



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

TIEMPO, HISTORIAS Y OBJETOS EN UN PROCESO ARTÍSTICO

TESINA
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

MARÍA FERNANDA LÓPEZ CARRETO

DIRIGIDA POR MAESTRO AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA
(UNAM)

MÉXICO D.F. FEBRERO 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

TIEMPO, HISTORIAS Y OBJETOS EN UN PROCESO ARTÍSTICO

TESINA QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

MARÍA FERNANDA LÓPEZ CARRETO

DIRECTOR DE TESIS:

MAESTRO AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA

MÉXICO, D.F., 2014

ÍNDICE

1 INTRODUCCIÓN

3 **CAPÍTULO I. *La necesidad de decir algo. Desarrollo inicial del proyecto.***

Elementos Medulares De Una Noción Personal De “Fotografía”

Conceptualización De Inquietudes Temáticas

Antecedentes

21 **CAPÍTULO II. *Búsqueda y elección.***

Por Qué Los Objetos

Objetos Cercanos

Objetos Ajenos

Estrategias De Encuentro

36 **CAPÍTULO III. *Proceso y realización.***

Ideas Generales Sobre Proceso

El Proceso. Tomas Fotográficas

Etapas Fallidas

Problemas Técnicos

Espacio Y Fondo

Retoque Digital

Impresión Y Montaje

Resultado

59 **CONCLUSIONES**

62 **BIBLIOGRAFÍA**

“Un mismo objeto evocaba cada vez un significado distinto, pero junto con ese significado resonaban (como un eco, como una comitiva de ecos) todos los significados anteriores”

MILAN KUNDERA

INTRODUCCIÓN

Cada día que usaba el tocador de mi madre, ahí estaban. La recámara hecha por manos de mi bisabuelo, a quien sólo conozco en la medida que me lo permite la imaginación a través de las anécdotas que he escuchado, es el escenario en el que conviven el alhajero, algunas fotografías y figuras en miniatura. Siempre creí excesivo el cuidado que se le daba a esos objetos, pero cuando comencé a acumular los míos, supe que cada uno de ellos representaba algo indecible pero de no poca importancia.

Ese fue sólo el pretexto para iniciar el desarrollo de un proyecto artístico. Pero más allá de una inquietud, los elementos que se requieren para llevarlo a cabo son vastos y es sólo a través de la experiencia de éste proceso que podemos reconocerlos.

Esta tesina es el resultado de la reflexión dada por la propia experiencia artística, experiencia que no habría sido posible sin algo de desasosiego, y mucho menos sin un camino que seguir. En un intento por reconocer en las inquietudes de otros las mías propias, fue dibujándose una ruta. A lo largo de este recorrido, encuentros y desencuentros aportaron señales que devinieron en un proceso artístico, cuyo resultado se conforma por una serie de diez fotografías.

En el presente trabajo se habla de la realización del propio proceso artístico, abordándolo en tres capítulos definidos. 1) *La necesidad de decir algo. Desarrollo inicial del proyecto.* Bajo la luz de algunos autores comparto mi noción de fotografía, se reconocen las propiedades del medio fotográfico que serán de utilidad para la realización del proyecto artístico y comienza a definirse la inquietud temática del proyecto. 2) *Búsqueda y elección.* Aquí la idea medular del proyecto se aborda desde su concepto más básico: el objeto. Posteriormente, nos aproximamos a las particularidades subjetivas que implica trabajar con objetos cercanos y ajenos para finalizar con la referencia artística del fotógrafo Hiromi Tsuchida. Finalmente 3) *Proceso y realización* hace alusión a ideas generales sobre proceso artístico desde exclusivas perspectivas de algunos artistas para entender cada una de las etapas como partes vitales del proyecto. Se hablará también sobre la incidencia de decisiones en el proceso sobre el resultado final. De manera simultánea, a lo largo de las partes que conforman este trabajo, se revisarán diversas manifestaciones artísticas que han sido producto de reflexiones objetuales que, a su vez proporcionan solidez al núcleo del proyecto artístico descrito.

El análisis del proceso artístico que, sin advertirlo comenzó hace cinco años, fue posible en gran medida a invaluables apropiaciones reconocidas en el contexto artístico y cultural. Cabe apuntar al lector que en las páginas posteriores no se enuncian postulaciones teóricas sobre un tema particular sino que, con un estilo muy directo se desmenuza un objetivo artístico con el fin exponer de manera clara la fundamentación de la producción de una serie fotográfica en la que el espectador está invitado a vaciar su propio ideario subjetivo.

CAPÍTULO I

LA NECESIDAD DE DECIR ALGO.
DESARROLLO INICIAL DEL PROYECTO



I. LA NECESIDAD DE DECIR ALGO. DESARROLLO INICIAL DEL PROYECTO

Elementos medulares de una noción personal de “Fotografía”

Hace 14 años, para ser exactos en 1999, en el Centro Comercial Santa Fe de la Ciudad de México se llevó a cabo la inauguración de “La ciudad de los niños”, un proyecto que se definía por ofrecer al sector infantil una opción novedosa de entretenimiento, en la que los infantes podían ejercer roles adultos y de esta forma no sólo obtener diversión, sino un conocimiento sobre el funcionamiento socio-económico del entorno. Yo tenía la edad de 10 años cuando pude ir a ese lugar que prometía ser un edén paradisíaco para mi generación. De todas las atracciones no recuerdo más que una: el estudio fotográfico. Este lugar fue en el que de manera aún inconsciente me vi sorprendida por la magia de la fotografía. Después de pagar con el dinero local de la ciudad de los niños, la encargada del lugar nos hizo una toma fotográfica. Posteriormente nos codujo a un cuarto ubicado en la parte posterior, haciéndonos la advertencia de que deberíamos permanecer ordenados ya que se encontraría oscuro. Entramos y como ella explicó, logramos ver conforme nuestros ojos se iban adaptando a esas condiciones. Entonces ella tomó el papel y lo metió en diferentes charolas, hasta que de pronto, la imagen fue dibujándose poco a poco. La colgamos para que se secase y pasamos después de una hora a recogerla. Por tratarse de una excursión escolar, debíamos hacer todo con un grupo de compañeros. En mi grupo éramos cinco niñas, por lo tanto, la fotografía realizada nos incluyó a todas. Esa imagen la conservé por algún tiempo, y finalmente, el día en que tuve un típico arranque emotivo de adolescente, la rompí. Pienso que este evento tan trivial tuvo la fuerza suficiente para determinar mis intereses vigentes; ha sido una enorme fortuna poder revivir muchas veces más aquella alquímica maravilla.

Inicié la licenciatura en artes visuales en el año 2006. Al igual que la gran mayoría de mis compañeros, el hecho de escoger un taller tuvo más que ver con un interés visceral o de simple gusto que con los conocimientos que tenía acerca del área que poseía la mayor parte de mi interés. Nunca me cuestioné nada acerca de la fotografía, simplemente decidí que quería aprender a tomar fotos.

El primer año que pude entrar al taller fue ante todo un primer contacto con la técnica fotográfica. Sin embargo, cada vez se fue haciendo más necesario conocer su historia, su funcionamiento y la forma en que ha sido concebida a través del tiempo, así como las nociones que le dan una infinidad de caracteres a la práctica fotográfica.

El inicio de la trayectoria personal en el proceso de aprender y hacer fotografía fue parecido a la acción de tomar fotos en 1890. Tenía que capturar todo cuanto estuviera al propio alcance: árboles, casas, autos, calles. En ocasiones ni siquiera era necesario encontrar un motivo que me incitara a tomar una foto, sólo era cuestión de presionar el obturador, asistir al laboratorio y ser testigo de la magia. Tomó tiempo descubrir mis propios intereses y principalmente, traducirlos en imagen fotográfica.

Muchas de las imágenes que forman parte del gran acervo de la historia de la fotografía han sido retomadas y re-significadas dando lugar a numerosas reflexiones sobre la función de la fotografía. Sin embargo, parece válido cuestionarse por ejemplo, qué estaba pensando el inventor y fotógrafo francés Hippolyte Bayard (1801-1887) en el momento de realizar su autorretrato como de un hombre ahogado (*fig.1*), ¿estaba jugando? ¿Su mente se adelantó cien años y decidió jugar un poco y concluir que podía engañar a todos por medio de la fotografía? Desde luego que Bayard no imaginó que su autorretrato se convertiría en un hito de la fotografía y sustentaría una de las muchas facetas que ella ha tomado. Tomar fotografías puede ser en un inicio

enigmático, divertido, teatral, un acto producido por la curiosidad, sin embargo, el contexto actual nos obliga a entender la historia y el trasfondo conceptual al que está ligado esta práctica, para después indagar en las necesidades propias y llegar a una noción particular sobre la fotografía.



Fig.1 Hippolyte Bayard. *Autorretrato como ahogado*. 1840.

Ser conscientes de la aprehensión de la fotografía, entenderla y principalmente descubrir qué es lo que quiero decir a través de ella o por qué la fotografía resulta útil para los fines que deseo enunciar, es de gran utilidad para poder construir un discurso visual rico en contenidos.

¿Pero qué se necesita para constituir una noción particular de la fotografía? ¿Basta con tomar fotos a manera de un antropólogo entregado a la tarea de catalogar cuanto cachivache salga a su encuentro? Tampoco podemos dejar a los teóricos del arte fuera de esto. Entonces ¿podemos acercarnos a la fotografía sólo con estudiar las teorías que la rodean? Es incierto.

Si tomamos como ejemplo a aquellos autores que con su legado literario han abierto puertas en el campo fotográfico, podríamos develar a partir de qué, o mejor dicho, qué pretexto los ha llevado a pensar profundamente sobre ella. Me referiré a aquellos que conocí al iniciar mi estancia en el laboratorio escolar y que de alguna manera intervinieron en mi percepción sobre la fotografía, no sin antes aclararle al lector que las interpretaciones dadas a algunos textos próximos a mencionar se encontraron determinadas por un contexto de la práctica bastante bajo, es decir, que fueron como semillas sembradas algunas en tierra estéril y otras, en tierra fértil.

Hablemos de Barthes (Semiólogo francés. 1915-1980) y su *Cámara Lúcida*¹ ¿Cuál es el meollo de este libro que, después de 30 años sigue siendo una linterna para los fotógrafos? Primero, entender la esencia de las imágenes fotográficas:

“Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo <<ontológico>>: quería, costase lo que costara, saber lo que aquélla era <<en sí>>, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes. Tal deseo quería decir que en el fondo, al margen de las evidencias procedentes de la técnica y del uso, y a pesar de su formidable expansión contemporánea, yo no estaba seguro de que la Fotografía existiese, de que dispusiese de un <<genio>> propio.”²

Y segundo: la fotografía de la madre del autor siendo una niña. Recordemos pues, sus aportaciones más valiosas: el noema de la fotografía << esto ha sido>>, el studium y el punctum:

“Lo que yo siento por esas fotos descuella de un afecto mediano, casi de un adiestramiento. No veía, en francés, ninguna palabra que expresase simplemente esta especie de interés humano; pero en latín esa palabra creo que existe: es el studium, que no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, <<el estudio>>, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial. [...] El segundo elemento viene a dividir (o escandir) el studium. Esta vez no soy yo quien va a buscarlo, es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están hechas en efecto como puntadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente esas marcas, esas heridas, con puntos. Ese segundo elemento que

¹ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 2ª edición. Barcelona. Paidós.1992.

² *Ibid.*, P. 27, 28

viene a perturbar el studium lo llamaré punctum [...] El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero también me lastima, me punza)''³

Sin embargo, ¿es posible sustentar todas las imágenes fotográficas en estos tres valores?

Por motivos que aún desconozco nunca sentí mayor atracción por fotografiar rostros o cuerpos humanos. En el inicio, por una serie de casualidades y limitaciones no hice ningún retrato y me enfoqué a otro tipo de motivos como plantas, edificios y piedras. Naturalmente todas esas imágenes no fueron más que un mero ejercicio que en su momento me enseñaría mis fallas con la exposición y encontraría su triste destino en el bote de basura. Una vez que me familiaricé con todas esas cuestiones técnicas (subrayo: *familiaricé*, mas no *dominé*) mi mente dejó de ocuparse de ello y comencé no sólo a pensar mejor lo que quería fotografiar, sino que empecé a relacionarme con ello.

Ahora regreso a Barthes y a la fotografía de su madre. El autor nos dice que al ver esta imagen siente una “punzada” en su interior. No es necesario cuestionar demasiado esta reacción: Barthes está atravesando el duelo de su madre y, naturalmente fue sensibilizado. Tampoco es de extrañarse que esta fotografía no aparezca en el libro: al lector deben bastarle las descripciones de la misma, que, a su vez, siendo ofrecida de manera narrada, aparece ante nosotros con un aspecto un tanto “borroso”:

“(No puedo mostrar la Foto del Invernadero. Esta Foto sólo existe para mí sólo. Para vosotros sería sólo una foto indistinta, una de las mil manifestaciones de lo <<cualquiera>>; no puedo constituir en modo alguno el objeto visible de una ciencia; no puede fundamentar objetividad alguna, en el sentido positivo del término; a lo sumo podría interesar a vuestro studium: época, vestidos, fotogenia; no abriría en vosotros herida alguna).’’⁴

Seguramente, de haber aparecido esta fotografía, los lectores habríamos faltado al respeto de la difunta señora al darnos cuenta de que esa punzada jamás apareció en nuestro interior. Barthes señala:

“...desde el momento en que se trata de un ser –y no ya de una cosa- lo evidente de la fotografía tiene un meollo muy distinto. Ver fotografiados una botella, un ramo de lirios, una gallina o un palacio sólo concierne a la realidad. Pero ¿y un cuerpo, un rostro, y lo que es más, los de un ser amado? Puesto que la Fotografía (éste es su noema) autentifica la existencia de tal ser, quiero volverlo a encontrar

³ Ibid., P. 57, 58, 59

⁴ Ibid., P. 116, 117

enteramente, es decir, en esencia, <<tal como él mismo>>, más allá de un simple parecido, civil o hereditario.”⁵

Entonces ¿por qué una imagen de la Torre Eiffel tiene la capacidad de generar un “pinchazo” en mi interior? Que quede clara una cosa: mi propósito no consiste en desacreditar las valiosas aportaciones que Barthes ofreció al campo de la imagen, y específicamente al de la Fotografía. Por tratarse de la formación de una noción personal de la fotografía fue natural atravesar encuentros y desencuentros teóricos. La primera contrariedad a la que me enfrenté hace alusión a la supuesta emotividad que plantea una imagen con un rostro frente a la carencia de otra que no lo contiene. Pero, si en mis fotografías de flores (*fig. 2 y 3*) podía encontrarme a mí misma, sin necesidad de aparecer ahí. ¿Cómo imaginar posible que nadie sienta nada ante las fotografías del viejo París de Eugène Atget (Francia, 1857-1927) por el mero hecho de contener calles desiertas (*fig. 4, 5 y 6*) y, lo que es peor, que ni siquiera él mismo haya tenido una catarsis tremenda en el momento de imprimirlas? Si la madre de Barthes hubiese vivido en alguno de los callejones retratados por Atget, sin duda ¿esa imagen lo habría hecho brincar de una gran punzada! “*Como el fuego de hogar, las fotografías [...] incitan a la ensoñación*”⁶ ¡Qué alivio que al mirar una fotografía de Sugimoto (Japón, 1948) yo pueda sentir una emoción inexplicable! Imaginar esas fotografías con mi madre en medio sería un crimen terrible (*fig. 7 y 8*).



Fig.2



Fig.

⁵ Ibid., P. 162

⁶ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México. Santillana. 2006. Pág. 33



Fig.4 Eugene Atget Coin de la Rue Valette et Pantheon (1925)



Fig.6 Eugene Atget. 41 Rue Broca. 1912.



Fig. 5 Eugène Atget. Hotel de Sens, rue de l'Hôtel de Ville. 1900.



Fig.7 Hiroshi Sugimoto. Seascape: Aegean Sea, Pillon, 1990.



Fig. 8 Hiroshi Sugimoto. *Seascape: Sea of Japan*. 1997.

La Fotografía se manifiesta ante cada uno de nosotros con caras distintas: evidencia, recuerdo, registro, huella, morbo. Pero ¿no seremos nosotros quienes preparamos el terreno para entenderla de determinada manera?

En el momento de mi altercado con el señor Barthes establecí una suerte de “ritual fotográfico semanal” que consistía en realizar breves bocetos de la toma fotográfica, dedicarme a conseguir los elementos necesarios para la toma, realizar la sesión fotográfica los fines de semana, revelar los rollos y placas los días lunes e ir las imprimiendo poco a poco. Aparte de adquirir más destreza debido a la constante práctica, poco a poco fui entendiendo la Fotografía de otra forma: como un proceso que inicia en la mente del fotógrafo, que técnicamente concluye con la imagen impresa, y que no obstante se prolonga en la mente del espectador para ser reinventada permanentemente.

*“Una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo...”*⁷ Parece que la fotografía es más que el famoso <<instante decisivo>>. No negaré que el instante decisivo es muy tentador y que en ocasiones intenté encontrarlo. Sin embargo, por razones que desconozco y que pueden ir desde

⁷ Ibid., P. 26.

la forma de mi carácter hasta mala suerte circunstancial, nunca pude tener un nexo con él. Siempre se escabullía o lo dejaba escapar a causa de mi torpeza. Es como intentar ser rubia cuando se es morena. No estaba dentro de mi código el ser una fotógrafa de instantes decisivos. Dominique Baqué, que en “La Fotografía Plástica”⁸ analiza las propiedades de la imagen fotográfica contemporánea y la forma en que ésta se ha convertido en piedra angular de las artes, nos lo explica desde su particular perspectiva:

“la fotografía resultante del arte conceptual [...] también contribuyó, y de forma extraordinariamente radical, a la deconstrucción del paradigma fotográfico tradicional constituido por el mito [...] del “instante decisivo [...] Que nos obstinemos en ver en cualquier fotografía [...] la persecución tenaz del momento único, parece un grave error de comprensión respecto a la fotografía contemporánea”⁹

Proceso, instante, magia, moda: lo cierto es que la fotografía es una extensión de nosotros mismos.

Pero dejémonos de ambigüedades y relativismos: existe un pequeño Baudelaire en cada uno de nosotros, que nos empuja a aceptar o desacreditar tal o cual cosa, a criticar o reflexionar. Recordemos la aflicción-¿o debería decir, cólera?- de Baudelaire en “El público moderno y la fotografía”¹⁰ al afirmar que la industria fotográfica solapa a los artistas perezosos y por tanto llevando el arte a la decadencia. Mi pequeña “conciencia baudelairiana” entra en cólera cuando escucha que la fotografía es un instante (incluso ha perdido la añoranza del álbum familiar), que la fotografía no tiene nada de complicado o especial porque cualquier mortal puede tomar millones de éstas y editarlas incluso desde la comodidad de su iPhone obteniendo resultados aceptables.

Del mismo modo que con el paso del tiempo la práctica fotográfica ha madurado y encontrado múltiples significados para sí misma, yo la he vivido de diversas maneras durante el tiempo que la he llevado a cabo –apenas seis años. Es así como comparto a los lectores las reflexiones a las que la experiencia me ha llevado:

- a) Creo en la fotografía como un momento, sin embargo le atribuyo cualidades más abstractas que la pausa del tiempo hecha imagen. En el devenir de la historia de la práctica fotográfica, resulta limitado leer sólo un instante en la imagen, esto ha sido contribuido gracias a las herramientas “extrafotográficas” que no sólo amplían el campo de la realización de la imagen, sino que

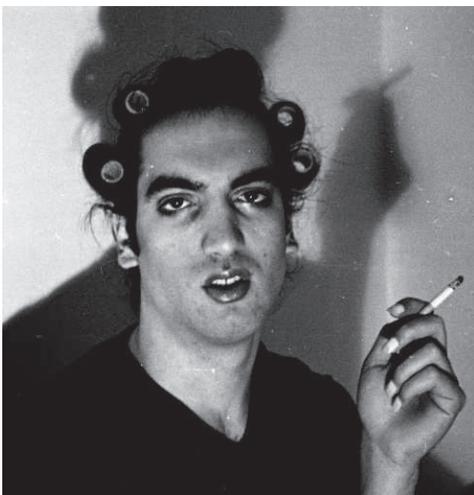
⁸ Baqué, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona. Gustavo Gili. 2003.

⁹ *Ibid.*, P. 127, 128.

¹⁰ Baudelaire, Charles. *El público moderno y la fotografía*. 1859.

además enriquecen su discurso al permitir posibilidades que la fotografía tradicional análoga, por su naturaleza, imposibilita.

- b) La fotografía es extensión de uno mismo, en la medida que comparte la propia visión de fragmentos de realidad.
- c) Creo en el poder de la fotografía para engañar, esto último prescindiendo del ordenador o no. Recuerdo la revisión final de mi segundo semestre de fotografía: todos mostramos el resultado del trabajo con la cámara estenopeica de aquel ciclo. Como comenté arriba, mis fotografías consistían en composiciones florales sobre fondos de telas. En tal evento, el comentario fue “¿Son interiores, no?” Nadie imaginó que fuera de ese recuadro-imagen, estaba el patio de mi casa en total desorden y mis mascotas dando vueltas alrededor, ansiosas porque desocupase un espacio que normalmente a ellas les pertenecía. Existen millares de ejemplos para este enunciado, sin embargo acudo a la experiencia personal que fue la que me mostró esta cara de la fotografía antes que cualquier libro.
- d) Creo en la fotografía como un medio de invasión: la mayor parte de las imágenes que nos rodean provienen del aparato fotográfico. La cualidad de veracidad fue atribuida al medio fotográfico desde sus inicios, ya que fue utilizada con dicho fin. Vilém Flusser nos comenta que el texto y la imagen surgieron con el propósito de que uno desmitificase al otro. Esto nos convierte hoy en “idólatras” es decir, creemos y veneramos las imágenes que nos rodean; se filtran poco a poco en el inconsciente colectivo llevándonos a una paradoja: la realidad desdibuja paulatinamente sus límites y no somos capaces de discernirla con claridad. ¿No es acaso el prototipo de belleza actual consecuencia de una inmensa masa de imágenes alteradas con el procesador? Y ¿No es gracias a la fotografía que podemos conocer el Congo, la Antártida y Marte?
- e) Pienso en la fotografía como un proceso: dado que la fotografía puede significar más que una copia de la realidad en un instante, ésta inicia desde la concepción intelectual de la imagen. Me



gustaría remitirme al trabajo de Diane Arbus (1923-1971). Si bien este se culmina en la impresión fotográfica, debemos recordar que el trabajo de la artista fue más allá de la captura de un instante al interesarse en forjar relaciones más íntimas con varios de sus modelos. Si se prescindiera de semejante carga psicológica, imaginar el mismo resultado sería imposible (*fig. 9*).

Fig. 9 Diane Arbus.

A Young man with curlers at home on west 20th street.

- f) Creo aún necesaria la clasificación de los géneros fotográficos. Aunque tal afirmación pueda parecer “involuntiva” de mi parte, me parece que la práctica fotográfica se lleva a cabo en diversos sectores y por lo tanto, sus fines son proporcionalmente heterogéneos. Si bien se han tratado de generar conexiones entre los distintos géneros, o en términos de David Company se tratan de mezclar como las ondas del agua, los resultados aún son infértiles “*momentos de ruptura e inestabilidad*”¹¹ y, por lo tanto, carentes de una presencia de carácter definido en el ámbito discursivo de la fotografía.
- g) Dado que las bases de la cultura visual se encuentran en constante cambio y la fotografía es asimilada en función de éstas, posee carácter de vigencia permanente.

Conceptualización de inquietudes temáticas

La fotografía tiene un estrecho parecido con los objetos cotidianos: las fotos estimulan la memoria y muchas veces su contenido nos remite a situaciones que tuvieron algún significado para nosotros. Pensemos en la depuración de álbumes: tendemos a eliminar de ellos aquellas fotos que carecen de trascendencia emocional. Para ejemplo basta un botón: a consecuencia de indiferencia afectiva yo rompí la fotografía con la que me maravillé hace años. Con los objetos sucede lo mismo: los acumulamos durante toda la vida pero principalmente aquellos que poseen algún valor sentimental y estimulan el recuerdo, son los que conservamos. Algún juguete favorito, el perfumero de la abuela, las chambritas de los hijos, etc.

Antecedentes

Un par de años después de haber recibido el premio Nobel de Literatura 2006, el escritor turco Orhan Pamuk (1952) dio a conocer su siguiente obra titulada “El museo de la inocencia”¹², un relato de amor sobre Kemal, un joven miembro de la burguesía de Estambul, y su pariente lejana Füsün, que ofrece al lector un catálogo novelado conformado por las historias que cada objeto contiene dentro de sí.

Kemal Bey fue un hombre cuya misión personal fue muy peculiar: recoger cada uno de los objetos que de alguna forma estuvieron presentes mientras en silencio amaba obsesivamente a Füsün. Al tratarse de un amor complicado de realizar, Kemal halló consuelo al apropiarse de miles de objetos que estuvieron presentes en cada momento que pudo compartir con Füsün. Después de echar un vistazo a su colección, concibió en su mente dos maneras de inmortalizar

¹¹ Burgin, Victor. *Ensayos*. Barcelona. Gustavo Gili. 2004. Pág. 10.

¹² Pamuk, Orhan. *El museo de la inocencia*. México. Monadori. 2009.

la historia de ese entrañable amor: de manera realista, montando un museo que exhibiera cada una de las piezas de su recopilación y de manera escrita, con la pluma de Orhan Pamuk.

“Esa noche me di cuenta de que mi museo necesitaba un catálogo que contara detalladamente la historia de cada una de las piezas que contenía [...] Cada uno de los objetos, sumidos en las sombras a la luz de la Luna y pareciendo flotar en el vacío, eran señal de un único instante indivisible, tanto como los átomos de Aristóteles. De la misma forma en que, según Aristóteles, la línea que une los momentos es el Tiempo, yo comprendía que la línea que uniera los objetos debía ser un relato”¹³

Con el relato de Pamuk el lector logra comprender la importancia que cada uno de los objetos cobra no sólo dentro la colección de Bey, sino en su vida misma. “El museo de la inocencia” es un proyecto que existe no sólo en libros: es un lugar ubicado en una callejuela del barrio del céntrico barrio de Cihangir en Estambul, y que alberga una colección de objetos y utensilios cotidianos de la segunda mitad del siglo XX. Imagino a los turcos y a turistas accediendo a este lugar y contemplando la colección. ¿Qué es lo que ven? Cada espectador es una posibilidad y en el universo de las posibilidades podríamos encontrar la historia de una nación, basura inservible, un recuerdo de juventud, choques culturales, etc.

Ante todo, los objetos de Kemal Bey tienen algo en común: la Turquía de mediados de siglo y la historia de Füsün. Pero ¿Qué pasaría si los objetos fuesen arbitrariamente distantes entre sí y lo único que tuvieran en común fuese precisamente ser objetos? ¿Se puede construir algo tan rico partiendo de esto?

El artista canadiense Alan Glass (1932), ha dedicado toda su carrera a construir objetos. Genera cajas- collage con objetos que salen a su encuentro en la vida cotidiana: botones, pedazos de tela, flores, zapatos, guantes, tijeras. Elige y concentra determinados objetos en una pieza única, para generar un aura onírica y fantástica (fig. 10 y 11). Él nunca sabe cuál será el resultado, tampoco sabe qué cosas buscar; encontrar un objeto maravilloso es una casualidad que puede ocurrir cualquier día y ese afortunado tropiezo marca el inicio de algo:

“El objeto define la obra de Alan Glass. Desde su infancia en Canadá colecciona objetos usuales o inusuales, siempre marcados por el hombre, parte de su historia visible o invisible, como esas hipotéticas piedras de la estatua. En los mercados de pulgas de México o de París, o a veces en la misma banqueta de la calle, los objetos le llaman para formar parte de una de esas cajas fantásticas. “¡Hay unos objetos muy impacientes por la espera para encontrar la idea!” revela el travieso

¹³ Ibid., P. 620

artista. Seguramente que esos objetos deben pasar por el proceso de identificación que cada artista tiene y que puede ser inmediato o eterno, dependiendo del humor”¹⁴



fig 10 Alan Glass.

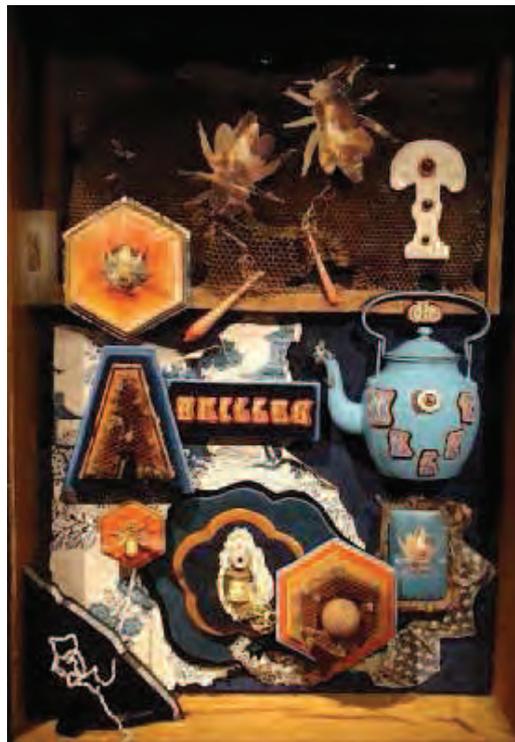


Fig. 11. Alan Glass.

¹⁴ Lockhart, Donatella. *Allan Glass. El azar objetivo*. Revista Casas & Gente nº 251 edición diciembre enero 2010/2011

Temas como la memoria y lo cotidiano, son elementos que han sido recurrentes en el trabajo de la artista Yani Pecanins (México, 1957) quien con enorme talento y placer estético nos invita a la reflexión a través del arte objeto y la instalación (fig. 12, 13 y 14). En el trabajo de ambos artistas es de notar que a) su materia prima de trabajo son objetos, b) Cada objeto tiene características particulares y éstas pueden cambiar o enriquecerse en compañía de otros, y c) Sin importar la naturaleza de los objetos, estos se convierten en elementos que pueden introducirnos a un discurso poético.



fig. 12 Yani Pecanins.



fig. 13. Yani Pecanins.



Fig. 14. Yani Pecanins. *Guardo.*

La inclusión del objeto en el arte encuentra su origen, según Marchán Fiz en el collage:

“Ni Picasso con su Nature morte à la chaise cannée (1912) y aún más con relieve con guitarra (1912), ni Braque con sus Naturalezas muertas con guitarra (1912-13) podían sospechar que la acentuación del aspecto material del cuadro, de su infraestructura colosal, era algo más decisivo que un golpe asestado a la pintura tradicional. No se trataba sólo de un rasgo más de la ruptura cubista, sino del principio de una serie de acontecimientos en cadena del arte de nuestro siglo [...] M. Raynal no aprobaba esta innovación, pero ya en 1912 sugería que la aparición se debía al disgusto de los artistas por el ilusionismo fotográfico y que a una copia exacta de un objeto preferían sustituir una parte del objeto mismo en una identificación de lo representado y la representación. A partir de ahora, el fragmento prefabricado, aceptado fuera del contexto del arte, se declaraba obra de arte, dándose así los primeros pasos para el arte objetual independiente.”¹⁵



Picasso. Nature morte à la chaise cannée. 1912

Con el collage la problemática de las relaciones entre la representación y lo reproducido se abre y poco más tarde, en 1913, Duchamp presentó su primer ready-made: rueda de bicicleta sobre taburete, comenzando la legitimación de los objetos propuestos como obra de arte:

“Ya no se está hablando de una pintura, de una escultura o de algún grabado, sino de la substancia y sentido de un objeto común y corriente para estructurar un novedoso y moderno discurso de crítica e invención”¹⁶

¹⁵ Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Madrid. Ediciones Akal. Pág. 159.

¹⁶ Blas Galindo, Carlos. *Del sujeto al objeto*. Disponible en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=953294

Conceptualización de inquietudes temáticas

El museo de arte moderno de la ciudad de México reunió, en el año 2010, piezas de diversos artistas mexicanos dentro del marco de una exposición titulada *“Hecho en casa. Una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano”*. Resultó ser una exhibición que aunque por el título pareciese bastante homogénea, en realidad contenía diversas concepciones y reflexiones sobre la objetualidad en el arte: esculturas, instalaciones, videos, fotografías y ensamblajes. No obstante, sin importar la disciplina, lo que diferenciaba claramente a un grupo de piezas de otro era la forma particular en que cada artista ve y utiliza los objetos. Es así como el equipo curatorial logró sub-agrupar esta tendencia en *readymade* postconceptual, objeto encontrado, artefacto y ensamblaje, objetualización del espacio y uso del objeto en la construcción fotográfica de gesto escultórico. Interesantes todos los puntos de vista acerca del objeto, que en gran medida le atribuyen su nacimiento al migitorio duchampesco. De ahí me permito citar aquello que, mientras se gestaba el proyecto fotográfico personal, le dio más solidez:

“EL OBJETO ENCONTRADO”

La posibilidad del arte está fuera del estudio del artista, quizá en el cubo de la escalera, en la acera de enfrente, en el recorrido diario, en la coincidencia casual entre el sujeto y el objeto, y los efectos que esa reunión azarosa provoca.

*El objeto encontrado (object trouvé) como campo de acción artística responde a una liberación del uso y función que se otorga a los objetos y por los cuales son reconocidos, clasificados y calificados en la cotidianidad. Al igual que en el *readymade*, el artista toma un objeto de la realidad, se lo atribuye y presenta dentro de una articulación que desvirtúa su sentido común; mas a diferencia, el hecho del encuentro –o el fin de la búsqueda emprendida de manera consciente o no- es parte esencial de la relación que se establece en la desacralización artística. El encuentro despoja al objeto de su referencia y contexto reconocidos y con ello, trastoca la relación aceptada entre arte y realidad.”¹⁷*

Ahora bien, revisando los ejemplos anteriores podemos advertir que para generar un discurso que parta del objeto, es necesario tener una visión particular de éstos, es decir, la madona ha sido un motivo recurrente en la historia del arte, sin embargo la versión de da Vinci es completamente opuesta a la de Lachapelle. Sí, ambas son madonas pero sus respectivas lecturas las sitúa en campos distintos. Esto no sólo obedece a razones cronológicas, sino también al

¹⁷ *Hecho en casa. Una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano.* MAM. 2010

medio y al soporte, ¿a qué me refiero? Mientras la idea de trabajar con los objetos iba madurando más, una de las cuestiones principales a resolver sería la forma en que esta idea se materializaría. Imaginé al menos tres posibilidades distintas de realizar el trabajo: la primera consistiría en acudir a casas de familiares o amigos e iniciar la búsqueda de objetos, pedirles que me relataran todo lo referente al mismo, tomar un video de la entrevista y llevarme el objeto para realizar la toma fotográfica. La segunda sería recolectar objetos cercanos a mí y hacerles una ficha técnica donde la información del objeto fuese alguna memoria relacionada con él. Y, la tercera buscar objetos, sin importar su procedencia y hacerles un registro fotográfico. Debo mencionar que para tomar la decisión sobre qué y cómo llevaría a cabo el proyecto existieron diversos factores, desde los más banales, es decir aquellos que por falta de tiempo o de práctica (como el video) debía excluir de la realización, hasta los más complejos, aquellos que podrían alterar la lectura del discurso y llevarlo a significados que me parecerían absurdos (podía imaginar a mis compañeros opinando que mi trabajo se acercaba al de Joseph Kosuth por presentar a los objetos con sus respectivas fotografías, pero que su autora carecía del valor de autocrítica porque no se daba cuenta de lo que hacía, o que simplemente se trataba de una paráfrasis deprimente del trabajo que Kosuth hiciera magistralmente en aras del conceptualismo artístico (fig. 15).



fig. 1.2.5 Joseph Kosuth. *One and three chairs*. 1965.

Recordemos: “El medio es el mensaje.” Lo que yo quería era simplemente activar el imaginario del espectador con mis imágenes, o como dice Fontcuberta, crear una ficción artística:

“La ficción artística no es que se oponga a lo verdadero, sino que se opone tanto a lo verdadero como a lo falso (entendido lo falso como un 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, nuestra facultad de adherirnos a proposiciones que consideramos verdaderas (lo sean o no).”¹⁸

¹⁸ Fontcuberta, Joan. *La cámara de pandora*. Barcelona. Gustavo Gili. 2010. Pág. 109

Una vez tomada la decisión de la forma de trabajo, resta llevarla a cabo. Conforme recolecto algunos objetos me pregunto si serán los correctos. Supongo que el cuestionamiento no es válido: no imagino a Kemal Bey preocupándose sobre la apreciación que pudieran tener los visitantes del museo de la inocencia y rectificando cuáles gustarán y cuáles no. En este punto las palabras de Fontcuberta me colocan en un campo que se encuentra libre de toda moralidad y decido comenzar a tejer mi propia ficción artística. Paralelamente pienso en los objetos de Kemal Bey y en el relato de Pamuk hilvanándolos y haciéndolos uno. Pienso en los míos e infiero que la fotografía hace las veces de la pluma de Pamuk en mi ejercicio, ya que es capaz de generar un escenario que neutraliza, unifica y, al mismo tiempo nos permite transitar en una zona que como dice Fontcuberta no es ni verdadera ni falsa, sino que simplemente nos permite creer.

CAPÍTULO II

BÚSQUEDA Y ELECCIÓN



II. BÚSQUEDA Y ELECCIÓN

Por qué los objetos

Parece sencillo tratar de definir el término objeto. Las enunciaciones desfilan una tras otra y me arrojan pistas sobre lo que implica la palabra. Quizá sería más simple digitar “Objeto” en google, dar clic en el primer resultado, que casi siempre es el más socorrido y acertado, para saber qué es un objeto. Sin embargo este procedimiento satisface mi demanda:

“El término objeto puede referirse a:

- *Objeto (filosofía), una cosa o un constructo.*
- *Objeto concreto o material, una cosa.*
- *Objeto (gramática), el segundo de los participantes obligatorios de un verbo transitivo.*
- *Objeto conceptual o ideal, un constructo.*
- *Objeto astronómico, un objeto estudiado por la astronomía.*
- *Objeto semántico, un objeto sobre el que un sujeto puede llevar a cabo una acción.*
- *Objeto jurídico, el contenido de un acto o negocio jurídico.*
- *Objeto social, el objetivo de una asociación o sociedad.*
- *Objeto (programación), la unidad que en tiempo de ejecución realiza las tareas de un programa; o la instancia de una clase.”¹*

Mientras google sólo alimenta la incertidumbre, el diccionario de filosofía me lleva de un territorio a otro:

“OBJETO. (lat. Objectum; franc. Object) el término de una operación cualquiera, activa o pasiva, cognoscitiva o lingüística. El significado de la palabra es muy general y corresponde al significado de cosa. Objeto es el fin al que se tiende, la cosa que se desea, la cualidad o la realidad percibida, la imagen de la fantasía, el significado expreso o del concepto pensado.

COSA. Este término tiene, tanto en el lenguaje común como en el filosófico, dos significados fundamentales: 1) el significado genérico, por el que designa cualquier objeto o término, real o irreal, mental o físico, etc., con el cual se tenga

¹ Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Objeto_%28desambiguaci%C3%B3n%29

referencia de alguna manera; 2) el específico por el cual se denotan los objetos naturales en cuanto tales.”²

Dado que el meollo de mi trabajo radica en objetos, me interesa penetrarlos desde la aparente simpleza de su definición. Quiero echar mano de esas explicaciones para poder conformar una propia que me acerque a lo que aún no alcanzo a comprender sobre ellos.

“¿Qué es un objeto?

Etimológicamente (objectum) significa arrojado contra, cosa que existe fuera de nosotros mismos, cosa colocada delante, con un carácter material: todo lo que se ofrece a la vista y afecta los sentidos (Larousse). Los filósofos toman el término en el sentido de lo pensado y que como tal se opone al ser pensante o sujeto.

Por consiguiente el término objeto se funda:

-por una parte, en el aspecto de resistencia al individuo,

-por otra, en el carácter material del objeto.”³

La historia del hombre se ha reconstruido, entre otras cosas, gracias a vestigios que nos hablan de un tiempo que existió y que fue vivido de determinada manera. Pensemos en las colecciones del Museo de Antropología e Historia y en la del Museo Franz Mayer. La primera, se encarga de mostrar la vida humana de las antiguas Mesoamérica y Aridoamérica. A través de las salas del recinto, las piezas exhibidas nos hablan de un tiempo definido y de la forma de vida (compuesta por los aspectos social, político y espiritual) de grupos de habitantes determinados “Culturas”. Aparte de ser una muestra permanente de vestigios, no podemos dejar de lado la importancia que tienen todas estas piezas en la construcción de una identidad, es decir, el conocimiento de nuestro génesis. La segunda posee el propósito de mostrar aquellas manifestaciones humanas que han surgido desde la era novohispana y que, si bien estas manifestaciones son aplicadas directamente a las “artes decorativas y utilitarias” es innegable su influencia en nuestra cultura vigente.

Los acervos, pueden observarse y catalogarse de diversas maneras, casi infinitas: por tamaños, materiales, procedencia, antigüedad, fin utilitario, y estas clasificaciones nos hablan de las motivaciones de quien lo tiene en resguardo. Basta con echar una mirada al siguiente ejemplo se clasificación que Moles nos comparte:

² Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Fondo de cultura económica. 4ª Ed. México.

³ Moles; J. Baudrillard; P. Boudon; H. Van Lier; E. Whal; V. Morin. *Los Objetos*. Argentina. Tiempo Contemporáneo. 1971; p. 13

EJEMPLO DE FICHA DE OBJETO UTILIZADA EN EL
MUSEO DE LA ALDEA, EN BUCAREST

El museo etnográfico de Bucarest se especializó en el estudio de la vida cotidiana de las aldeas rumanas y la utilización de los objetos. Las formas de clasificación de los objetos son bastantes dispares; en Francia se conocen los trabajos de Gardin, clásicos en este sentido, que intentan establecer un lenguaje descriptivo del objeto unitario. La ficha que presentamos aquí obedece a preocupaciones de clasificación mucho más simples en las cuales, en particular la génesis, el uso, la función, la frecuencia de empleo, la frecuencia de descubrimiento desempeñan un papel importante. Además de una descripción general del objeto y de la manera de ubicarlo en el museo (I), la ficha pone en evidencia las formas de utilización (II), un análisis somero de la situación del individuo que lo utilizaba (III), un análisis estructural de fabricación (IV), y por fin, la función del objeto dentro del museo repertorio, es decir la función estética (V).

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA BUCAREST	I. OBJETO, LUGAR DE RECOLECCIÓN, SITUACIÓN EN EL MUSEO		13. Nº de ficha ..
	1. Denominación del objeto		
	2. Unidad	3.	
	4. Recolectado por	5.	
	6. El objeto se encuentra en	7. Fecha	
	8. Comparado con	9. Dción., valor ..	
	10. Número de catálogo ...		
	11. Número de inventario ..	12. Cliché nº	14. Foto.
	II. HISTORIA, UTILIZACIÓN, ELEMENTOS ARTÍSTICOS.		
	15. Historia:		
	a) origen		
	b) modo de obtención		
c) circulación			
16. Principal región de utilización	17. El uso	{ sí no, razón	
18. Necesidad	Frecuencia de utilización		
19. Utilización racional			
20. Utilización mágica			
21. Utilización religiosa			
22. Elementos artísticos:			
a) origen			
b) motivo			
c) ornamento			
d) color			
23. Inscripción			
24. Interés etnográfico			
Frecuencia de obtención			
III. INDICACIONES ACERCA DEL PROPIETARIO O INFORMANTE.			
25. Nombre	26. Fecha de nac.	27. nº de la casa 28. Categ. soc.	
29. Ocupación	{ principal	30. Situación material	
	{ secundaria	{ propietario	
		{ u otra fuente de ingresos	
31. Nº de documento	32. Nacionalidad		
33. Nº de pertenencia a la comunidad			
34. Informante	35. Fecha de nacimiento		
36. Nivel jerárquico			
IV. ESTRUCTURA, PROCESO DE PRODUCCIÓN, ESTADO DE CONSERVACIÓN.			
37. Piezas que la componen			
38. Materiales: a)			
b)			
39. Dimensiones:			
altura diámetro			
largo ancho			
espesor peso			
40. Lugar de utilización:			
en el hogar			
en el taller rural			
en el taller urbano			
en la fábrica			
41. Modelo (fuente de inspiración) ..			
42. Nombre del creador			
43. Técnica utilizada			
44.			
45. Tiempo de utilización			
46. Fecha			
47. Descripción de las prácticas mágicas			
48. Descripción de las prácticas religiosas			
49. Estado de conservación			
50. Reparación, renovación			
51. Dibujo, esquema o fotografía ..			
V. FUNCIÓN DEL OBJETO EN EL MUSEO.			
52. Como resultado de la exposición			
53. Utilizado con una finalidad artística			
54. Utilizado para la investigación, el estudio o la publicación			
ref. bibliográficas			
55. Observaciones			
56. Ficha llenada el			
57. Fecha			
58. Expediente Nº			

⁴ Ibídem., p. 26, 27.

Este modelo de clasificación responde a la necesidad de entender al objeto por sus características intrínsecas (origen, color, utilización, dimensiones, materiales) heredado de la visión positivista del siglo XIX, en la que el método científico legitima todo tipo de conocimiento, ofreciendo al espectador la información contenida en el objeto para que éste pueda ser leído. ¿Pero qué sucede con aquellos objetos que al estar fuera de clasificaciones, inmersos en aglomeraciones fluctuantes que no los legitiman como acervo cultural, nos ofrecen un panorama de un tiempo que no vivimos y que, sin embargo, contemplamos? ¿Es suficiente entenderlos a partir de las taxonomías tradicionales?

Abraham Moles (1920-1992) propone que todo objeto posee dos mensajes: semántico y estético. El primero que tiene que ver con la significación y el segundo con la evocación, con una carga connotativa. Me interesa lo segundo, porque es uno de los métodos que utilicé para elegir algunos de mis modelos. Ahora bien ¿Por qué un objeto, producto del Homo Faber y de una civilización industrial puede tocar nuestro interior?

Los “objetos protocolares”, llamados así por Violette Morin, si bien forman parte de la cotidianeidad humana, no se arraigan en los interiores debido a que su presencia y funciones están regidos por progresos científicos y culturales de un mundo en plena aceleración, no existe ninguna posibilidad de sincronía entre usuario y objeto. Responden a necesidades específicas para que, una vez satisfechas sean desechados. Al contrario de éstos, los “objetos biográficos” forman parte de la vida del poseedor ya que se utilizan mutuamente, envejecen al mismo tiempo, son irremplazables, en pocas palabras es la cotidianeidad del usuario hecha cosa. Pese a que objetos protocolares y biográficos parecen antagónicos van siempre unidos y es que los primeros hacen entrañables a los segundos y, los segundos son cura al exceso de los primeros.

Por otro lado, dentro del marco del objeto como arte, Marchán Fiz nos dice:

*“Naturalmente el arte objetual reconoce la realidad sociológica concreta de los objetos, pero al mismo tiempo rechaza las connotaciones optimistas y conformistas implícitas, así como los valores simbólicos del sistema establecido”*⁵, reafirmando el carácter poético del objeto en el arte, mientras que Borges y Neruda nos acercan a su visión particular de los objetos a través de sus versos:

⁵ Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna”*. Ediciones Akal , 2ª edición . Madrid. P. 169.

"LAS COSAS

El bastón, las monedas, el llavero,
 La dócil cerradura, las tardías
 Notas que no leerán los pocos días
 Que me quedan, los naipes y el tablero,
 Un libro y en sus páginas la ajada
 Violeta, monumento de una tarde
 Sin duda inolvidable y ya olvidada,
 El rojo espejo occidental en que arde
 Una ilusoria aurora. Cuántas cosas,
 Limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
 Nos sirven como tácitos esclavos,
 Ciegas y extrañamente sigilosas
 Durarán más allá de nuestro olvido;
 No sabrán nunca que nos hemos ido.”⁶

“ODA A LAS COSAS

Oh río
 irrevocable
 de las cosas,
 no se dirá
 que sólo
 amé
 los peces,
 o las plantas de selva y de pradera,
 que no sólo
 amé
 lo que salta, sube, sobrevive, suspira.
 No es verdad:
 muchas cosas
 me lo dijeron todo.
 No sólo me tocaron
 o las tocó mi mano,
 sino que acompañaron
 de tal modo
 mi existencia
 que conmigo existieron
 y fueron para mí tan existentes
 que vivieron conmigo media vida
 y morirán conmigo media muerte.”⁷

⁶ Borges, Jorge Luis. *Antología poética 1923-1977*. Bogotá, Oveja Negra, 1986.

⁷ Neruda, Pablo. *Navegaciones y regresos*. Debolsillo, 2003.

Objetos cercanos

Dentro del proceso, “objetos cercanos” forma parte de una etapa primeriza del mismo, por una simple razón: ¿qué puede resultar más fácil que echar mano del pasado propio? Resulta sencillo porque es conocido, porque tiene cargas sentimentales que no se necesitan digerir ni suponer.

Estas imágenes fueron germinando poco a poco. En este punto me sitúo frente a la capacidad de la fotografía, entendiéndola como medio, para transmitir un discurso. Pero ¿cómo se puede lograr que haya una conexión entre la obra (en este caso las imágenes) y ese no sé qué que se pretende decir? ¿Cómo lograrlo en términos de proceso artístico?

El arte puede concebirse de dos maneras: la primera, que permite flexibilidad de procesos y resultados y la segunda, que consiste en la concepción y realización para obtener el resultado pensado. Dentro del primer rubro podemos ubicar a Jackson Pollock (1912-1956) quien



“había sido el único artista de la generación de expresionistas abstractos que recuperó el proceso, concibiéndolo como obra en sí mismo”⁸, cuyo trabajo final era resultado de la indeterminación, el azar, la gravedad, además de la decisión del artista. Mientras, en el campo fotográfico Clément Chéroux nos propone generar una nueva perspectiva de la fotografía en el tiempo a partir de las fallas técnicas en su “Breve historia del error fotográfico”⁹ para entender el error como una parte del proceso artístico que puede derivar en resultados afortunados para encontrar lo que Fontcuberta llamaría “la poética del error”.

Jackson Pollock

En la primera etapa de este proyecto trabajé con la cianotipia, un proceso “alternativo” fotográfico, que por las características técnicas que implica, ofrece resultados muy ricos, si bien diferentes, de la fotografía tradicional. Las tomas para la serie consistieron en composiciones hechas con zapatos, sin importarme su aspecto o procedencia (*fig. 16 y 17*). Quería que quienes las vieran sintieran el deseo de conocer los lugares, tiempos y sujetos que estos zapatos habían acompañado.

⁸ Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX*. P. 40

⁹ Chéroux, Clément. *Breve historia del error fotográfico*. CONACULTA. 2009. México.



Fig. 16

Con este bagaje sobre mis intereses en la imagen fotográfica comenzó la serie que nos ocupa. Entendiendo el error en el proceso como fuente de experiencia, oscilo entre el territorio irregular de lo flexible y el preciso del rigor. Al concluir esta etapa decidí dejar de lado los procesos alternativos y por tanto sus resultados ya que sus cargas matéricas, principalmente las texturas, primaban sobre el sentido de mis imágenes.

Entre las cosas que hay en casa, propias o ajenas pero siempre dentro del mismo nido, existen algunas que por sus características o anécdotas intrínsecas llaman más mi atención. Fue este el modo en que hice la primera selección. Un modo en el que la memoria adherida a esos entes sin vida me llevó de la mano. Una muñeca, una alcancía, un vestido, unos zapatos bañados en cobre y una figura de trapo pueden escribir parte de mi vida con sus colores deslavados y el polvo acumulado. Cada uno de ellos es entrañable y es precisamente ese sentimiento el que genera en mí la voluntad de realizar una toma fotográfica para no



Fig. 17

sólo hacer inmortales sus volúmenes, sus defectos, sus marcas propias; también para mantener vivos los pretextos por los cuáles fueron escogidos.

No obstante, cinco objetos traducidos en cinco imágenes son apenas mínimos para reflejar una idea contundente.

Mientras ocurre el proceso artístico, el concepto que buscamos expresar y las formas que mejor lo representan se nos van revelando en cada intento, en cada imagen que vamos creando, de ahí que, como en este caso, sea necesario realizar un cúmulo mayor de trabajos o pruebas que vayan afinando aquello que deseo manifestar.

Objetos ajenos

Buscar objetos que tuvieran potencial emotivo para poder continuar el proyecto fue complicado, ya que los primeros no sólo cumplían con el requisito de ser ellos mismos y posar, sino que existe una conexión entre ellos y yo. Los objetos son mis modelos. Necesitaba conocerlos, sentirme familiarizada con ellos. ¿Cómo puede alguien sentirse cercano a un objeto completamente ajeno o cómo un objeto ajeno puede contener parte de uno? Tengo la ilusión de que los objetos, en mi errante búsqueda me hayan escogido a mí.

Bajo la premisa de que la fotografía, por su naturaleza técnica reproduce la realidad, cabe la duda de cómo generar una nueva visión de la misma. Eunice Miranda sostiene que la memoria y la imaginación aparte de formar parte del recuerdo colectivo, son responsables de generar otra manera de ver la realidad:

“...esta condición de evocación no compete únicamente a la imagen ya impresa, al resultado fotográfico. Los recuerdos que almacena la memoria se filtran en el momento de la creación misma de la fotografía, es decir, la memoria determina qué es lo que veo del objeto y qué reconozco en él; a través de ella, se desenvuelve la creatividad fotográfica.”¹⁰

Claro ejemplo de un proyecto artístico basado en objetos con sentido significativo potente y que en sí constituyen una memoria histórica, son las maravillosas fotografías que Hiromi Tsuchida (Japón, 1939) ha realizado de manera casi obsesiva durante décadas después de los ataques nucleares a Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945, mismos que dejaron en la conciencia histórica de Japón una cicatriz imborrable. El fotógrafo busca “testigos objetuales” para elaborar un proceso de representación fotográfica que, en compañía de un breve texto descriptivo- evocativo nos lleva a una tensión espiritual extrema.

Encontrar este proyecto artístico mientras el propio se desarrollaba me permitió advertir las afinidades, así como posibilidades expresivas que buscaba con mi idea inicial:

“Estos objetos [...] junto con otras fotografías de personas y de monumentos, sorprenden a primera vista por la calma aparente, aunque no por eso menos perturbadora, que los rodea.”

¹⁰ Miranda Tapia, Eunice. *Memoria cero: una mirada fotográfica*. UNAM. 2008. México. Pág. 63.



RELOJ

Kengo Nikawa (59 años entonces) estaba cruzando el puente Kannon en su bicicleta y se dirigía a realizar labores de prevención de incendios. Saltó al río, con terribles quemaduras. Regresó a su casa, pero murió el 22 de agosto de 1945. Este reloj era un regalo de su primer hijo, que lo había comprado hacía unos pocos años en China.



LONCHERA

Reiko Watanabe (15 años entonces) estaba realizando labores de prevención de incendios en la Orden de Movilización Estudiantil, en Zaimoku-cho (a 500 metros del hipocentro). Su lonchera fue encontrada por las autoridades bajo un muro de barro caído. Su contenido (chícharos hervidos y arroz), entonces un raro festín, estaba completamente carbonizado.



GETA (SANDALIA DE MADERA)

Miyoko Inoue (15 años entonces) estaba realizando trabajos de prevención en la Orden de Movilización Estudiantil en Zaimoku-cho (a 500 metros del hipocentro). Todos los estudiantes murieron. Su madre, Tomiko, buscó a Miyoko durante tres meses. Encontró esta sandalia que ella sabía que pertenecía a su hija porque ella misma le había puesto la tela. Tenía la huella de la planta del pie de su hija, pero el cuerpo de Miyoko jamás fue encontrado.



CABELLO

Hiroko Yamashita (18 años entonces) estaba en su casa (a 800 metros del hipocentro). Ella y su hermano de seis quedaron allí atrapados cuando ésta se derrumbó. Después de rescatar a su hermano, ella buscó refugio en algún otro lugar de la ciudad devastada por el fuego. El 21 de agosto murió su hermano menor. Alrededor del 15 de agosto, cuando su madre le peinaba el cabello, se le cayó todo a la tercera peinada. Al verlo, su madre pensó que Hiroko moriría, pero se recuperó milagrosamente.



UÑA DEFORMADA

Yoshio Hamada (26 años entonces) se encontraba en la División de los Cuarteles del Ejército (a 700 metros del hipocentro). Su mano izquierda, que estaba fuera de la ventana cuando la bomba explotó, fue quemada por la radiación térmica. Su herida resultó en un crecimiento anormal de las uñas de la mano izquierda. Aún hoy sufre de este continuo crecimiento anormal. Como las uñas contienen vasos sanguíneos, no se las puede cortar sin que le sangren.”¹¹

Estos testigos mudos no sólo se muestran en su naturaleza de objetos, sino que son capaces de significar. Tsuchida pudo verse a través de ellos y entregarnos una memoria colectiva hecha imagen. Un objeto puede llegar a ser como un espejo en el que nos miramos a nosotros mismos de maneras insospechadas. *“Estamos frente a un proyecto visual que busca la evocación, que pretende otorgar en la imagen una huella, aquella que deberá ser guiada por el espectador, huella que está ligada a un texto que no describe al objeto en sí, sino la historia del personaje que lo portó [...] un personaje caído cuyo vestigio radica en la única prenda u objeto que dejó”*¹²

¹¹ Tsuchida Hiromi. Hiroshima, 8:15. Luna Córnea. Nº 19: 72-87. Enero-Abril 2000.

¹² Miranda Tapia, Eunice. Pág. 69

Estrategias de encuentro

Si bien es cierto que estamos completamente rodeados de objetos, la realidad es que no atribuimos la misma atención y entrega a todos. Los primeros cinco los escogí partiendo del recuerdo; sorprendentemente en mi propia casa, no todos los objetos me movieron de la misma forma. Decidí no indagar en memorias que no me pertenecen recurriendo a objetos de gente conocida, e ir en busca de cosas que despertasen en mí la nostalgia de lo no vivido. Cual cazador de tesoros fui al mercado de la lagunilla. La experiencia fue en sí misma una pasarela de épocas, de sujetos ausentes y presentes en cada huella de cada cosa. No iba yo buscando enamorarme de cosas como en cualquier almacén, iba en busca de objetos que me contasen su historia.

Pienso en Tsuchida y en sus objetos. Ciertamente sus objetos y él tienen algo en común: contienen las mismas cicatrices, comparten el trauma de Hiroshima. Pienso en los objetos ajenos que ahora me pertenecen y me doy cuenta de que yo también les pertenezco, porque sus historias podrían ser mías y de cualquiera, porque todos tuvimos un juguete de cuerda, porque siempre consultamos el tiempo en un reloj, porque tenemos zapatos que utilizamos en eventos especiales, porque cuando tuvimos la oportunidad nos robamos una galleta de algún bote lleno de golosinas.

Encontrar objetos fue equivalente a encontrar recuerdos que no habrían despertado de otra manera. Caminar entre el cúmulo infinito de cosas y sólo escoger unas cuantas es consecuencia de entender los objetos a partir de una “taxonomía poética” que cada sujeto puede construir a partir de su propio ideario subjetivo, donde la memoria prima sobre cualquier otro nivel.

Fotografiar objetos cubiertos de huellas me ubica en una especie de poesía de la fotografía forense: con mis imágenes quiero arrojar la mayor cantidad de información, pistas, para reconstruir una historia, una historia que tendrá infinidad de versiones porque como bien apunta Sontag *“las fotografías permiten la posesión imaginaria de un pasado irreal”*¹³

Concluyendo, ¿cuál es la noción de los objetos que este proyecto ha arrojado? Nuevamente me remitiré al trabajo de Tsuchida. Los elementos que componen el “cierre técnico” de su trabajo son las fotografías de objetos impresas y el texto. Esto porque desde el inicio el autor sabe que el núcleo significativo se soporta tanto en la posibilidad del texto-imagen como en lo explícito del texto escrito.

En las imágenes que realicé, intenté fotografiar lo tangible para evocar lo intangible de la vida pasada, es decir, despojé a los objetos comunes de sus funciones prácticas para insertarlos en imágenes que invitan a no ver el objeto, sino a ser guiados por el objeto-foto para sembrar en el

¹³ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Santillana. 2006. México. Pág. 23

interior del espectador lo que Bachelard denomina “resonancia espiritual” a través de las huellas que la cotidianeidad deposita en ellos.

Consecuentemente pienso que, más allá de sus funciones y características, un objeto es un vehículo que nos permite realizar viajes al interior de nuestros recuerdos y por qué no, también de nuestras añoranzas. Una materia que pese a ser inanimada nos contiene dentro de sus huellas de presencias idas.

CAPÍTULO III

PROCESO Y REALIZACIÓN



III. PROCESO Y REALIZACIÓN

“Lo que más me importa en este mundo es el proceso de la creación. ¿Qué clase de misterio es ese que hace que el simple deseo de contar historias se convierta en una pasión, que un ser humano sea capaz de morir por ella; morir de hambre, frío o lo que sea, con tal de hacer una cosa que no se puede ver ni tocar y que al fin y al cabo, si bien se mira, no sirve para nada? Alguna vez creí –mejor dicho tuve la ilusión de creer- que iba a descubrir de pronto el misterio de la creación, el momento preciso en el que surge una idea. Pero cada vez me parece más difícil eso”

Gabriel García Márquez

Ideas generales sobre proceso

Somos resultado del ambiente, del devenir del tiempo, de presencias que nos acompañan, de lo aprendido y lo desconocido. ¿Cómo saber en qué momento inicia una idea, si fue un encuentro, un accidente o la mera curiosidad lo que nos llevó a ella? La curiosidad, es decir, la inquietud por lo que nos es ajeno y poco claro, así como la capacidad de dejarse sorprender son necesarias para emprender cualquier proyecto, sin embargo me pregunto si estos dos elementos son, si no suficientes, al menos determinantes en el desarrollo de un proceso artístico.

Tomar fotografías es una actividad bastante democratizada en la actualidad, convirtiéndose cada vez más en una práctica que ante todo busca lo instantáneo. Sin embargo, tomar fotografías dentro del marco de un proceso artístico requiere no sólo la destreza, conocimiento o habilidad técnica, sino un objetivo hacia el cual dirigir la creación de imágenes.

Tener la claridad del concepto que se pretende tratar en un proyecto artístico no implica necesariamente que la etapa de materialización vaya a ser la más adecuada para generar una conexión entre el resultado (en este caso la imagen) y discurso. El artista se encuentra frente a la incertidumbre de cómo lograr tal objetivo, de ahí que Gombrich anote: *“el artista no sabe con exactitud lo que busca hasta que lo encuentra... conoce hasta cierto punto en qué consiste el problema, pero no alcanza a ver su solución”*.¹

¹ Citado por Lora, J. *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona. Eiunsa, 1991.

Es así como en el quehacer artístico, si bien el origen permanece abierto, el proceso cobra importancia² en la medida en que va esclareciendo la ruta por la cual el artista deberá continuar su camino; aprender y desaprender: “*De hecho es el proceso el que desencadena y desarrolla la obra*”.³

Tomas fotográficas. El proceso

Bien conocida es la virtud (o aberración) que posee el medio fotográfico de legitimar lo real, característica que posee desde que comenzaron a obtenerse las primeras imágenes con el método que desde 1839, Daguerre (Francia, 1787- 1851) se empeñó en divulgar: el daguerrotipo. A causa de las características técnicas de este procedimiento, la imagen resultante ofrecía en efecto, la perspectiva de quien estuviese detrás de la cámara oscura, sin embargo, dicha perspectiva era generalmente invertida, como un espejo; de tal forma que lo que la realidad ofrece del lado derecho, aparece en el izquierdo y viceversa. ¿Qué nos dice esto sobre el proceso fotográfico?

Durante mucho tiempo se ha creído que la cámara fotográfica está al servicio de quien la tiene colgada al cuello, pero si fotografiar se conjuga con seccionar y mostrar y, si la visión del ser humano no posee un recuadro para delimitar lo que se ve, ¿no es entonces la cámara fotográfica la que nos ha enseñado a mirar así?

Es gracias a la cámara fotográfica que el ser humano puede ver la realidad a través de la perspectiva de la lente (antes, estenopo), asumiendo este hecho como una virtud de la gozamos por mera naturaleza. La cámara nos exige discriminar las secciones de realidad que atrapan nuestra atención. Por lo tanto, nos obliga a ver estos fragmentos como pequeñas realidades emergidas de una gran realidad, ofreciendo una nueva visión.

De hecho, la foto típica de estudio y la foto como testigo de la realidad que sucede es rebasada con el trabajo de diversos artistas y críticos posmodernos como Rosalind Krauss (Estados Unidos, 1941) que han analizado y demostrado que la fotografía no es la prueba fehaciente de lo que acontece, y la han colocado, como a cualquier arte, en un campo de relatividad, en otras palabras, la pureza del medio se ha desdibujado.

Tomar una fotografía supone, a priori, cambiar el modo de ver, de tal forma que si el proceso artístico a desarrollar implica el medio fotográfico, el resultado será, con certeza una auténtica perspectiva fotográfica del referente.

² No confundir con aquellas manifestaciones artísticas en las que el proceso es la obra en sí: Arte procesual, happening, etc.

³ Vid. Rosa Queralt. Entrevista de Rosa Queralt a Joan Hernández Pijoan. Pág. 15 de la obra: *Hernández Pijoan. Obra gráfica. 1954-1980*. Editada por Poligrafía. Barcelona. 1980.

“Claro que no adelantamos nada diciendo que la imaginación es la facultad de producir imágenes”⁴. La cuestión en el proceso fotográfico implica producir imágenes que se acerquen a aquellas que son producto de la imaginación. Es decir, generar una continuidad entre la imagen generada en la mente y la generada con la cámara fotográfica.

¿De cuántas maneras puede ser fotografiado el mismo objeto? Aunque indeterminada, es finita la cantidad, es decir, depende en gran medida de las posibilidades que ofrece la cámara fotográfica: “nuestra percepción misma de la situación ahora se articula por las intervenciones de la cámara”⁵. A través de ella, pude ver a mis objetos de maneras que no habrían sido posibles en la imaginación o con el mirar cotidiano, porque si bien la fotografía remite a un referente, se desprende totalmente de él cuando alcanza un nivel de subjetividad; “las fotografías muestran realidades que ya existen, aunque sólo la cámara puede desvelarlas. Y muestran un temperamento individual que se descubre mediante el recorte que la cámara efectúa en la realidad.”⁶

Muchas son las herramientas que el fotógrafo tiene a su alcance para jugar, experimentar y, finalmente generar una imagen: sensibilidad, exposición, profundidad de campo, formato, soporte, etc., si bien todas éstas también actúan en estrecha relación con el dispositivo fotográfico, tienen objetivos muy variados, pero en este caso particular, prima el empleo de las mismas para mantener la “continuidad” entre imagen mental e imagen fotográfica.

Después de algunos ensayos fotográficos decidí que la herramienta que me ayudaría a conseguir el objetivo de mostrar las huellas y accidentes que el tiempo y los usos dejaron en los objetos sería la profundidad de campo, es decir, llevar el diafragma de la cámara fotográfica a su apertura mínima para obtener una imagen completamente nítida y clara desde el primer hasta el último plano, en un tiempo de exposición que dista de la instantaneidad, obligándome de esa forma al uso del trípode.

Ahora bien, tomando en cuenta que el origen del proyecto artístico si bien complicado de definir, está en la mente del artista y la obra es resultado de un proceso, ¿cómo entender la sesión fotográfica dentro de este contexto?

Para Susan Sontag, tomar fotografías es un acontecimiento en sí mismo, es más que una observación pasiva. Las sesiones fotográficas que realicé forman parte de una serie de eventos que poco a poco fueron conformando la obra final. Un evento que no es, definitivamente el inicio ni mucho menos el fin porque al menos técnicamente, aún quedan más elementos que atender.

⁴ Ensayos de Gastón Bachelard en: Yates, Steve (ed.) *Poéticas del espacio*. Gustavo Gili.

⁵ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Pág. 26

⁶ *Ibid.*, Pág. 174

Etapas Fallidas

La instantaneidad, esa poderosa virtud de la fotografía capaz de congelar el tiempo, no implica que toda imagen producida con la cámara fotográfica, e incluso sin ella- como el caso del fotograma-, sea resultado de una idea tan fugitiva como el medio. Ejemplo más claro de este tipo de procesos es el Cine, donde el resultado exhibido en las salas públicas ha sido la suma de una serie de etapas que han sido trabajadas y finalmente ensambladas, haciéndonos perder la noción del tiempo, porque sólo vivimos el tiempo que el filme nos ofrece.

Sería un error creer que la serie de imágenes que ocupa esta reflexión es mero resultado de una idea fugada a través de la cámara. De hecho, esta serie se prolonga tiempo atrás, en algunos intentos que a su vez fueron pequeños procesos de aprendizaje tanto técnico como conceptual. Como he señalado en el capítulo anterior, el primer acercamiento a la inquietud de intentar fotografiar lo tangible para evocar lo intangible de la vida pasada se insertó dentro del proceso alternativo de la cianotipia. Sin embargo, la acumulación de objetos ni el peso matérico de las imágenes me condujo directamente a mi objetivo.

Posteriormente, bajo la misma premisa conceptual, me aproximé a la fotografía análoga en color, tomando como modelos algunos objetos que pudiesen tener alguna carga emotiva, pero principalmente colores que los resaltarán sobre el fondo blanco que utilicé. Si bien debido a las características de ésta técnica busqué en los modelos sus cualidades cromáticas, a su vez el resultado me permitió acercarme de una manera más clara a lo que desde antes buscaba conseguir en mi obra (*fig. 18 7 19*).



fig. 18



fig. 19

Aunque las imágenes finales fueron bastante reveladoras y prepararían el terreno para continuar trabajando con ideas sobre objetos y tiempo, las limitaciones propias de esta técnica en el proceso de impresión (las dimensiones máximas que podría obtener serían menores a las que pretendía) no permitirían acercarme a la manera que intuía adecuada para redondear el proyecto.

Problemas Técnicos

“El conocimiento es una luz que siempre proyecta sombras en alguna parte”⁷

Gastón Bachelard

¿Por qué una fotografía se considera fallida? Bajo la luz del purismo técnico sería sencillo evitar lo azaroso y relativo de la cuestión, definiendo al error como aquello que no corresponde a la norma de reglas preestablecidas. Independientemente de la evolución de la cámara fotográfica, los errores que ocurren antes, durante o después de oprimir el obturador, así como en el laboratorio fotográfico, han sido desde siempre los mismos: imágenes fuera de foco, exposiciones superpuestas, mala iluminación, fantasmas y desdoblamientos, daño o velo en la película, mal encuadre, por mencionar sólo algunos. No es fortuito que con la popularización de la fotografía a finales del siglo XIX e inicios del XX, esto haya sido motivo de numerosos manuales con títulos como *“Pequeñas miserias del fotógrafo, Las sorpresas de la gelatina, Manual de los primeros auxilios fotográficos o Tratado terapéutico legal contra los errores fotográficos”⁸* así como de mofas gráficas.

Más allá de los errores y aciertos cometidos, lo que busco es la posibilidad de llegar al conocimiento por medio del estudio del error, es decir, tomar como punto de referencia las “sombras” a las que se refiere Bachelard.

Sin embargo, el primer cuestionamiento contiene implícitamente otro más: ¿Cuándo considerar que una fotografía funciona bien o dicho en otros términos, cómo sabemos que tal o cual imagen es una <<buena foto>>?

⁷ Bachelard, Gastón, *La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*. Citado por Clément Chéroux en *Breve historia del error fotográfico*. Pág. 13

⁸ *Ibid.*, Pág. 34

Espacio y fondo

Ante los ojos del aficionado, encuadrar un fragmento de realidad con la cámara se hace fácil. Pero el tema del encuadre además de implicar una nueva manera de ver, tiene relación con la comprensión del espacio generado por el visor de la cámara fotográfica, un espacio determinado por el formato del aparato, a su vez derivado del funcionamiento del ojo humano.

La interpretación del espacio se ha dado de diversas maneras en el mundo del arte: el espacio en el renacimiento no es el mismo del surrealismo o del expresionismo. La fotografía no escapa a esto, y durante sus casi dos siglos de práctica hemos observado la manera de organizar el espacio generado por el recorte de la realidad.

Como mencioné en el capítulo anterior, en la primera etapa de este proyecto realicé composiciones fotográficas basadas en acumulaciones de objetos (zapatos), sin embargo, pese a tener la claridad conceptual que pretendía transmitir con estas imágenes, el resultado no fue favorable. Dejar de lado esta manera de transportar la idea a la imagen, me orilló a olvidarme de la saturación de objetos para concentrarme en uno solo por foto.

Dentro del marco de los ensayos fotográficos, jugué con las diferentes proporciones que cada objeto tendría en relación con el total de la imagen. Este ejercicio despertó en mí la necesidad de generar un espacio amplio y neutro que funcionara como una atmósfera suave y le otorgara al objeto toda la atención del espectador. Construir este espacio formó parte de una etapa de constantes pruebas en las que determiné el color y la textura de un elemento más de mis fotografías. Ahora bien, ¿Cuál es la relación que opera entonces entre los objetos, el espacio y el fondo?

Hablar de un espacio “cero” puede resultar paradójico por el hecho de que estamos habituados a concebirlo como una entidad carente de significado porque “no contiene”, sin embargo, en mis imágenes era necesario crear una neutralización espacial para que la ubicación de mis objetos fuese atemporal y para que la carga de la lectura se ubicara sólo en ellos. Así pues, esta neutralidad generada por el espacio y el fondo, requería tener características que no entorpecieran la apreciación del objeto, sino que, visualmente guiaran la mirada hacia él.

La decisión sobre el color que utilizaría para el espacio, en gran medida estuvo determinada por las características cromáticas de los objetos, así mismo sería de gran ayuda para establecer una correcta exposición de toda la escena en el momento de la toma fotográfica.

Un primer intento resultó bastante adecuado cromáticamente, pero durante la revisión de los archivos digitales del ensayo, este primer fondo generó muchas texturas, parecidas a huellas digitales, debido a las refracciones de luz. Esto me pareció visualmente molesto, por lo que fue

preciso cambiar el fondo por otro que mantuviera un tono gris medio pero al mismo tiempo, no generara informaciones que consideraba gravosas dentro de la imagen.

Para reforzar la lectura de los objetos en sus dimensiones temporales y sociales, el color gris medio trabaja favorablemente porque por un lado la forma, las huellas y las características cromáticas de los objetos son ubicados sígnicamente en un tiempo, mientras que gracias al refuerzo de la lectura en el objeto, se eliminan las lecturas convencionales en el color del espacio.

Retoque Digital

Retocar una fotografía puede tener objetivos múltiples: eliminar o agregar elementos, alterar el contenido de la imagen, embellecerla, etc. En mucho depende el contexto donde se insertará la imagen final, la forma en la que se empleará este recurso.

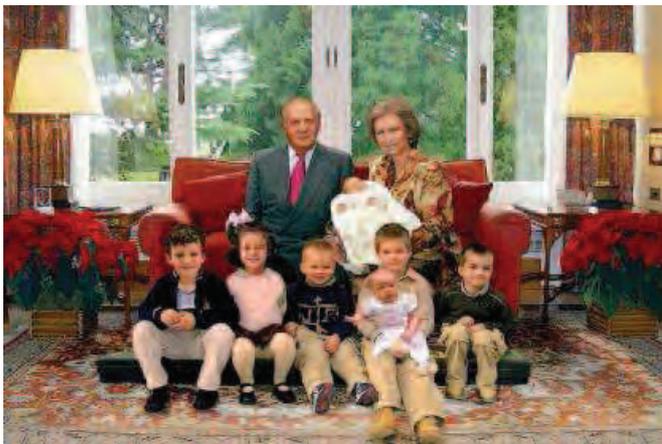
Hay que recordar que el retoque ha acompañado a la fotografía desde sus inicios: se retocaba directamente en el negativo o bien, sobre el positivo (la impresión), corrigiendo principalmente, cualquier elemento que no denotara “belleza” (por ejemplo, los ojos a medio abrir). Sin embargo, cuando la exigencia de realismo creció entre el público, fotógrafos y pintores comenzaron a realizar auténticas intervenciones en la imagen al aplicar capas de color en las impresiones fotográficas.

Más que nunca, a partir de la transición de la fotografía análoga a la digital, el retoque constituye parte importante del proceso fotográfico. No es considerado como un recurso que solamente se limita a satisfacer las necesidades estéticas de una sociedad, sino como una herramienta que además de poner a temblar los cánones tradicionales de la práctica fotográfica, posee la genialidad de enriquecer una imagen por medio de la transformación o bien, con la creación de ficciones reales.

“Oda a un rey sin piernas” es el título de uno de los ensayos que forman parte de la última compilación de escritos de Joan Fontcuberta⁹ (Fotógrafo español, 1955), donde al margen de los cuestionamientos sobre la autenticidad de la fotografía y las repercusiones de la era digital en la producción de imágenes, una postal de felicitaciones navideñas enviada al pueblo español por parte de la familia real pone de manifiesto los alcances que puede llegar a tener una manipulación deficiente:

⁹ Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili. Barcelona. 2010.

“En efecto, examinada con detenimiento se notaban muchos defectos [...] Al rey Juan Carlos le borrarón las piernas; a Victoria Federica, los brazos. Y es difícil explicarse el raro escorzo de Irene en brazos de su hermano mayor [...] La pareja real además va vestida exactamente igual que en el acto de presentación de la hija de los príncipes de Asturias un mes antes. En síntesis, un desastre [...] Ante el revuelo que se armó, los portavoces de la Casa Real reconocieron que se trataba de una fotografía compuesta y adujeron que se habían visto forzados a obrar de este modo debido a los irresolubles problemas de agenda de los integrantes de la foto.”¹⁰



Después de los ríos de tinta (y quizás hasta de sangre) que corrieron después de este desafortunado intento de fraternidad por parte de la familia real, un nuevo portavoz intentó minimizar el escándalo declarando que *“Sólo se trata de una felicitación navideña y en ningún momento se dijo que la imagen era real.”¹¹*

Dejando de lado la cuestión ontológica de la fotografía (ejemplos como éste abundan en el ámbito de la política y el espectáculo), llama mi atención el objetivo del retoque en la imagen. En el caso de la postal navideña resulta evidente que por motivos que escapan a nuestro conocimiento, las condiciones para retratar juntos a los miembros de la familia real fueron nulas, por lo que se recurrió al montaje. En las imágenes tanto de moda como publicitarias los modelos pasan por el quirófano del photoshop para satisfacer el ideario colectivo de belleza.

¹⁰ Ibid., Págs. 115, 116.

¹¹ Loc. Cit.

Pero en el contexto del arte, las imágenes son igualmente válidas no importando si su proceso incluye atravesar por el retoque o no. En el marco de la fotografía contemporánea ya no se impone la limpieza técnica de la imagen para considerarla “buena”. Se trata más sobre el enriquecimiento metodológico del proceso artístico que sobre el purismo formal. Ejemplos de esta polarización en la imagen son las instantáneas que Nan Goldin (Estados Unidos, 1953) realizó a partir de su llegada a Nueva York, con las que renueva la manera de narrar el contexto sociocultural vigente; y los trabajos de Joel Peter Witkin (Estados Unidos, 1939) donde la limpieza del montaje y poderosa estética envuelven al espectador en sus “ficciones creadas”.

Entonces, ¿Por qué retocar mis imágenes? ¿Qué pretendo lograr retocándolas?



Nan Goldin. *Joana dressing after the bath*. 2001.

Como he mencionado con anterioridad, quiero que el espectador repose su mente y su vista sobre los objetos al estar frente a mis fotografías. Para ello, además de preparar el espacio y el fondo para las sesiones fotográficas, debí trabajarlo digitalmente en la etapa de postproducción, eliminando con insistencia cualquier rastro de textura y al mismo tiempo, proporcionando uniformidad tanto cromática como lumínica.



Joel Peter Witkin. *Lea*. 1986

Lograr el objetivo de hacer más evidentes las huellas de cada uno de los objetos fue posible trabajando por secciones la saturación, el brillo y el contraste, de una manera que fuese sutil, pero al mismo tiempo tuviese la fuerza visual suficiente para alcanzar la lectura que deseo que tengan estas fotografías. No hay que olvidar que el proyecto está compuesto por una serie de

diez imágenes. Por tal motivo, para tejer la continuidad entre ellas no basta con trabajar de manera independiente una de otra, se vuelve forzoso considerar las diez imágenes como un todo y moldearlas hasta que los lazos entre ellas sean lo suficientemente fuertes para que sean capaces de transmitir el concepto que persigo.

Impresión y Montaje

La impresión conforma una etapa final de materialización de la imagen, es parte de la esencia de la fotografía. Aunque la con la democratización de la fotografía y su devenir en la era digital han cambiado las nociones sobre la impresión y la conservación de las imágenes, llevándolas a infinidad de píxeles que pueden ser almacenados, eliminados, publicados o impresos, lo cierto es que seguimos requiriendo de la fotografía impresa, ya sea por comodidad o simple tradición. Pero más allá de todo esto, la impresión de la imagen fotográfica tiene un papel tan importante en el proceso artístico como la sesión de registros. También es indudable que el resultado impreso interviene en la percepción de la imagen por parte del espectador: no es fortuito que durante esta etapa deban hacerse una serie de decisiones como el color, el formato, el tipo de soporte, etc. Imprimir una imagen es asignarle materialidad y la propiedad de ser un objeto.

Durante mucho tiempo, el proceso fotográfico que cubría la captura de una fracción de tiempo y la impresión de dicho congelamiento, estuvo relacionado con la magia y con la alquimia. Y en verdad mucho tiene de eso; aún no olvido aquel episodio de la fotografía infantil de hace tantos años ya (*capítulo 1*). No obstante, junto con la evolución y comercialización de los procesos fotográficos, la impresión se ha transformado en una etapa que se desprende del control del fotógrafo, dejando la estrechez fenomenológica -que sólo puede ocurrir dentro del laboratorio- como una utopía que difícilmente se vislumbra posible en la actualidad.

Delegar la labor de la impresión fotográfica a un tercero implica otra manera de llevar a cabo este proceso; evidentemente el fotógrafo no puede asistir a esta etapa de forma presencial, tal como la tradición lo marcaba, pero puede trazar una guía que servirá para la próspera materialización de su obra. Entonces, se vuelve inevitable comenzar una dinámica en la que ambas partes establecen un diálogo constante del cual derivan aciertos y desaciertos que serán la pauta para redondear el trabajo.

Paralelamente, el montaje está concebido en su función de conservación de la obra y en relación con un espacio de exhibición. Pero excediendo esta noción, la obra de artistas como Pollock nos muestra que el soporte no es un apéndice de la obra, sino que influye directamente en su mensaje. Mientras en el Renacimiento la obra significaba una ventana al mundo donde operaba

una distancia entre ella y el observador, los expresionistas eliminan esos límites e invaden el espacio (*all over*), volviéndolo parte de la obra y envolviendo al espectador de pies a cabeza.

El desdoblamiento de las disciplinas artísticas ha generado una libertad absoluta en los procesos artísticos y no es de extrañarse que cada vez las obras se vuelvan más una cuestión pragmática que de mera contemplación. Tal motivo es el que me invita a presentar mi obra de una forma que permita ser vista y, a su vez sentida, es decir, utilizar las dimensiones de la imagen y el montaje para abrir un canal donde sea posible establecer una relación fenomenológica entre mis fotografías y la presencia observadora.

R E S U L T A D O

SERIE (10 fotografías) *Sin Título*

TÉCNICA: Fotografía Digital

MEDIDAS: Variables

AUTOR: María Fernanda López Carreto

2011





















CONCLUSIONES

*Para aliviar la conciencia atribulada de su vecina, quien enviudó después de que su marido fuera enviado a la guerra, Amélie, en su búsqueda por hacer felices a los demás, cumple su misión al hurtar provisionalmente la correspondencia sostenida años atrás entre la pareja. Hábilmente fotocopia cada carta y recorta palabra por palabra, para componer una misiva ficticia que le daría un nuevo rumbo a la vida de la mujer.**

Al igual que Amélie, me conduje a todo aquello que pudiera recortar para otorgarle una peculiar dirección. Durante la búsqueda me vi sumergida en un mundo que en ocasiones parecía familiar y en otras, distante. Fue preciso recorrerlo para conocerlo mejor.

Ignoramos el momento en el que surge una idea, pero podemos aprender a dominarla. A esto aspiré desde el comienzo.

Acumular objetos es una conducta emotiva que me ha acompañado toda la vida; trasladar esa naturaleza a un proceso artístico desencadenó una serie de eventos donde cada uno representó ante todo, la oportunidad de aprender.

Desde luego, mis inquietudes no escapan al común denominador de aquéllas que constituyen los ejes constantes del proceso artístico; entonces me siento identificada y acompañada durante este proceso por quienes de alguna manera, afín o distante a mi perspectiva, han sentido un <<pinchazo>> al posar sus mentes sobre los objetos. Imágenes, novelas y poemas revelaron el lado que verdaderamente deseaba conocer de esos entes que desde siempre me han fascinado. Simultáneamente, la fotografía fue llevándome a observar lo que antes ni siquiera advertía. De manera paradójica, a través de ella que logré ver en los objetos cualidades que exceden sus propiedades físicas.

Considerar este trabajo como el resultado de tomar una cámara y presionar el obturador es bastante escaso. Concluí que esta experiencia es la prolongación del acercamiento al proceso fotográfico, a los aciertos y errores que implica su práctica; es el constante latir de una sospecha y la ilusión de ofrecer en los objetos la oportunidad de sentir lo intangible de su pasado, de evocar una <<comitiva de ecos>>.

¿Habría llegado a esta resolución siguiendo otro norte? El cuestionamiento carece de sentido al darme cuenta de que el camino que comencé a recorrer desde hace más de seis años es la causa

* *Amélie*, Dir: Jean -Pierre Jeunet. 2001.

por la cual existe una relación clara pero indefinible entre el proyecto y la imagen creada en mi imaginación. Precisamente, mediante este trabajo se me aclaró que todo objetivo artístico puede tener soluciones múltiples; pero me interesó sustantivamente aquella que el propio juego del proceso fue conformando; no pienso en cómo pudo haber sido este trabajo sino en el análisis del proceso concreto que construí.

Se planteó el cuestionamiento sobre los parámetros que definen una imagen como una obra mal lograda o fallida, mismo que tuvo una respuesta concisa; sin embargo, permanece abierta la siguiente pregunta: ¿Cuándo se dice que una obra (sin importar si es escultura, pintura, teatro, cine, foto o una mezcla de todo) es “buena”? *Cuando el proceso culmina con una imagen que representa al concepto problematizado (objetivo general del proyecto)* o bien, cuando las obras resultantes muestran derivaciones conceptuales o estratégicas que si bien no eran las del eje inicial, representan aperturas al propio campo del lenguaje que se esté configurando.

Esta tesina es el concepto desdoblado que da fundamento al proyecto. Al igual que la carta compuesta por Amélie, está formada por apropiaciones (legítimas y reconocidas dentro de un sistema de cultura) que con el pasar del tiempo me han revelado el alcance de la idea que quiero exponer en mis imágenes.

La apropiación, el plagio y la alegoría son las bases de la estrategia posmoderna del arte: tomar elementos (imágenes o símbolos que pertenecen a una cultura estable) para darles una resignificación. La carga simbólica contenida en cada objeto es reacomodada para ampliar sus connotaciones artísticas.

Hablar de objetos, componerles versos o inmortalizarlos en fotografías no es un asunto banal: desde la lección de la sopa campbell's warholiana nos quedó claro que el más trivial de los objetos puede ser motivo de un problema profundo para el lenguaje de la imagen.

Al inicio concebí el desarrollo de un proyecto artístico como una ruta estrictamente lineal, donde la idea básica tendría que corresponder a lo imaginado forzosamente; sin embargo, al seguir esta forma de trabajo, los resultados decantaron en imágenes rigurosamente técnicas que no lograban suscitar ningún tipo de resonancia. Ahora, bajo la reflexión de la obra como resultado de un proceso artístico, entiendo que tal evolución suele trazar sus propias rutas, sugiere posibilidades alternas a lo pensado inicialmente, enriqueciendo el concepto medular.

Cuando seguimos fielmente el proyecto inicial evitamos los accidentes y trabajamos con certeza; pero al observar las probabilidades que el proceso nos muestra, se despierta en nosotros la sorpresa, haciendo de la experiencia procesual un acontecimiento que refuerza aquel concepto que buscábamos.

Una de las características típicas de la modernidad se basó en la concepción de la obra artística con un sentido objetual, mientras que el pensamiento artístico posmoderno entiende el arte como proceso. Curiosamente al término este trabajo, puedo decir que si bien mis fotografías se soportan en cualidades formales y en un purismo objetual, son también resultado de un proceso, por incluir soluciones formales que se fueron conformando a lo largo de cada una de las fases de trabajo.

Grosso modo estas imágenes se distinguen de las prístinas gracias a que precisan el concepto y superan los problemas de las iniciales. Con recursos de la foto clásica como profundidad de campo, foco y contraste se sostiene el concepto primordial: resonancia psíquica y temporal del objeto, la posibilidad de imaginar historias y personajes a partir de la referencia en la imagen.

Sin ser un proyecto dirigido a revolucionar el lenguaje de la fotografía, pienso que con esta serie me aproximo al concepto que rastreaba, mismo que deviene en fotografías que transitan en las esferas de lo subjetivo, estético y espiritual. Así mismo, la producción de las obras me orilló a las fuentes teóricas y conceptuales necesarias, cuyo desenlace corresponde tanto a un desarrollo metodológico del proyecto artístico en general como al enriquecimiento de la experiencia dentro del terreno fotográfico.

BIBLIOGRAFÍA

1. Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México. Fondo de Cultura Económica. 4^a Ed. 2004.
2. Bachelard, Gastón. *La poética de la ensoñación*. México. Serie Breviarios. Fondo de Cultura Económica. 1993.
3. Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México. Serie Breviarios. Fondo de Cultura Económica. 1965.
4. Baqué, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona. Gustavo Gili. 2003.
5. Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 2^a edición. Barcelona. Paidós. 1992
6. Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México. Siglo XXI. 1969.
7. Beaumont, Newhall. *Historia de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili. 2002.
8. Borges, Jorge Luis. *Antología poética 1923-1977*. Bogotá. Oveja Negra. 1986.
9. Burgin, Victor. *Ensayos*. Barcelona. Gustavo Gili. 2004.
10. Chéroux, Clément. *Breve historia del error fotográfico*. México. CONACULTA. 2009.
11. Dubois, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona. Paidós. 1986.
12. Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México. Trillas. 1990.
13. Fontcuberta Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona. Gustavo Gili. 1997.
14. Fontcuberta, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili. 2010.
15. Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. México. CONACULTA. 2009.
16. Guasch, Ana María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza Editorial. 2000.
17. Lora, J. *Gombrich: una teoría del arte*. Barcelona. Eiusa, 1991.
18. Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Madrid. Akal. 1990.

19. Miranda Tapia, Eunice. *Memoria cero: una mirada fotográfica*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 2008.
20. Moles; Baudrillard; Boudon; Van Lier; Whal; Morin. *Los objetos*. Argentina. Tiempo contemporáneo. 1971.
21. Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona. Gustavo Gili. 1974.
22. Neruda, Pablo. *Navegaciones y regresos*. Debolsillo. 2003.
23. Pamuk, Orhan. *El museo de la inocencia*. España. Monadori. 2009.
24. Scharf, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid. Alianza Forma. 1994.
25. Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México. Santillana. 2006.
26. Yates, Steve. *Poéticas del espacio*. Barcelona. Gustavo Gili. 2002.
27. Lockhart, Donatella. *Allan Glass. El azar objetivo*. Revista Casas & Gente N° 251. Edición Diciembre-Enero 2010-2011.

OTRAS FUENTES DE CONSULTA

28. *Hecho en casa. Una aproximación a las prácticas objetuales en el arte contemporáneo mexicano*. Museo de Arte Moderno. 2010.
29. Tsuchida, Hiromi. *Hiroshima, 8:15*. Revista Luna Córnea. N° 19: 72-87. Enero-Abril. 2000.
30. Carlos Blas Galindo. *Del sujeto al objeto*. Disponible hasta el 13 de octubre de 2011 en: http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=513736&id_seccion=953294
31. Vid. Rosa Queralt. Entrevista de Rosa Queralt a Joan Hernández Pijoan. Pág. 15 de la obra: *Hernández Pijoan. Obra gráfica. 1954-1980*. Editada por Poligrafía. Barcelona. 1980.