bancario McLachlen en Washigton, D.C. Su situación es como un eco previo del fenómeno contemporáneo por el cual los indigentes acampan cerca de los cajeros automáticos, cerca del nacimiento de un río del cual no puede beber. Vachon explota esta yuxtaposición de destitución y poder

corporativo para lograr un efecto considerable. Agregando además a esta descripción el poder visual que tiene el letrero, que no se refiere a él, sino a todo aquello de lo que es excluido. En esta foto, el sombrero mismo ha quedado patas arriba: ha dejado de proteger la cabeza para servir como escudilla de limosnero.



"Untitled" (sin título). 1950. Garry Winogrand.

3 Garry Winogrand: "Untitled", 1950. Describe: A la derecha del marco un hombre robusto, que usa un traje y un sombrero de paja está de pie con la espalda hacia la cámara. Esta platicando con un tipo hacia su izquierda, el cual está



sentado (solo se ve su cabeza) mirándolo. A su izquierda hay un sombrero en un perchero. Ya que el sombrero es con frecuencia un indicador de la humanidad, parece un perchero humano, alto y delgado como un Giacometti pero más básico, más cercano. Es como si hubiera tres personas.

Y concluye con un análisis bastante interesante: para los años 50 la gran era del sombrero en la fotografía había quedado atrás. Usar un sombrero era opcional cuando en algún momento había sido casi obligatorio, ya no era un indicador confiable (...) El sombrero se convirtió en tan solo eso un sombrero, antes se identificaba tan cercanamente con la fotografía documental de los años 30, que podía ser visto como un símbolo de esa fase y estilo de la historia de la fotografía. Como tal, la foto de Winogrand ilustra vívidamente cuánto es que la fotografía se ha alejado del "estilo documental" clásico.

Si bien es cierto en la primera imagen Lange "realizó sus fotografías al servicio de una causa social",<sup>45</sup> que consistía según para la New Deal, mostrar lo que estaba mal en el mundo, y persuadir a sus conciudadanos de tomar acción y hacer lo correcto. En contraste con, Garry Winogrand, es una nueva generación de fotógrafos que dirigiría el enfoque

documental hacia fines nuevos y personales, y se observa en esta imagen: el sombrero se vuelve el tema, el fotógrafo enfatiza el objeto y lo hace presente en la toma; el hombre a la derecha representa los años 30 y el perchero a la izquierda representa el futuro de la fotografía, que entendemos como la descripción de lo que sucede, dando más autonomía a los objetos que ahí se observan.

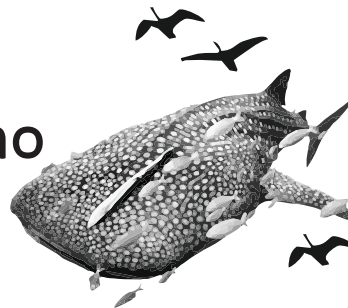
Este tipo de ejemplos se verán descritos a lo largo del libro de Dyer, que nos muestra como un objeto puede ser retratado, interpretado de diversas formas, a nuestro parecer, una de la riqueza que me deja este texto, son las formas percibir, recrear un imaginario fotográfico.

Concluyendo con Michel Frizot, el imaginario de la fotografía nace de la comprensión fisiológica, animal, algunas veces limitada que se tiene de una técnica: que rompe con gestos y actitudes naturales. Este imaginario, formado mediante una acumulación de procedimientos, expresa además lo que se comparte como técnica a través de las imágenes, la duración temporal (del acto fotográfico, su duración

<sup>45</sup> Se abordo más sobre ésto, en el primer capítulo.

acotada y necesariamente fijada con la precisión), la memoria, la historia o la representación de las emociones. En la actualidad estos elementos, se ven reflejados en la observación del espectador, cuando se detiene a mirar una fotografía.

## 2.3. El Arte en el imaginario urbano



Lo que define la modernidad más reciente es a menudo una imagen que afirma ser la imagen de una imagen. Ver el mundo a través de otras imágenes significa anteponer los ojos en el filtro de la memoria y de algún modo priorizar el archivo –y no la realidad a la que alude– como espacio de experiencia.

Pero la modernidad ha cambiado el sentido de los espacios. Los vehículos han desplazado a los peatones en el uso de los espacios y luego cada grupo de población se ha apropiado de porciones de espacios: los vendedores ambulantes; los estacionamientos sobre las calles y las banquetas; las calles que se cierran para el tránsito local, los

cuales en conjunto van fragmentando la percepción del espacio hasta que este pierde su unidad, su armonía, su contraste y, sobre todo, se pierde la vivencia personal y por ende, la comunicación con la historia y con sus semejantes.

Jan Bazan, en su libro *Espacios urbanos: historia, teoría y diseño*, señala que el espacio se refiere a una organización estructural como marco para el desarrollo de actividades humanas y se basa en las siguientes premisas: en la relación entre las formas de los edificios envolventes, en la continuidad o discontinuidad y uniformidad o variedad del contorno envolvente, en las medidas y proporciones de la envolvente respecto al ancho y largo de la planta del espacio, en el ángulo de las calles convergentes y, por último, en la ubicación de monumentos, fuente, jardinería o cualquier otro tipo de acento espacial dentro de la plaza.

Y las plazas son espacios de encuentro. Encuentro de una persona con su ciudad, sus costumbres y sus valores; encuentro entre muchas personas para interactuar y convivir, encuentro entre los distintos tiempos de la arquitectura que tienen los edificios que la conforman; encuentro de los edificios y





el espacio con el cielo abierto y el sol. De este modo, las plazas contienen la historia de la ciudad, pues alrededor de los espacios, éstas se construyeron con el tiempo.

La sensación de placer o de reencuentro que ofrece una plaza, con frecuencia no tiene relación con su tamaño, ni con su escala. La pequeña plaza de un pueblo, la de un barrio o la de una ciudad media tiene la misma función: crear el espacio de encuentro para los habitantes y ofrecerle un sentido de pertenencia, con lo que favorece el contacto visual o personal entre ellos y fomenta el sentido de comunidad, proporciona un lugar seguro contra el tráfico vehicular y los libera de la tensión de caminar en las calles de la ciudad.

En México en el siglo XX fue de grandes transformaciones urbanas ocasionadas por el impresionante crecimiento demográfico y por el consecuente proceso de urbanización o de concentración poblacional en las ciudades. Esta enorme y repentina explosión demográfica y concentración poblacional en las ciudades, obligaron a la rápida formación de un sinnúmero de nuevos fraccionamientos residenciales de lujo, de interés social, así como del establecimiento masivo de asentamientos irregulares de bajos ingresos. Las ciudades se expandieron en forma brutal con una incipiente estructura urbana, sin plazas, ni espacios públicos, quedando en vacío la configuración funcional y social de las

nuevas periferias que desde entonces han estado en constante transformación.

Al parecer el modelo de ciudad que se produce ha provocado el crecimiento ilimitado, constituido por ámbitos comerciales y residenciales, enclaves de intersticios, equipamientos e infraestructuras, en los que las áreas naturales y los espacios públicos se sacrifican o degradan. Al parecer la ciudad contemporánea se reconoce en la complejidad del fenómeno urbano. Diversas variables confluyen en la crisis actual de la urbe: concentración de pobreza, segregación, huella ecológica, funcionalización económica, pérdida de calidad de vida, degradación de los centros históricos, indiferencia hacia la naturaleza, problemas de gobernabilidad, regresión y deterioro de los espacios públicos, voracidad de consumos energéticos, producción de residuos a gran escala, barreras urbanísticas, degeneración arquitectónica, áreas residuales, carencia de espacios públicos, y se puede seguir enumerando más causas.

Lo anterior ha provocado que las ciudades se deshumanicen, han perdido su condición inicial de lugar de encuentro, de intercambio y de convivencia para polarizarse al servicio del mercado, de la

actividad económica y financiera. Se han deteriorado los modos de vida, la calidad urbana y una destrucción desmedida de los pocos recursos naturales con los que contaba la ciudad.

El ciudadano vive las tensiones urbanas con sensación de malestar e incomodidad y, por lo general, se sienta desposeído de espacios abiertos en los que socializar su experiencia personal y cívica, disfrutar de emociones estéticas y ejercer el derecho a la convivencia y la participación social, han desaparecido. La quietud y la accesibilidad, hace tiempo que fueron desbancadas por otras dos categorías productivas: la velocidad y la movilidad. Los ciudadanos constatan con melancolía que los antiguos espacios públicos de relación social, espacios intermedios y de transición (plaza, calle, paseos, avenidas, parques, entre otros), han sido disueltos y sustituidos por lugares homogéneos y estandarizados, deshumanizados (los no-lugares de Marc Augé, definidos por la no-identidad y la no-relación), lugares de ocio de masas o de consumo, que han originado nuevas centralidades urbanas: grandes superficies comerciales, supermercados, centros de ocio, aeropuertos, estaciones. El habitante de la ciudad vive en un entorno físico conflictivo, denso y hostil, incómodo e inseguro, despersonalizado, paisajísticamente duro, que cuestiona diariamente la habitabilidad y la solidaridad exigible a la urbe, consecuencia de un tejido democrático deficitario y

de un modelo de producción espacial desequilibrado urbanísticamente, "insostenible ambientalmente e injusto socialmente".<sup>46</sup>

Así, se puede seguir encontrando las causas de lo que ha pasado con los espacio que existen en la ciudad; pero ¿Qué ha hecho el Arte en estos espacios urbanos?



Del proyecto "7000 Oaks". 1982. Joseph Beuys.

Joseph Beuys desarrolló en la Documenta 7, en 1982, su proyecto *7000 Oaks (7000 robles)*, una acción en la que la escultura se desvanecía como objeto para poner en primer término al público participante en la

<sup>46</sup> Jan Bazant (2010). *Espacios Urbanos, historia, teoría y diseño*. Limusa, México. p. 35.

propuesta. Beuys estaba interesado en la acción comunitaria y en su alcance simbólico, para construir lo que denominaría *escultura social*, con el propósito último de iluminar, a través del proceso, la metáfora de la *arquitectura social*, es decir, la articulación de una estructura social coherente. Antes que construir un monumento, Beuys quiso convertir a los ciudadanos en sí mismos en un monumento, al tiempo que exploraba la imagen de cada individuo como escultor/arquitecto del orden colectivo. El nuevo estatus del objeto escultórico, la centralidad del ámbito urbano, la mediación del artista y la importancia del público en este nuevo contexto, implicados en el proyecto de Beuys, trazan algunas de las líneas de fuerza de la renovación de la escultura en el ámbito del espacio público y a su vez con la sociedad.

La historiografía del arte público identifica en la década de los 60 un momento decisivo en la evolución de la escultura: un tiempo de reacción y rehabilitación renovada. Pero los hechos, en su conjunto, no se manifiestan tan delimitados ni tan ordenados como la Historia del Arte acostumbra a presentarlos. Cosas diversas y contradictorias conviven en un mismo tiempo, los aciertos con los fracasos, la renovación con la tradición, la apertura con la reiteración, entre otras. Pero sin duda la propuesta que genera Beuys, con los asistentes y los elementos naturales, el resultado en la obra podía ser indeciso;

pero lo interesante, es la participación de la población.

El proceso había comenzado a forjarse a finales del XIX; se reforzó con las vanguardias, en cuyo ámbito se transformarían a fondo los lenguajes artísticos, incluida la escultura, que amplía y altera sustancialmente sus registros, y reduce su tamaño al de un objeto pequeño destinado a ser exhibido en museos y galerías, hasta el punto de que Barnett Newman llegará a definirla como "aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro"; y se consolida en los años 60 con el minimalismo, el land art y los earthworks, momento de la posmodernidad en el que, según Rosalind Krauss, la escultura explora su condición negativa ("se convirtió en una especie de ausencia ontológica, en una combinación de exclusiones, en una suma de negaciones") y numerosos artistas sienten, al mismo tiempo, aprox. entre 1968 y 1970, la posibilidad (o la necesidad) de imaginar - intervenir el espacio.

En la actualidad, en la cultura contemporánea del mercado, el consumo y la democracia ponen de moda paradigmas culturales y comportamientos artísticos que desbordan los límites de la escultura clásica (también de la experiencia estética

convencional), apeándola del pedestal, deslocalizándola y sometiéndola a nuevas tensiones formales y conceptuales. Surgen nuevos mitos modernos y democráticos, que destronan a los antiguos (las virtudes, los ideales y los héroes nacionales, la historia, el poder, y en específico en el Arte, nuevas formas de concebir estéticamente las obras).

En esta circunstancia, coincidente con un tiempo de auge económico y de expansión y crisis urbana, también social, renace el interés por el arte público, una actividad relacionada con la revitalización y mejora de los centros y áreas urbanas, que el purismo y el funcionalismo del planeamiento contemporáneo habían deshumanizado y vaciado de significado. Con la finalidad de recuperar el valor de los espacios urbanos a través del Arte, crear lugares para la ciudadanía, que amortigüen las agresiones del urbanismo duro moderno y aporten espacios vivibles.

Con ese propósito se impulsan proyectos técnicos (operaciones de microubanismo, equipamiento público, mobiliario urbano y diseño ambiental), pero también artísticos (jardinería, arte público, arquitectura de autor, entre otros), con resultados muy dispares. La ruptura espacial conduce, en el caso del arte público o el site specificity, a la búsqueda progresiva de la dimensión contextual de las piezas.

Entre 1961 y 1969, EE.UU experimenta una intensa expansión económica, circunstancia que favorece la creación de dos programas de arte público federal vinculados a la arquitectura, conducidos por la Administración y destinados a facilitar (regular, administrar y promocionar) la construcción de grandes esculturas públicas. Asimismo, se reformulan y cuestionan a fondo las propias prácticas artísticas. Después de años de innovación y experimentación formal, algunos artistas optan en los 60 por expresarse en el espacio público, tanto en el urbano como en el más pintoresco de los parajes naturales.

“Las razones alegadas para explicar ese salto han sido variadas: desde la voluntad de los creadores de dar una respuesta crítica al sistema comercial del mundo del arte, encabezado por las galerías, hasta el deseo utópico de restablecer, una vez más, los vínculos entre arte y vida, pasando por el propósito de familiarizar y aproximar al ciudadano al Arte moderno, sin dejar a un lado el intento de contribuir, con el maquillaje del arte, a hacer más humanas y habitables las ciudades despersonalizadas derivadas de la urbanización de las ciudades, adecentando con toques de sensibilidad los crecientes espacios urbanos de la especulación, en los que el ciudadano se siente despojado de lugares donde ejercer la ciudadanía compartida.”<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Fernando Gómez Aguilera (2004). *Arte, Ciudadanía y Espacio Público*. p. 41.

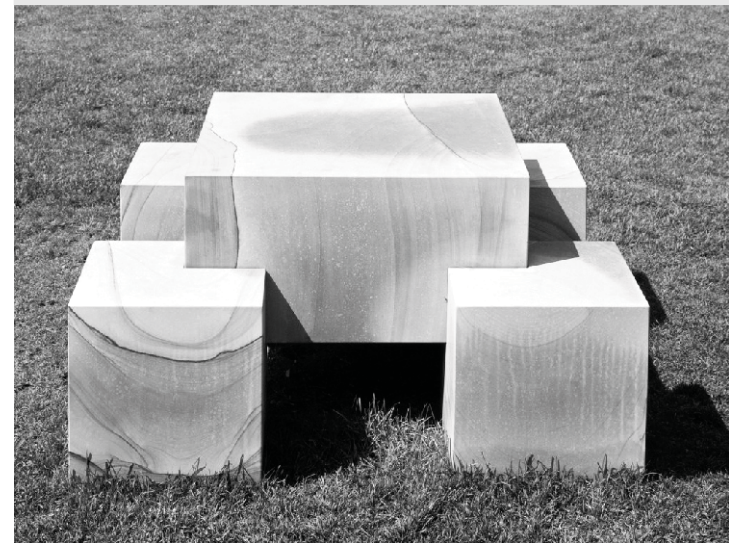
Ahora, los artistas que realizan arte público desean provocar interacciones entre sus propuestas, el espacio urbano y el espacio artístico. E incluso a generar un vocabulario con vocación urbana crítica: "liberar el arte público de su gueto limitado por los parámetros del discurso estético, incluso del discurso estético crítico, y resitarlo, al menos parcialmente, en el marco del discurso urbano crítico".<sup>48</sup> Esta aseveración puede ejemplificarse con la propuesta de Siah Armajani (Teherán, 1939) en Minneapolis (puente, paso cubierto, jardines, belvederes), debido a la voluntad de congregarse, poner en contacto a la gente y proponer solucionar problemas de la vida cotidiana, constituyen experiencias sólidas que contrastan la capacidad del arte público para articular respuestas urbanas, conferir significados estéticos y funcionales al contexto local y cargarlo de especificidad e, incluso, expresar discursos sociales y políticos críticos.

Otros artistas que han tratado de llevar a cabo este son Scott Burton, que ha dedicado su carrera al diseño funcional, y Andrea Zittel que se ocupa de dar respuestas al mobiliario doméstico.

El Arte en la esfera pública es compatible con satisfacer necesidades prácticas y específicas de las comunidades (diseñar equipamientos, señalética, pavimentación, ajardinamiento, alumbrado, mobiliario, entre otros), cargarse



"Mesa de picnic para Huesca". Madera de iroco, Valle de Pineta, 2000. Siah Armajani



"Seat-Leg Table (asiento de mesa)". 1986/1991. Scott Burton.

<sup>48</sup> *Ibíd.*

de función social, vincularse con las tensiones urbanas, crear lugares de la ciudadanía, asumir la eficiencia ecológica y abordar sus planteamientos en el marco de discursos urbanos y culturales críticos.

Porque, en su ámbito de ocupación, el arte público explora y da respuesta al entramado físico, social y emocional colectivo. Los espacios abiertos públicos poseen un gran carácter simbólico y complementan la habitabilidad del medio doméstico. Los ciudadanos excluidos y los más desfavorecidos desde siempre han tenido en calles y plazas una extensión de la casa, cuando no su residencia habitual. Así, la implicación social del arte público es ineludible. En este contexto, la mediación del arte (Armajani ha subrayado el valor del "arte como mediación") se ofrece como un instrumento valioso para actuar en la ciudad. Pero sobre él no recaen las responsabilidades que son propias de la arquitectura y el urbanismo, cuyas deficiencias no puede ni debe suplir.

Ahora bien, la unión entre arte y vida es un propósito noble (fue ambición de las vanguardias) que puede formalizarse mediante contenidos y formas muy diversas. El arte público se relaciona con el arte y, de un modo muy especial, se relaciona con la vida, porque hace del público parte de la obra y se reconoce en la misión de proporcionar la oportunidad de una experiencia colectiva.

Además de atender al entorno visual y urbano, contrae relación con el contexto social, cuya gramática lee e interpreta, con el propósito de cuestionar, subrayar y discutir situaciones o de dar respuestas estéticas eficaces a las necesidades de los ciudadanos.

El arte público en las democracias debe ser proclive a interrelacionarse activamente con los ciudadanos y a incluirles en el sistema de funcionamiento de sus propuestas. De esta forma, la ciudadanía se convierte en parte de la obra, en asunto de la intervención, que adquiere todo su alcance y significado en una relación sinérgica de carácter sociocultural. El público es parte determinante de la experiencia espacial que procura el arte público. Y no se trata sólo de interpretar el arte público en el escenario de las estéticas de la recepción o de apelar a los ciudadanos para procurar mover su voluntad hacia la aceptación de las intervenciones en la esfera pública, sino de respetar sus derechos de ciudadanía y encauzar la participación y la democracia.

No obstante, más allá de la abstracción generalista del público, ha de reconocerse la existencia de públicos muy variados simultáneos, una

realidad que aporta un escenario de conflicto y de problematización permanente. La dimensión cívica del arte público y la condición de ciudadano del propio artista se sitúan al comienzo de cualquier proceso de este tipo de prácticas en el contexto de la democracia. Plantear el problema de la ciudad y del arte público es también plantearse el problema de la cultura urbana porque el arte público, en cualquiera de sus vertientes es un arte político, del mismo modo que es un acto de alcance político la instalación de una escultura en cualquier calle o plaza.

Pero simultáneamente, la sustitución de la realidad por imágenes que van a constituir el nuevo material de trabajo colocan al espectador en la angustia metafísica de una realidad que se desvanece y que no deja más que sus representaciones, son precisamente las ficciones lo que permite estructurar la experiencia de lo real, discurso posmodernista y en contraposición al discurso hegemónico de la modernidad fotográfica que sitúa lo documental como la verdadera esencia del medio.

Es importante preguntar ¿cómo se comportan las relaciones entre las producciones visuales y el imaginario social y urbano? En principio se debe apuntar que cuando se habla de imaginario social se refiere no a un cuerpo teórico, sino a cómo la gente imagina su espacio social y se manifiesta

a través de referentes culturales e históricos, así como a la dimensión simbólica que ellos adquieren a través del arte. El imaginario social expresa los vínculos y las relaciones de amplios grupos de personas que abarcan a toda la sociedad, compartiendo intereses comunes y estableciendo niveles de legitimidad. Es el lugar donde toman cuerpo las nociones de lo público, del espacio ciudadano y de los diferentes aspectos que posibilitan la interacción comunicativa. Aunque este concepto contiene las normativas sociales, refiere también aquellos componentes de carácter personal y de la subjetividad que indiscutiblemente pasan a formar parte de un sistema mayor.

Hoy día el agotamiento de antiguos modelos de representación social e institucional conducen a la búsqueda de anclajes y conexiones culturales como modos de reivindicar nuevas formas de convivencia y socialización, que implican otras maneras de percibir y de entender la cultura.

El concepto de lo público incorpora escenarios transversales en su dimensión dialógica, lo que convierte a la esfera pública en el eje principal de intercambios asociados a nuevas configuraciones de los imaginarios sociales; y este proceso vuelve a

adquirir una especial connotación, donde el papel del Arte y sus prácticas creadoras resultan esenciales.

Ahora no se trata de retomar los imaginarios que conforman una tradición, sino de pensar en cómo se crean discursos que implican o comprometen, en una más compleja escala, al ciudadano y al espectador. El público no debe quedarse en el lugar de culto, representado tradicionalmente por los grandes museos, los circuitos de galerías o los eventos internacionales. Es imprescindible también escuchar el ruido de la calle; los creadores deben de idear la forma de salir de los sitios sacralizados para pensar en el transeúnte, en aquel que queda fuera de los circuitos especializados y trabajar el sitio, el tiempo y el público específico. Es generar un clima de afecto y sensibilidad que parta de relaciones más primarias, imaginar la ciudad con la gente, en el contexto y el barrio, de modo que se acerque a las complejidades que genera la existencia.

El arte ha ido expandiendo su espacio de acción. Enfatizar en el papel del arte en la transformación de objetos y como catalizador de sujetos sociales. Aspirar a explorar las disímiles acepciones de lo público teniendo en cuenta las consabidas intervenciones en espacios urbanos, los proyectos de carácter interactivo, lúdicos, multidisciplinares; los procesos de inserción social y de trabajo en las comunidades, hasta los soportes que han ampliado gradualmente los niveles

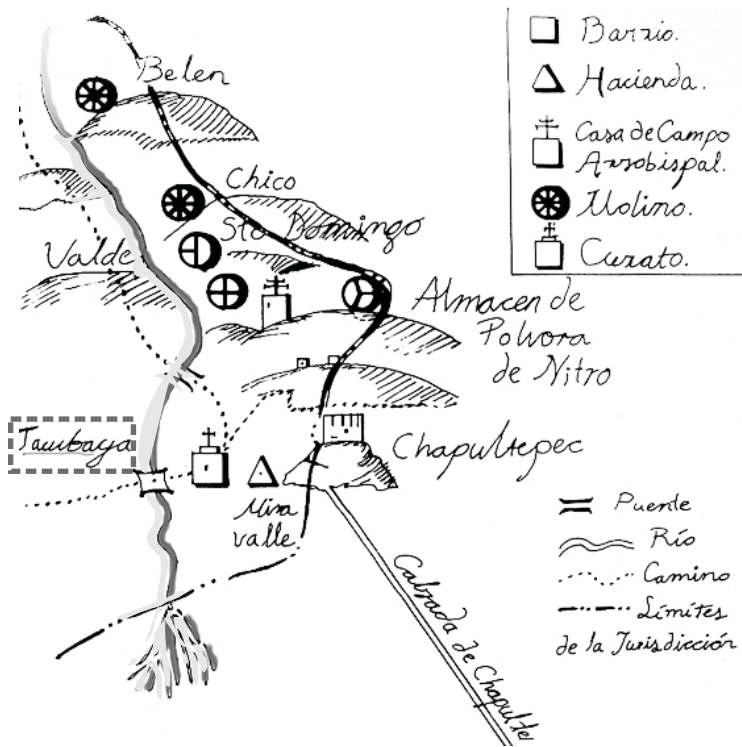
de accesibilidad a la tecnología y a las actuales formas de comunicación.

El Arte no ha estado ajeno al deterioro del medio ambiente ni a las crisis que se han generado en las grandes urbes, una situación que conduce a repensar los modelos de configuración de las urbanas a partir de necesidades emergentes de sobrevivencia: creando imaginarios urbanos.



Registro fotográfico del Festival internacional de arte urbano "All City Canvas", que se realizó por primera vez, en el Distrito Federal, del 30 de abril al 5 de mayo del 2012. Los artistas urbanos que participaron: ROA, Escif, Hera y Akut que conforman el colectivo alemán "Herakut", el mexicano Sege, AEC (Aleksi Bordusov) asimismo, Aryz, Vhils, y el diseñador gráfico de La UNAM, Saner, entre otros.





## Capítulo 3

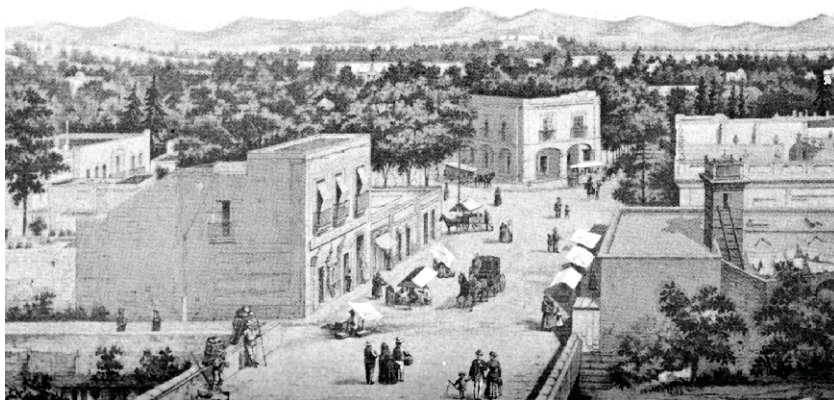
# Estudio de Caso: Plaza de Cartagena en la colonia de Tacubaya

## 3.1.

# Tacubaya

Para imaginar y crear la propuesta "Imaginario urbanos: fotografías de la Plaza de Cartagena en la colonia Tacubaya, es necesario conocer más sobre este lugar que desde la definición de la misma palabra hasta los lugares que la conforman. Las historias que ahí se narran y los sucesos que han tratado de conservar su riqueza han hecho que se escriba sobre ella y que en la actualidad se trate de restaurar su entorno urbano y natural.

Así, este capítulo se vuelve un breve marco referencial para llevar a cabo la propuesta, el registro y la serie fotográfica.



"En las lomas de Alacuihuayan se fundó un pueblo que Izcoátl, en su afán de conquistar el reino Tepandeca incendió junto con los Mixcoac y Coyoacán. De sus cenizas surgió un rescoldo, sus hospitalarias lomas ofrecieron un maravilloso refugio para precaverse del lago, ahí se levantó el antiguo pueblo de Atlacuihuayan (hoy Tacubaya)"<sup>49</sup>

Tacubaya era básicamente un pueblo de agua y tierra. "En sus caminos deambulaban los hombres de tierra y el ambiente olía al fresco amanecer de vetustos árboles al rocío de flores nuevas, a maíz quemado..."<sup>50</sup>

Desde sus parajes se podía observar una de las más hermosas vistas de la cuenca de México: la ciudad más poderosa del imperio azteca fincada sobre un gran islote, y sobre ella, grandes pirámides en tonos, azules, blancos y rojos. La ciudad de Tenochtitlan se encontraba rodeada de lagos, ríos y bosques y más allá los volcanes.

<sup>49</sup> Antonio Fenandez del Castillo (1991). *Tacubaya: historias, leyendas y personajes*, . Porrúa, México, p. 10.

<sup>50</sup> Araceli Parra (1999). *Tacubaya en la memoria*. Gobierno del Distrito Federal, México, p. 15.

## Tacubaya: "lugar donde se junta el agua" o "lugar donde se tuerce el río"

Como parte integrante de la ciudad de México y entre las zonas de más tradición, se encuentra la antigua villa de Tacubaya, población cuyos orígenes se remontan hasta la época prehispánica; en esta etapa su situación geográfica fue de importancia ya que por la bondad de su clima y de sus tierras se podía considerar como un lugar seguro; además, cuando se daban enfrentamientos o luchas entre las diferentes poblaciones de la región o de lugares distantes, las partes altas o las barrancas, las cuales contenían agua y recursos lacustres suficientes, eran utilizadas por los habitantes, si era necesario, para ocultarse y poder sobrevivir largas temporadas.

Hasta nuestros días, esta población ha sido conocida con el nombre de Tacubaya; pero en lo que respecta su nombre original, no se ha podido definir cual de las diferentes aseveraciones es la más adecuada a su significado, ya que desde la llegada de los aztecas a este paraje, se le ha conocido como: Tlacubaya, Tlacuiuaia, Atlacuiiaya, Atlacuihuayan o Atlacuihuayan, Atlacocuaya o Atlacoayan e incluso después de que el señorío azteca fue conquistado por los españoles, esta zona fue llamada por los mismos peninsulares San José de Tacubaya o simplemente San José. Años más tarde, al enfrentarse liberales y conservadores



Litografía de Tacubaya (sin referencia).

durante la Guerra de Reforma; sin juicio alguno se realizó el fusilamiento de prisioneros que estaban en poder de los conservadores por lo que también se conoció como Tacubaya de los Mártires.

Varios autores nos hablan del significado de la palabra Tacubaya, sin embargo no se ha logrado definir cuál de las acepciones es la verdadera, ya que varía de un escritor a otro. Por ejemplo para Manuel

Rivera Cambas, Atlauhtlacoayan es el “lugar donde tuerce la barranca que lleva el agua”; para Manuel Payno, Atlacolayan significa “lugar donde tuerce un arroyo” y para Antonio Fernández del Castillo, el significado de más peso es “lugar donde se inventó el atlatl”.<sup>51</sup>

Existen además otras aseveraciones sobre su significado: “lugar donde los hombres sacaron la tierra, “lugar donde se va por el agua al río” o “lugar por donde tuerce el río”.<sup>52</sup>

Por otro lado, José Luis Reséndiz hace dos lecturas del glifo de Atlacuihuyan; en el códice de Mendoza, Tacubaya aparece con un recipiente rebosante de agua, lo cual confirma el significado: “lugar donde se toma el agua” y en el Códice Bouturini, aparece representado por un brazo que sostiene una ballesta, que nos da la idea de ser el “lugar donde se inventó el atlatl”. Este último significado, fue confirmado por el historiador León Portilla, quien comentó que la traducción refería al sitio donde se tomó el atlatl.

Son muchas las interpretaciones, significados, emblemas y grifos; sin embargo, al parecer el más acertado es la del “lugar donde se junta el agua”, pues en chichimeca o en náhuatl la palabra atlacuihuayan se refiere al agua.

Cabe mencionar que el emblema que distingue a la estación del metro Tacubaya está representado por unos jarros

para recolectar agua y que además, si algo distinguió a Tacubaya a lo largo de su historia, fueron sus ríos y manantiales que dotaron del líquido a la ciudad y regaron las huertas de olivos y árboles frutales.

Así, desde lo antiguo en la zona de Tacubaya se recibían las aguas de los manantiales que bajaban desde las lomas del Desierto de los Leones, Cuajimalpa, Santa Fe y de Dolores. Los ríos Tacubaya y Becerra, que después de unirse, vertían sus caudales en el río de la Piedad, eran tan sólo algunos de los que desembocaban en los lagos de la cuenca de México, e incluso poco después de la conquista española todavía se podía transitar en canoa por las lomas de Tacubaya, pues al parecer el lago llegaba a cubrir lo que ahora es la colonia Escandón, y los pobladores

51 Antonio Fenandez del Castillo (1991). *Tacubaya: historias, leyendas y personajes*. Porrúa, México, p. 15.

52 Al parecer esta versión tiene su fundamento cuando Tacubaya fue un pueblo tributario, donde tuvo que dar de su tierra para fincar el islote de Tenochtitlan. Asimismo, el historiador Fernández del Castillo, señala que todavía hasta hace pocos años se podían observar tajos, barrancas que probablemente habían quedado por dicha extracción de tierra. Asimismo agrega que “si se observa un mapa de la zona de Tacubaya –todavía hasta principios de este siglo XX- se podía ver claramente cómo en el centro de la población se torcía Tacubaya con una curva pronunciada.

podían comunicarse por las vertientes de los mismos ríos, sin ningún tropiezo desde cualquier punto ribeño del lago de Texcoco.

### 3.1.1.

## La nostálgica Tacubaya: "de los suburbios a la modernidad"

hoy el centro de Tacubaya esta fragmentado, a diferencia de otros antiguos pueblos como Azcapotzalco, Tlalpan, Coyoacán que conservan en lo fundamental. La vieja estructura urbana (plaza, oficina de gobierno, iglesia) en Tacubaya ha sido rota. Las vialidades de alta velocidad han cercado el centro, han ocasionado que Tacubaya no conserve su vieja estructura. En el siglo XX se suscitaron tres grandes cicatrices urbanas: las construcciones del edificio Ermita, del periférico – viaducto y la del metro.

Haciendo remembranza, con el inicio del siglo XIX comienza la preocupación en todo el mundo por mejorar el sistema de transporte hasta entonces utilizado; por lo que en 1807 se crea el primer sistema de tranvía en Inglaterra. Mientras tanto en México se realizaba este servicio por medio de coches o diligencias tirados por mulas que llegaban a Tacubaya en 20 minutos.



Trenes de mula.

### Tranvías

Dentro de Tacubaya, las vías de los trenes de mulitas ya se habían extendido por varios rumbos, sin embargo se requería de mayor velocidad en el transporte. Por lo que las mulas, los tranvías junto con los elegantes carruajes y las carretas funerarias fueron desplazados por el ferrocarril de vapor y posteriormente por el tranvía eléctrico. Aun así nunca se logró que la comunicación con la capital fuera excelente, ya que el camino hacia Tacubaya, siempre estuvo invadido por zanjas a lo largo de las vías, sobre todo en aquellas cercanas al acueducto de Chapultepec, por lo que continuamente se realizaban obras para mejorar y remplazar estas vías.

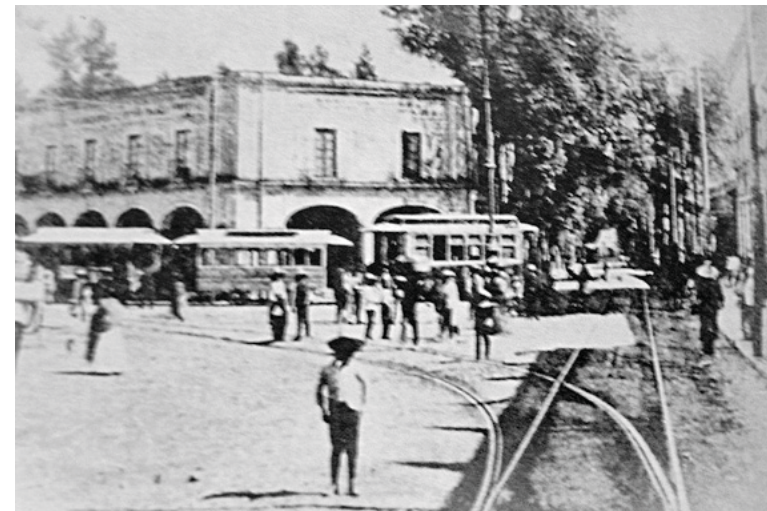
En 1840 se concedió permiso a los señores Manuel Escandón y José Gómez de la Cortina para tener una vía de ferrocarril entre México y Tacubaya. Esto representaba un beneficio para los dueños de los terrenos y casas en las villas de Tacubaya, Mixcoac, San Ángel y Tlalpan, debido a que se acortaría la distancia con sus respectivas actividades en la capital.

Para 1874 el servicio del ferrocarril a Tacubaya ya no era eficiente, puesto que se elevaron las tarifas, hacía menos recorridos, redujo su velocidad y esto obligó a algunas familias a cerrar sus residencias, que usaban como dormitorios, para regresar a vivir a la capital.

Pero no es hasta el 15 enero de 1900 cuando llega el primer tranvía eléctrico a Tacubaya, desplazando poco a poco a los tranvías de tracción animal. Las líneas de estos tranvías pasaban por distintos puntos de Tacubaya: la Ermita, la Alameda y la Plaza de Cartagena, dando paso a quienes venían de la capital y seguían hacia el sur. Pero el establecimiento de estas vías tampoco aseguró un servicio eficiente, ya que eran incosteables, se levantaban al poco tiempo de ser tendidas y otras ni siquiera llegaron a construirse.

Después comenzaron a venir otros tipos de vehículos más grandes, entre ellos los omnibuses, guayines, carretelas, coches de remolque y los llamados pericos, que se situaban también en la plaza principal y en la calle del Coliseo Viejo para conducir a los vecinos de México a San Cosme, Tacubaya, San Ángel, Tlalpan y otros lugares de los alrededores.

Con el tiempo, los nuevos transportes fueron desplazando a los tranvías eléctricos y los rieles de la ruta que corría de la terminal del metro de Taxqueña a Tlalpan, que todavía les toco a nuestros padres verlos.



Tranvía eléctrico.

## 3.1.2. "Lugares con identidad"

**I**glesias  
hora bien, Tacubaya al ser uno de los pueblos que rodeaba la Cuenca de México durante la Colonia, por su belleza y entorno natural, llamó la atención de virreyes y comerciantes adinerados, quienes la convirtieron en un sitio cotizado para vivir, ahí se construyeron bellas casa con enormes jardines, y construcciones eclesiásticas.

Sin duda en este espacio urbano se reconocen, y se mantienen algunas construcciones, de las cuáles sólo nombraré algunas:

La religiosidad de Tacubaya se hace notoria al contar las edificaciones eclesiásticas con sus dos conventos, el de Santo Domingo y el de San Diego, el Palacio Arzobispal y sus "parroquias de barrios", como son la Asunción de la Virgen de la Candelaria, la de San Juan Tlacateco, Santa María Nonoalco y la de San Miguel Culhuacatzingo. Por otro lado, existían capillas con carácter privado dentro de las propiedades de familias acaudaladas, como las capillas de los Mier y Celis y la capilla de la Virgen de Guadalupe.

La mayoría de las iglesias que se encuentran en Tacubaya corresponden a los siglos XVI y XVII, éstas, aunque de muy variados estilos, son templos con una sola nave y cúpula de base octogonal en el crucero. Su construcción estuvo a cargo de los frailes de las diversas ordenes –dominicos, franciscanos, dieguinos o agustinos–. Entre las que se puede comentar brevemente:

**Convento de Santo Domingo.** Fundado en 1857 por la orden dominica, este templo sería el emblema de Tacubaya, tuvo un atrio tan grande que abarcaba el actual y a la alameda con su patio interior –con fuente al centro–.

**Parroquia de la Purificación, Candelaria.** Fundada en 1856 contaba con su gran atrio –jardín–, y era el templo principal de Tacubaya, la cual rápidamente conto con fieles, ya sea para la misa semanal o para las fiestas, como las que se celebra desde entonces y hasta ahora, cada 2 de febrero.

**Convento San Diego.** Establecido en 1686 sobre las loma de Tacubaya. En este convento se realizaban solemnes fiestas y se veneraba al Santo Patrono y a la Virgen de los Dolores; era muy

amplio y contaba con una extensa huerta. La magnífica cúpula de la iglesia era una de las primeras referencias de llegada al pueblo venidero de Morelia o Toluca.

**Iglesia de la Santísima Trinidad.** Construida en 1598, fue edificada específicamente para el servicio de los indios en un barrio próximo a la salida de tacañería de Santa Fe; este Templo es de magnífica factura y proporción con sus cúpulas, linternilla, sacristía y campanarios.

**Iglesia de San Juan Bautista.** Conocida antiguamente como San Juan Tlacateco o “lugar donde se escondieron los hombres”. Fue edificada en el siglo XVI sobre un sitio estratégico para la evangelización.



Convento de Santo Domingo.

Éstas son sólo algunas de las iglesias que existían en esta colonia, ahora bien, las casas del México de antaño, estaban hechas básicamente de tezontle cantera, adobe, tierra y agua. La mayoría de ellas se ubican sobre grandes extensiones de terreno. La construcción albergaba dos niveles alrededor de un gran patio central, en donde la planta baja estaba destinada a la zona pública, con su portería, oficinas, cocheras y accesorias; de ahí se ascendía al entresuelo, sitio reservado como bodega y habitaciones para los sirvientes; y en el piso superior estaba la zona privada con habitaciones y salones. De esta manera se distribuían las casas en la Villa de Tacubaya; pero a diferencia de las edificadas en la ciudad, éstas se distinguían por ser de campo con bellas construcciones:

Para 1850 se habían establecido gran parte de las residencias de personajes destacados de la época, que quedaron plasmados en la memoria por medio de las crónicas de viajero: Emil Riedel, la condesa Paula Kolonitz, así como Manuel Payno y Rivera Cambas, describieron casas como la de los Mier y Celis, la de los Escandón, la de los Barron, misma que perteneciera al conde de la Cortina; la de los Jamison, la de los Bardet,



Iturbide, Carranza, Béistegui, Algara, Laforgue, la del general Herrera, Torres Adalid, Posada, los del Valle, los Zamora y Duque; la mayoría de estas casas han desaparecido.

Vale la pena conocer brevemente sobre algunas de ellas que embellecieron a Tacubaya:

**Casa de la Condesa de Miravalle.** Ubicada sobre la avenida Vasconcelos, hoy embajada de Rusia. Ésta era la primera construcción que marcaba la llegada a la población de Tacubaya. Se caracterizaba por el vivero de peces, era una amplia alberca rodeada de vestidores que servía de balneario, sin el prejuicio de criar peces en él.

**Casa de los Mier y Celis.** Es el mismo sitio en que se encuentra hoy el edificio Ermita; esta casa se había convertido en un hito que enfatizaba el acceso a la villa de Tacubaya. El portal de acceso enfatizaba el vértice del terreno que se había formado por las calles del Calvario y Real. Su dueño lo mando construir entre 1867 y 1883; éste era un arco inspirado en el de Constantino, que en la parte alta tenía unos balcones de estilo francés, sobre el potril había cuatro tibores con los que remataban las columnas que se prolongaban por el segundo nivel hasta la parte superior y al centro; sobre el arco mayor de medio punto había un relieve con la palabra Mier.

Existen grabados que confirman la grandeza de esta casa de estilo neoclásico, la cual se extendía hasta la calle de Martí; ésta era amplia lujosa y poseía maravillosos jardines, con fuertes, quioscos y capillas. Cabe mencionar que esta propiedad se encuentra todavía su capilla; que es la reproducción a menos escala del panteón de Agripa en Roma.

**Casa de la Familia Escandón.** Se encuentra en la calle de Vigil y Parque Lira. Su fachada era una plataforma de forma circular. El patio se cerraba con una cúpula de cristal, era de estilo inglés y tenía cenadores y kioscos, por donde trepaba la abundante vegetación del sitio; fuentes, lagos y cómodos asientos a la sombra de pinos, cipreses, piñones y fresnos.

**Casa de la Bola, hoy Museo de la Bola.** Se encontraba a un costado de la familia Barrón – hoy parque Lira-. Fue edificada en el siglo XVII por Francisco Bazán y Albornoz, inquisidor apostólico del Santo Oficio, primer propietario del que se tiene noticia. Su fachada es simétrica, está cubierta de ladrillos y sus ventanas están enmarcadas con cantera hermosamente labradas. Desde la entrada

se aprecia un jardín romántico con vegetación tropical, puesto que en esta área se ha creado un microclima que ha favorecido el desarrollo de plantas procedentes de diversas regiones de la República. Cuenta también con canales de agua que datan del período virreinal, así como hermosas fuentes y esculturas del siglo XIX. Originalmente la casa estaba rodeada de huertos de olivos, debido a que durante los siglos XVII y XVIII era una finca productora de aceite de oliva, además de contar con magueyes y árboles frutales. En el siglo XIX la extensión del jardín se fue reduciendo de cuatro a una hectárea, que es la superficie actual, en la que sobreviven algunos árboles frutales de aquella época.

No se sabe por qué se le nombra casa de la Bola; algunos vecinos del lugar creen que arriba de ella existía un adorno en forma de esfera; otra versión es la bola de piedra sobre la fuente del patio. Investigaciones recientes permiten suponer que tuvo lugar en la casa alguna rebelión de las que en México se les conocía como "bola", bautizándola por esta razón como casa de la Bola. Don Antonio Haghenbeck y de la Lama dejó esta magnífica propiedad y las obras de arte que contiene a la fundación cultural que lleva su nombre, para destinarla a museo.

**Casa Barrón.** Se encuentra aun costado de la Casa de la

Bola, era propiedad de Guillermo Barrón, unida en parentela y por los jardines con la propiedad de los Escandón; posteriormente perteneció al señor Vicente Lira, a quien se debe el nombre del parque y actual avenida Parque Lira. Fue considerada como una de las más hermosas, ya que en su construcción se aprovechó el declive de terreno. La entrada principal a esta propiedad era a través de un arco que daba acceso a la calzada que conducía a un jardín excelso. Poseía una variada vegetación, estanque y caballerizas. En la actualidad esta residencia fue destruida debido a que la madera estaba apolillada, lo que hacía incontable su conservación y ahora es un estacionamiento. Sin embargo se puede decir que se conserva el jardín-bosque, llamado Parque Lira, un verdadero pulmón en Tacubaya

**Casa Amarilla.** Se encontraba al fondo de la Casa Barrón, fue construida en el siglo XVIII. Su nombre se debe a que ahí vivió el marqués de las Amarillas, aunque otros opinan que se debe tan sólo a que estaba pintada de amarillo. Perteneció a la señora Huller y se sabe que la finca fue adquirida a principios del siglo XIX por don Justo Gómez de la Cortina, contaba con una pequeña plaza de toros, y en una

parte del jardín se construyó una capilla dedicada a al Virgen de Guadalupe, la que actualmente alberga una biblioteca y la casa es ahora la Delegación Miguel Hidalgo.

**Palacio Arzobispal.** Fue construido en 1740 por el Arzobispo y virrey Juan Antonio de Vizarrón y Eguirreta, quien quería un palacio que le sirviera de residencia, contaba con una huerta muy grande. Aproximadamente un siglo después, se convirtió en el "Aranjuez de los presidentes de la República", para pasar ahí el verano. Tal es el caso de Ignacio Comonfort y Antonio López de Santa Anna, cuya presencia provocaba el aumento de tráfico y movimiento de la zona.

Su aspecto semeja a los castillos de la época de feudal y domina a la población como una ciudadela; sus piezas y corredores son extensos y espaciosos. Allí se estableció (1863) el Colegio Militar; permaneciendo hasta principios de este año (1883) en que se trasladó al Castillo de Chapultepec. Sobre su jardín, plasmado en un plano de 1870 conservado en la Mapoteca Orozco y Berra, se construyó el edificio del Observatorio astronómico que antes se encontraba en Palacio Nacional, pero por ser un espacio tan reducido se reubicó a este sitio en 1885. Actualmente este palacio aloja el Servicio Meteorológico Nacional del Agua, así como la Mapoteca.



Casa de los Mier y Celis.

Hasta este momento se ha descrito brevemente algunos aspectos que consideramos importantes para conocer qué era y qué albergaba la Colonia Tacubaya. En esta antigua colonia ha sido palpable la transformación citadina poco controlada y sin un "respeto" a los espacios característicos como las casas, iglesias y en concreto uno, que no le queda ni el nombre, que es justamente la Plaza de Cartagena. Pareciera que sólo queda el testimonio de algunos cronistas que han tratado de escribir brevemente sobre este lugar.

## 3.2. Tacubaya y su Plaza de Cartagena



Litografía de La Plaza de Cartagena

Desde la raíz de la conquista de 1521 se dió un movimiento de expansionismo militar, en donde la población hispana se apropió de lugares estratégicos para fines comerciales, siempre los de mayor altitud y clima. La colonización de estos sitios, se dió en virtud de un proceso en el cual primero se localizaba un lugar apropiado para ser urbanizado y una vez fundado el pueblo, se albergaba y abastecía otras aldeas. Tal es el caso del pueblo de Tacubaya en donde poco a poco se fueron erigiendo numerosas fincas ubicadas en las lomas y demás establecimientos para aumentar su comercio en el

centro de Tacubaya, conformando el inicio del esquema urbano que ahora conocemos.

Dentro de esta primera traza, destaca la Plaza de Cartagena<sup>53</sup>, uno de los lugares más característicos de Tacubaya, en donde se desembocaba el camino que venía de Tacuba, y el de los barrios de San Miguel y Santiago. Por otro lado, a este lugar llegaban todos

<sup>53</sup> Cuenta el historiador Tovar de Teresa que la plaza debe su nombre a Don Juan Ramírez de Cartagena, quien en el siglo XVIII, arrendaba molinos y molía trigo en Tacubaya.

aquellos que venían del camino a Toluca, Santa Fe y los molinos;<sup>54</sup> establecían su comercio y se enteraban de las noticias de la ciudad.

Desde entonces, era el sitio en donde se surtía con todo lo indispensable: frutas, verduras, semillas, pan, carne, ollas, cazuelas, anafres, sombreros, rebozos, calzones y zapatos.

“Desde los balcones de los Portales de Cartagena se veía el constante tránsito de carros, recuas y jinetes, cargadores, tortilleras, pulquerías y comerciantes en pequeño; unos iban o venían hacia el camino de Toluca o el Nonoalco, barrio de Mixcoac; otros ocurrían a los mesones que estaban por el barrio de Huichilac y otros entregaban su mercancía en los comercios de la plaza”.<sup>55</sup>

Asimismo, Fernández del Castillo en el libro *Los mártires de Tacubaya y otros temas* señala que los habitantes participaron para el arreglo de esta plaza con un hermoso jardín, para convertirse en una primorosa alameda, con su fuente en el centro y sus jardines plantados con flores y arbustos, cuyo cultivo estaba a cargo de algunas familias que se hallaban radicadas en la población. Ahí mismo, se estacionaban los tranvías que iban hacia México.

La Plaza de Cartagena partía el camino que llevaba para Toluca, pasando por el Portal de la Magdalena que en aquel entonces sólo tenía la planta baja y después se le construyó un

piso adicional

La antigua Plaza de Cartagena (agrupaba a dos cabarets, un cine, dos colegios, un jardín, una casa y un hospital). Su alrededor inmediato aparece tres iglesias, la alameda, el mercado, otra escuela y el rastro.

Lo más significativo de la Plaza de Cartagena fueron los Portales. Fue el centro comercial por excelencia porque se encontraba toda clase de mercancías que venían de pueblos como Cuajimalpa, Huixquilucan, Ocoyoacac y de la Ciudad de Toluca. Se podía adquirir todo tipo de mercancías como verduras, huaraches, chorizos, prendas de vestir, pulque, velas, carbón, leña, alimentos y de mas enseres que se utilizan para el hogar. Los portales estaban iluminados a través de la avenida Parque Lira.

Ahora , nada queda de la Plaza de Cartagena, ahora transitar por lo que fue este espacio, es lo que conocemos como las afueras del metro Tacubaya, en

<sup>54</sup> A partir del siglo XVI se establecieron los molinos de trigo en Tacubaya, con la finalidad de poder abastecer a la población hispana de la ciudad de México, sitio propicio debido a los grandes caudales de los ríos que bajaban de Santa Fe y del Desierto de los Leones.

<sup>55</sup> Antonio Fernández del Castillo (1974). *Los mártires de Tacubaya y otros temas*. Secretaría de Obras y Servicios, México, p. 429.

específico la línea café. Lo que si conserva es su confluencia y concentración de actividades comerciales, educativas y de diversión, como los juegos mecánicos.

Para las historiadoras Celia Maldonado y Guadalupe Lozada León señalan que se trata de un sitio más importante que Coyoacán y San Ángel y que a raíz del Decreto de 1929 que eliminó el régimen municipal del Distrito Federal y crea un Departamento del Distrito Federal, bajo el mando de un regente, Tacubaya pierde su esplendor al iniciar el proyecto modernizador de los años 30, sin una concientización del rescate de espacios característicos de esta zona.

### 3.3. Tacubaya "Barrio mágico"

En el 2011, por un acuerdo impulsado por parte de la Secretaría de Turismo del Distrito Federal, se convoca de modo oficial el programa Barrios Mágicos Turísticos de la Ciudad de México. A finales del 2012 han sido certificados dentro de esta categoría 21 barrios de la Ciudad de México, los cuales la Secretaría de Turismo señala que cuentan con diferentes valores turísticos, culturales e históricos que llenan de orgullo a sus habitantes y de interés al público interesado en conocerlos.

Los 21 Barrios Mágicos de la Ciudad de México son la zona Roma-Condesa, el centro histórico de Coyoacán, el de Xochimilco, San Agustín de las Cuevas, en el corazón de Tlalpan, la Villa de Guadalupe, San Ángel, con su señorial elegancia, La Merced, Tacubaya, Mixcoac, el tradicional Garibaldi, San Pedro Actopan, Tacuba, Mixquic, Culhuacan, Santa Julia, el centro histórico de Cuajimalpa y Santa María la Ribera, Santa María Magdalena Atlitlic y el centro histórico de Iztacalco.

Ahora Tacubaya es conocido como un Barrio mágico de la Ciudad de México donde:

"Señoriales casonas, fuentes, rincones llenos de historia y hermosas capillas, nos expresan un mundo de anécdotas y referencias de tiempos pasados, sumidos en la vida cotidiana de los habitantes de estos mágicos lugares de la Ciudad de México. Pasear por tales barrios nos permite reencontrarnos con magníficos sitios en donde la impresionante magnitud de la capital azteca, contrasta de agradable manera con los muchos pequeños restaurantes, ocultos museos y plazas donde juegan los niños.

Y aun cuando la mayoría de estos encantadores barrios se encuentran ya comprendidos por la mancha urbana, preservan su plácido ambiente, su identidad local, lo cual consolida su particular estampa, y los perfila como diminutos santuarios de tradiciones y cultura dentro de la ciudad más grande del mundo."<sup>56</sup>

<sup>56</sup> <http://www.mexicodesconocido.com.mx/tacubaya.html>

Así, bajo este proyecto se espera que este espacio de la Ciudad se vuelva un lugar turístico donde al parecer el daño causado por los habitantes, se pueda "resarcir" caracterizándolo como un atractivo por su cercanía con la antigua metrópoli y el Bosque de Chapultepec



Tacubaya:

"lugar donde se junta el agua"  
o "lugar donde se tuerce el río"

Capítulo 4



“IMAGINARIOS URBANOS:

Fotografías de la Plaza se Cartagena





# 4.1. Fotografías de La Plaza de Cartagena (en la actualidad)

Una de las primeras cosas que realizamos fue reconocer el espacio. Saber que quedaba de la Plaza de Cartagena.

Registro del espacio 2008



Peces y flores embellecen los espacios ¿cómo integrarlos?



¿Pareciera que la naturaleza en la ciudad puede sustituirse por ficciones

9 Botes de basura contenedores demasiado contrasta en las imágenes!!!

**Reconociendo espacio.**

4.1.1. Registro documental



Para acaparar  
? cine?

Áreas secas



contraste

Juegos que  
enriquecen el espacio



¿Qué  
acompañaría  
a este  
pez?



animales que se mueren  
en un lugar donde no  
espacio de convivencia

"Sección mamífero - en Cartagena"

**Fotos donde no hay humanos  
- Primeros bocetos**

Mal horario para registrar fotográficamente ; Cómo imaginar este espacio?  
Tiempo de presentar bocetos a mi tutor.

## Registro del espacio 2012

elemento "característico" del espacio.

estacionamientos  
improvisados

Tanto tiempo ha pasado de las primeras veces que lleve en registro y pareciera que el espacio no mejora.



- Peces nadando
- elementos del agua
- ¡Desembocaban ríos!!

mas basura de lo normal



el viajero puede disfrutar de elementos que hagan "agradable" su espacio

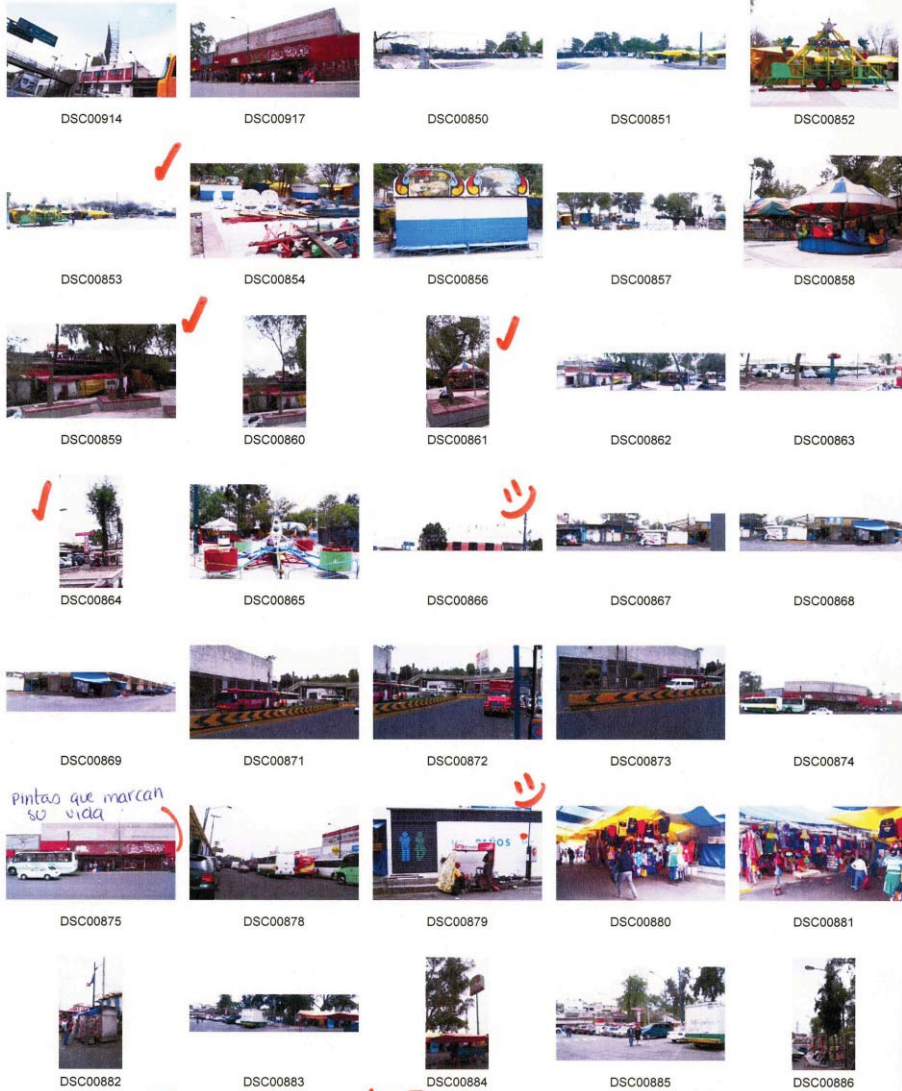
¿Otro momento modernizador? ¿Contemplaran mas areas verdes?



Plaza de Cartagena centro de concentración, comercio e intercambio ...

**Humanos - escasa naturaleza**

↑  
se sustituyo  
por trenes  
de molas



Hoja de contactos entre lo analogo y lo digital II  
 \*Reconozco el espacio nuevamente

Algunas de nuestras hojas de contacto,  
 para ir seleccionando el espacio, el lugar de trabajo.

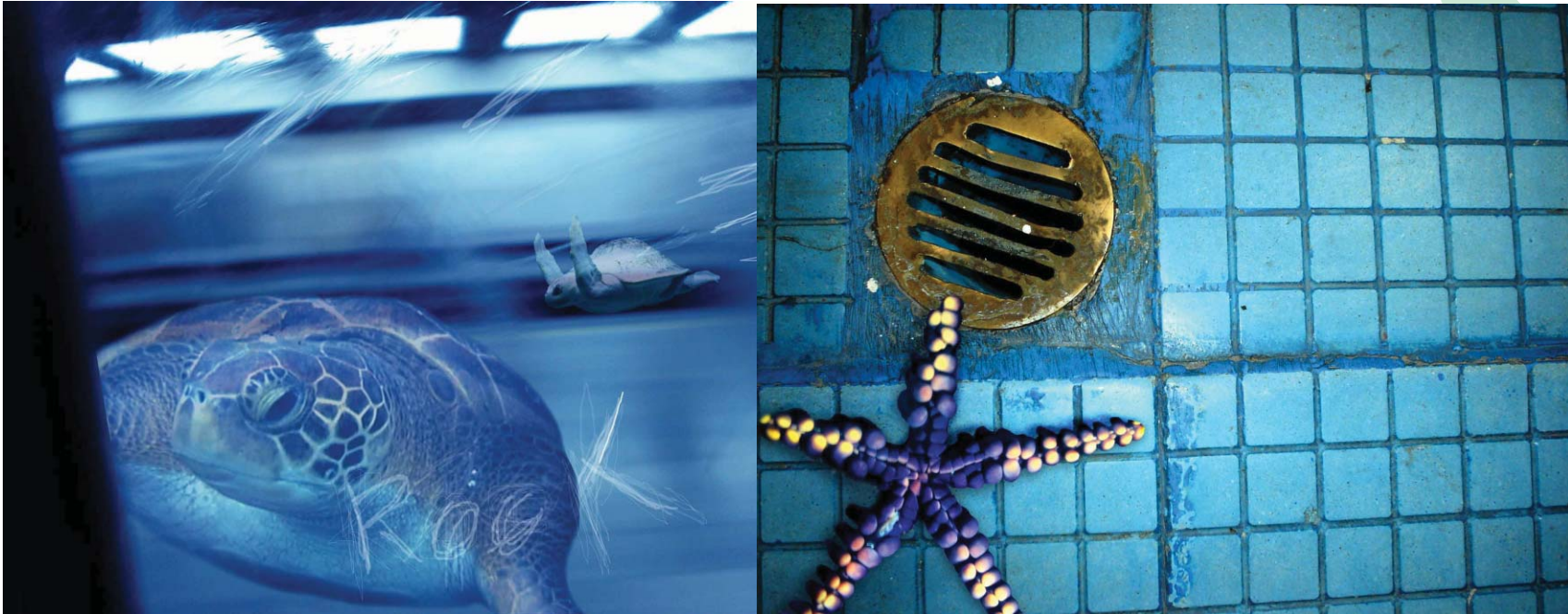
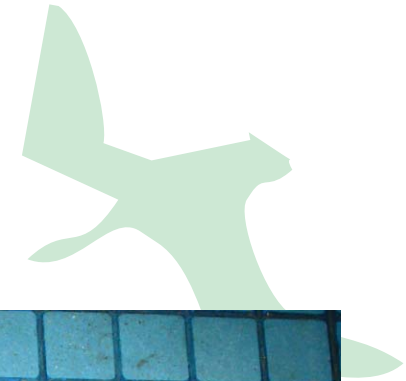


la gente me pregunta para que fotografatar?  
 Sigue "imponiendo" la cámara tal y como alguna vez lo  
 señalo Susan Sontag

Registro 2012  
 \*Solo una parte \*  
 más de 200 foto  
 registrando una y  
 otra vez

## 4.2. Bocetos visuales

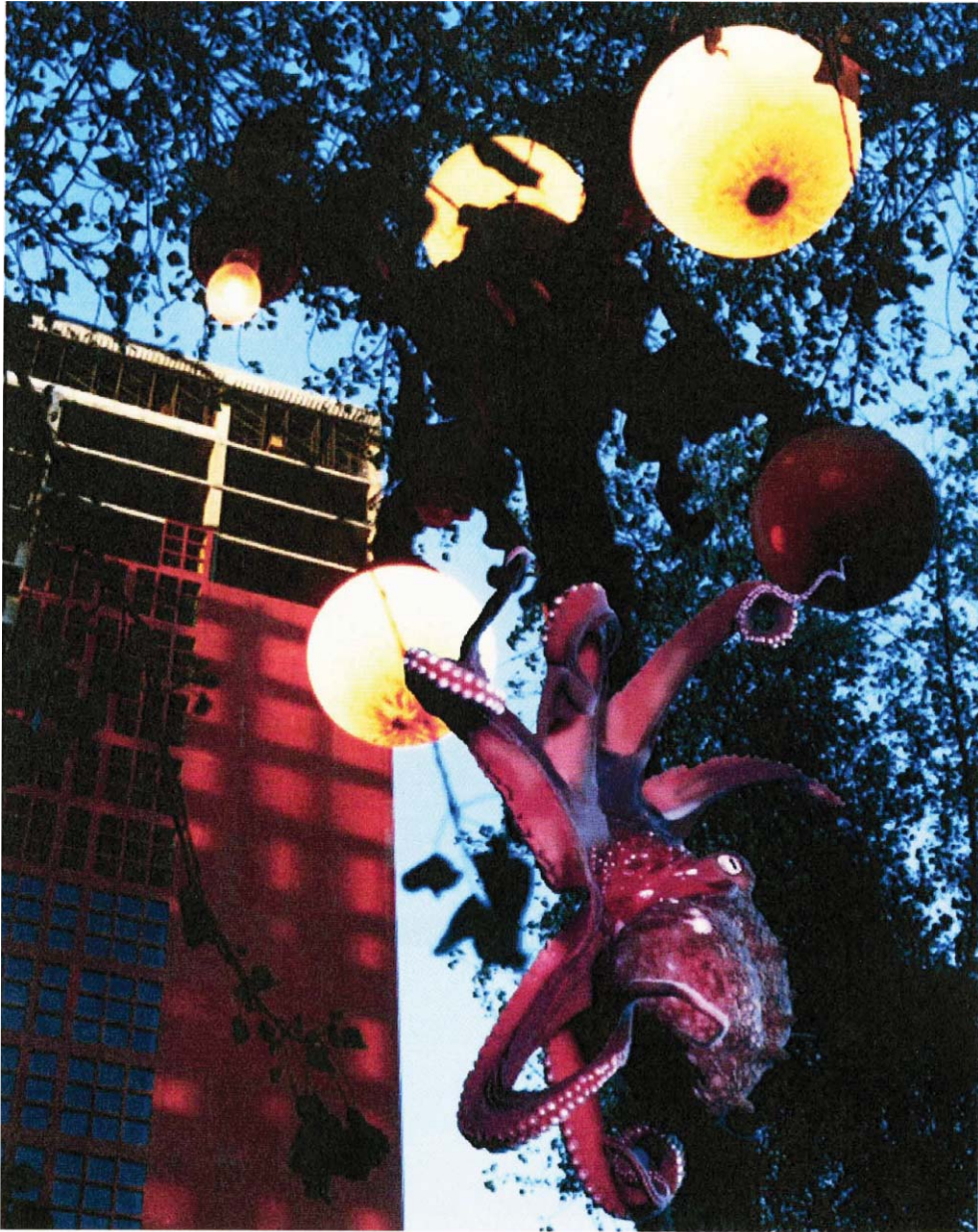
Primeras propuestas: naturaleza en la ciudad.



### 4.2.1. Primeras propuestas de obra gráfica



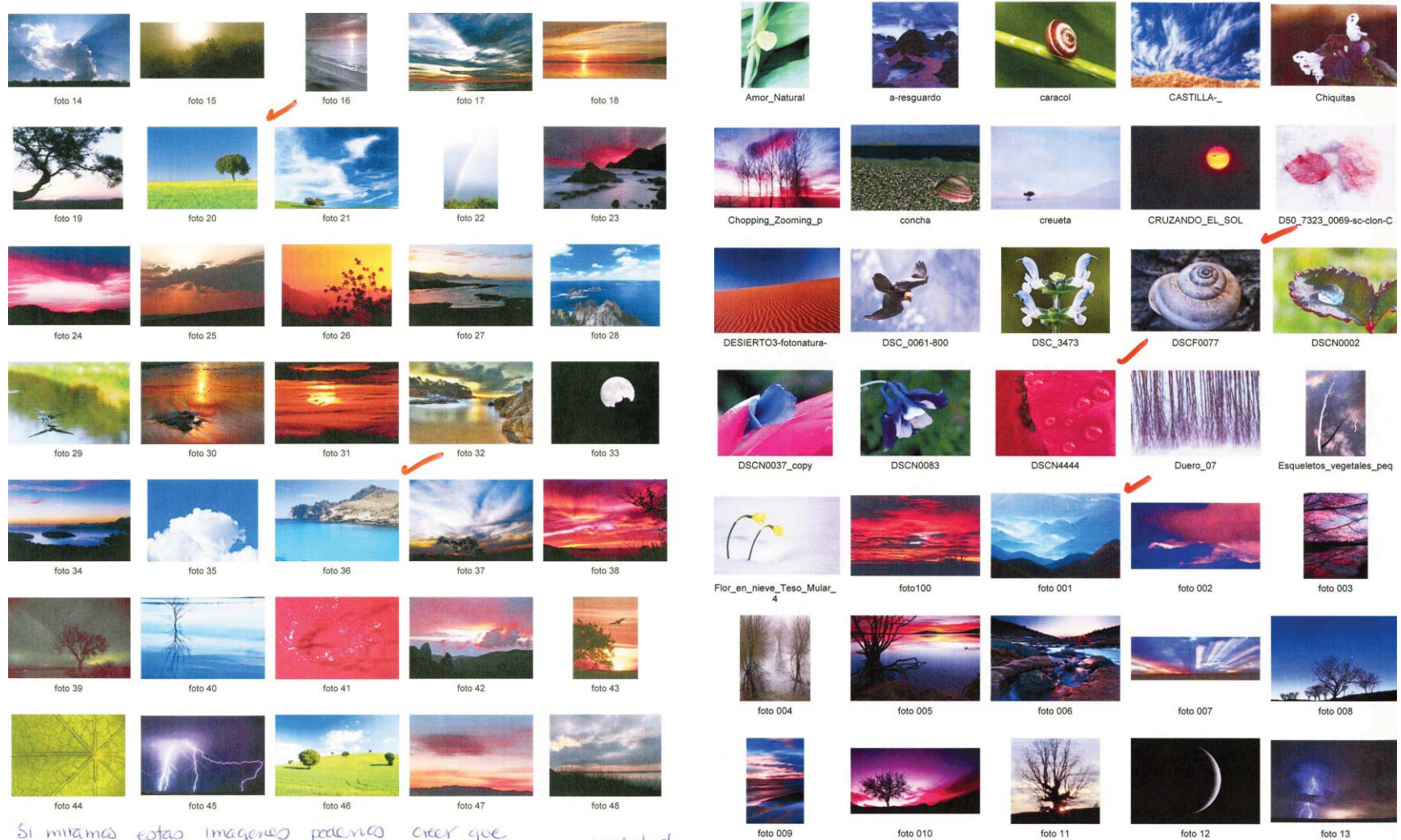
naturaleza y ciudad





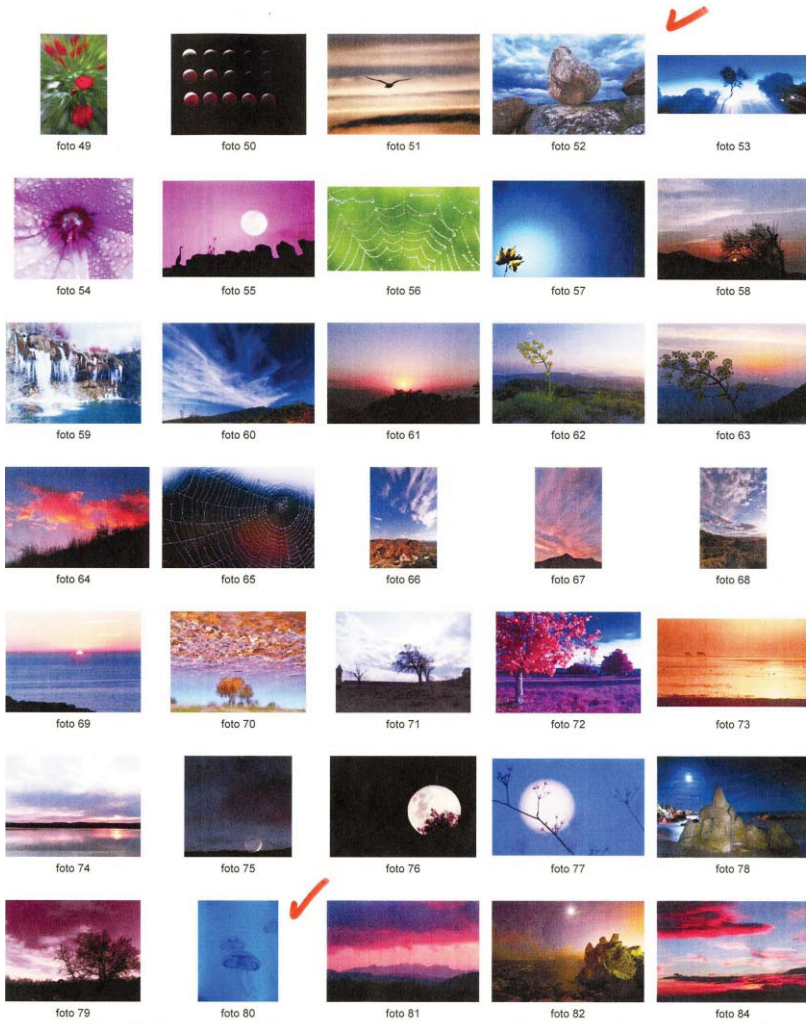
## 4.2.2. Evolución gráfica

Se utilizaron fotografías que se descargaron de internet.



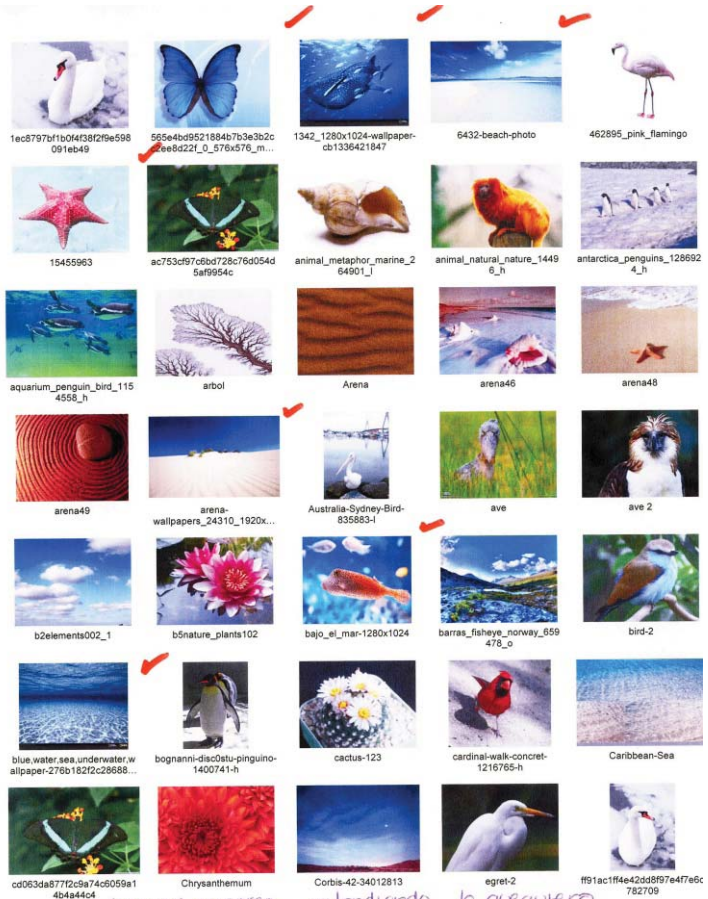
Si miramos estas imágenes podemos creer que fotográfica solo es un pequeño y hermoso fragmento de una realidad

la ciudad más transparente desde ha quedado.

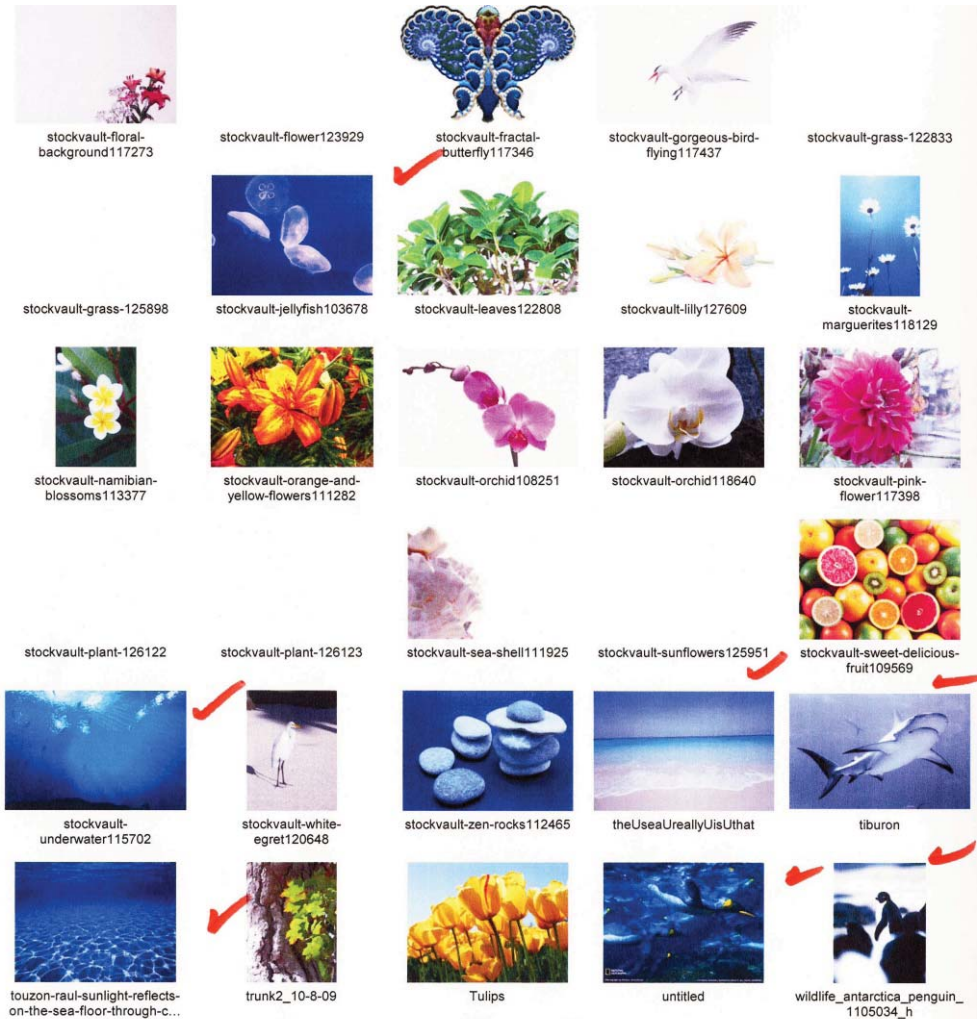


Reflexiones para pensar:  
 ¿Cómo estar con elementos naturales que ya no hay en la ciudad?  
 ¿Dónde buscar para crear mi realidad, mi imaginario?  
 1. Buscar en internet, libros  
 2. Descargar fotografías en alta resolución

que no toca nuestra ciudad ¿que ha pasado con ella?



segunda recarga . entendiendo lo que quiero

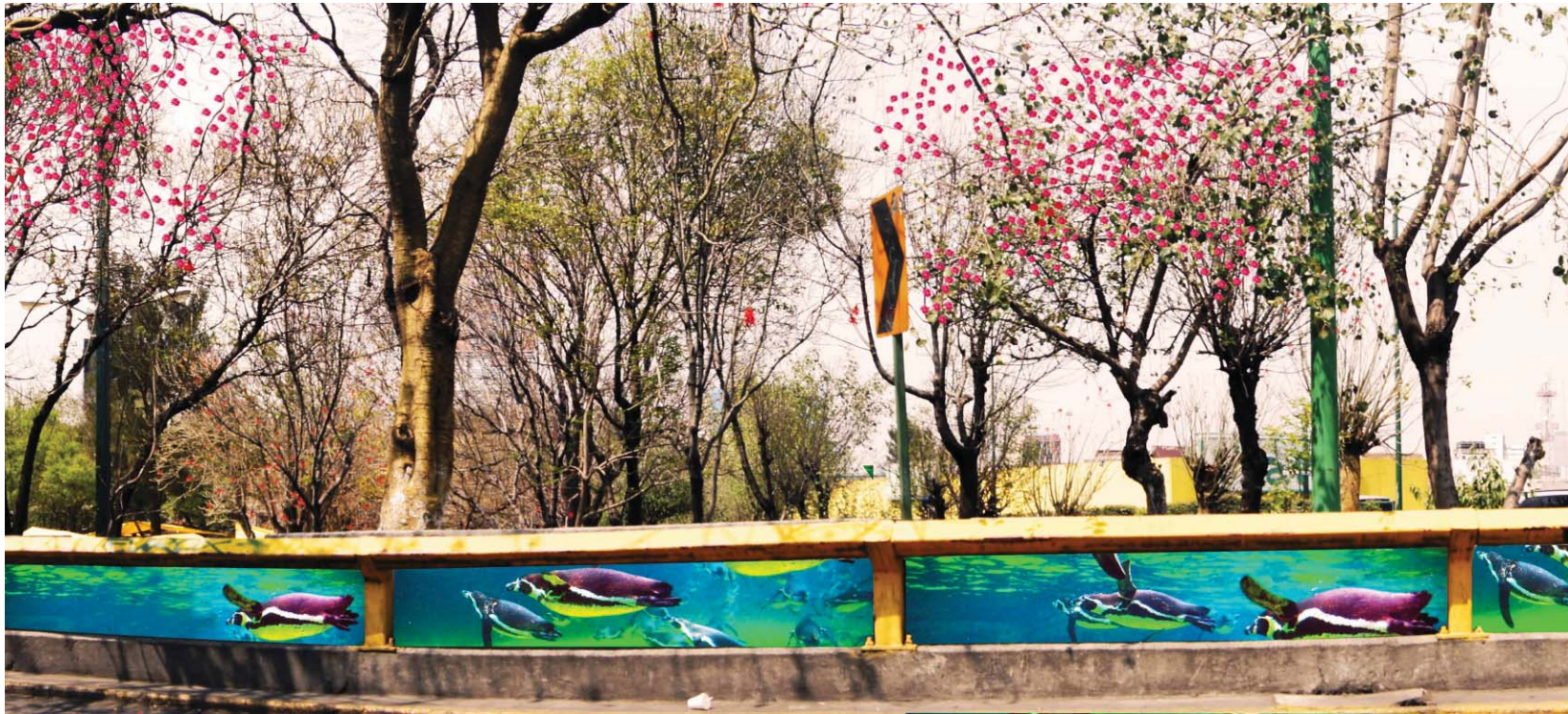


mas de 500 descargas . Seguro podria realizar una serie de googleramao tal y como lo hace Fotcubertz.

## 4.3. Propuesta visual



### 4.3.1. Serie Fotográfica



"Lugar donde se junta el agua". 2012, Tacubaya, Ciudad de México. [Georgina Salgado](#)





“Lugar donde se toma el agua”. 2010, Tacubaya, Ciudad de México. Georgina Salgado





"Lugar donde se junta el agua 2". 2010, Tacubaya, Ciudad de México. GEORGINA SALGADO





"Lugar donde se junta el agua 3". 2012, Tacubaya, Ciudad de México. GERTRUJA SARRADO





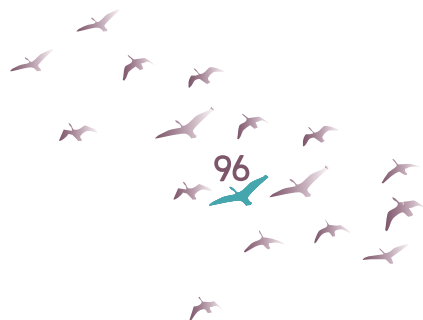


"Sin título". 2012, Tacubaya, Ciudad de México. [Georgina Sampedo](#)





"Sin título". 2012, Tacubaya, Ciudad de México. Georgina Salgado



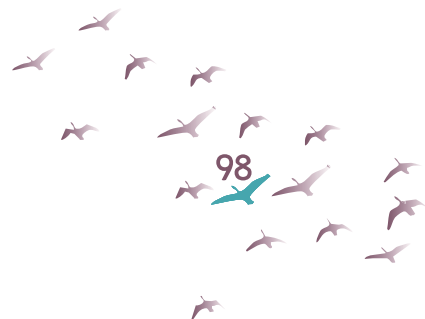


"Lugar donde se junta el agua 4". 2010, Tacubaya, Ciudad de México. GEORGINA SALGADO





"Sin título". 2012, Tacubaya, Ciudad de México. Georgina Salgado





"Sin título". 2012, Tacubaya, Ciudad de México. Georigina Salgado



Si los seres humanos construyeran imaginarios desde cualquier rincón de su espacio cotidiano, sin duda, tendríamos una mejor ciudadanía. Ciudadanía, no construida por falacias; pero si, en proyectos que pueden transformar su forma de convivir y de planear una vida mejor.

Así, este proyecto, que concluye luego de cuatro años, presenta al lector una propuesta donde la imagen se incorpora a la vida cotidiana, más allá de su veracidad o falsedad. Planteamos que al mostrar una fotografía las personas recurren inexorablemente a su recuerdo, a su memoria e imaginación.

Las imágenes pueden incorporarse a la vida cotidiana, no como un accesorio, más bien como un espejo y que al reflejarse, su realidad adquiriera una dimensión diferente, más humana, que permite una mejor convivencia con nuestro hábitat. Las fotografías que presentamos sorprenden al espectador al combinarse elementos reales e inverosímiles que se mezclan con sus recuerdos habituales. Así, los observadores se vuelven también creadores al percibir componentes en éstas fotografías. Ya que registran en su entorno cotidiano, otros elementos paisajísticos,

arquitectónicos y de naturaleza, que no veían en la calle, ni en las afueras del metro o en el cruce; pero al mirarlas las imágenes que les presentamos, les permite imaginar un entorno muy diferente.

Este ejercicio permite construir y reconstruir nuevas utopías urbanas para ejercer pleno derecho a la ciudad, "donde la ciudad incorporé naturaleza a su seno y armonice su crecimiento con una visión de futuro", tal y como lo señaló el arquitecto Jorge Legorreta.

Ahora bien, la realidad es una palabra que ha sido analizada, cuestionada e interpretada por historiadores, filósofos, psicólogos, artistas y fotógrafos, entre otros. En la fotografía se utilizan los términos de veracidad y verosímil. Las imágenes que hoy presentamos tienen ese fragmento de veracidad en la primera etapa de la obra (en el registro documental visual del estudio de caso). La fotografía recurre a la realidad-veraz como el fragmento de inicio para crear y generar el imaginario urbano en este proyecto.

Por lo tanto, esta tesis aborda definiciones como: realidad, veracidad y verosímil, en el proceso mismo que ha tenido la fotografía análoga hasta llegar a la fotografía digital, concluyendo que la fotografía no retrata la realidad porque se encuentra sujeta al fotógrafo que “dispara”, selecciona y discrimina lo que observa, es él quien presentará lo que desea que miren los otros.

En la era digital, no ha sido más que un proceso histórico de liberación, donde, quién se siga cuestionando si la fotografía retrata la realidad y que ésta no es fotografía si no lo hace, seguramente, no conoce su historia. Ahora, como señala Joan Fontcuberta, la fotografía se inscribe y la fotografía digital se escribe. La primera está más relacionada con lo documental, con la naturaleza del medio, con representar lo observado sin intervención alguna. La segunda es más narrativa, se construye, es subjetiva, es conceptual, es meditativa y hasta puede llegar a ser pictórica, a esta última, agrega, se le debería llamar infografismo fotográfico u otro termino. Asimismo, José Luis Brea señala que es el cambio de una representación fija a una narrativa de la fotografía, toda vez que su tiempo de exposición se ha expandió más allá de la captura. Por ello, la

postfotografía ya no se origina bajo el principio de copia o mimesis sino de la creación de analogías que sólo existen en imágenes, donde no se muestra como somos sino como deseamos ser. En este sentido, concluimos que las fotografías digitales ahora son narrativas y su discurso e interpretación estará ligado al espectador.

Dejemos entonces que los espectadores comenten lo que miran en estas fotografías, porque la fotografía no sustituye a la pintura, ningún medio sustituye a otro medio, todos se complementan como medios de expresión, que sepan que sucede dentro de la imagen, no si es veraz. Que la memoria, la representación de emociones y la superposición de imágenes de la naturaleza sean elementos que despierten en el desencuentro de la ciudad, los lugares perdidos y amenazados por la “modernidad” a través de vincular el arte con la ciudad para despertar emociones y que la imagen sea un vehículo de transformación social y de una mejor relación con su hábitat.

- Arbaizar**, Phippe. *La confusión de los géneros en fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona, España, 2003, 193 p.
- Baeza**, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Gustavo Gili. Barcelona, España, 2003, 415 p.
- Baqué**, Dominique. *La fotografía plástica: un arte paradójico*. Gustavo Gili. Barcelona, España, 2003, 284 p.
- Barthes**, Roland. *La cámara Lucida*. Paidós. Barcelona, España, 2009, 208 pp.
- Bazant**, Jan. *Espacios Urbanos, historia, teoría y diseño*. Limusa. México. 180 p.
- Bordieu**, Pierre. *Un arte intermedio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Gustavo Gili, Barcelona, España, 2003, 120 p.
- Castellanos**, Ulises. *En la mira. Apuntes de un editor de fotografía*. Universidad Iberoamericana. México, 2010. 110 p.
- Chevrier**, Jean-Francois. *La Fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007, 350 p.
- De la Peña**, Ireri (coord.). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotográfica documental*. Siglo XXI, México. 130 pp.
- Dubois**, Philippe . *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Paidós. Barcelona, España, 1986, 192 p.
- Dyer**, Geoff. *El momento interminable de la fotografía*. Ediciones SerieVe. México, 2010, 310 p.
- Fernández del Castillo**. *Tacubaya leyendas y personajes*. Porrúa. México, 1991, 612 p.  
*Los mártires de Tacubaya y otros temas*. Secretaría de Obras y Servicios. México, 1974, 429 p.
- Freund**, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili. Barcelona, España. 2001, 207 p.



- Frizot**, Michel. *El imaginario Fotográfico*. Ediciones SerieVe. México, 2009, 307 p.
- Fontcuberta**, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili. Barcelona, España. 2005, 130 p.  
*Estética fotográfica*. Gustavo Gili. Barcelona, España. 2012 (5ta edición), 288 p.  
*La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona, España. 2010, 207 p.
- García Parra**, Araceli. *Tacubaya en la memoria*. Gobierno de la Ciudad de México. México, 1999, 143 p.
- González**, Laura. *Fotografía y Pintura: ¿Dos medios diferentes?* Gustavo Gili. Barcelona, España, 2004, 350 p.
- Green**, David. *¿Qué ha sido de la fotografía?* Gustavo Gili. Barcelona, España, 2007, 150 p.
- Keiffer**, Robert . *Las Técnicas Audiovisuales*. Pax. México, 1974, 115 p.
- Krauss**, Rosalind. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili. Barcelona, España, 2002, 237 p.
- Licon** Valencia, Ernesto. *Imaginarios urbanos: Memoria, viajes, usos y enunciados en Tacubaya*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1998, 300p.
- Miranda** Pacheco, Sergio. *Tacubaya: de suburbio veraniego a ciudad, proceso urbano de una municipalidad del Distrito Federal*. Colegio de México. México, 2002, 420 p.
- Picazo** Glòria, Jorge Ribalta. *Indiferencia y Singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Gustavo Gili. Barcelona, España, 2003, 287 p.
- Reyna**, María del Carmen. *Tacubaya y sus alrededores: siglo XVI-XIX*. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1995, 145 p.

**Ribalta**, Jorge. *Efecto real*. Gustavo Gili. Barcelona, España, 2004, 335 p.

**Ritchin**, Fred. *Después de la fotografía*. Ediciones SerieVe. México, 2010, 227 p.

**Tagg**, John. *El peso de la representación*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003, 150 p.

### **Páginas de internet consultadas**

<http://www.palermo.edu/dyc/opendc/...2/.../fotoperiodismo.doc> - Argentina

<http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2000/sanchez.html>

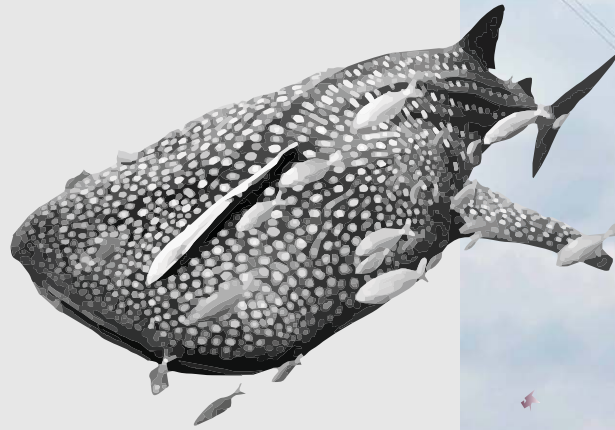
<http://www.icepuebla.edu.mx/Revistadigital/Lafotograf%C3%ADadocumentaldeMarcoAntonioCruz/tabid/101/Default.aspx>

<http://fundacionpedromeyer.com/china/paridjis/indexsp.html>

<http://www.urbanfreak.net/showthread.php?7352-GALER%C3%80FOTOGRAF%C3%80FICA-El-M%C3%A9xico-de-Ayer/page59>

[http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/capitulos/305-4581qky.pdf](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/305-4581qky.pdf)

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/tacubaya.html>



Director de Tesis:

**Dr. José Daniel Manzano Águila**

Mtra. Diana Yuriko Estéves Gómez, Vocal;

Mtro. Eduardo Acosta Arreola, Secretario;

Mtra. Laura Evangelina Buendía Ruíz, Suplente;

Lic. José Luis Aguirre Guevara, Suplente.

