



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Retrato en Instantánea. “Usted está aquí”, cien retratos instantáneos únicos

Tesis

Que para obtener el Título de Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta: Pamela Tatiana Vallejo Palma

Director de Tesis: Maestra Karina Erika Rojas Calderón
México, D.F., 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.

*A mi pequeño Arcadio José,
el amor de mis amores*

Agradecimientos:

A mis maestros por todo el conocimiento compartido y por hacer más sencillo mi acercamiento a la fotografía y mi paso por la Universidad.

A mi mamá, mujer valiente e invencible que me enseñó a luchar y no rendirme incluso cuando la causa parecía perdida.

A Eva, Jazmín y Nadia, siempre un apoyo incondicional, triunfadoras todas ellas, mujeres admirables, hermanitas desde siempre y para siempre.

A mi papá, porque siempre me acompañaste, por estar ahí a cada paso, por cuidarme, por no dejarme sola. Siempre te voy a necesitar.

A Guillermo, cómplice y compañero, mi familia, mi apoyo, mi amigo; por materializar nuestro amor en un bebé, en nuestro bebé... déjame abrazarte y que sigan corriendo las mandarinas.

A Anita Vinalay... no se me olvida nuestra última tarde sentadas a la orilla del mar. Gracias por construirme ese último recuerdo feliz.

A la vida, al tiempo en San Cristóbal, a toda la gente que conocí; a Juanca Quintana y a C. Ricafort por la peculiar experiencia en Palenque, las sonrisas y el baile.

Finalmente a los amigos que se han quedado superando la prueba máxima: el paso del tiempo.

**Retrato en Instantánea. *Usted está aquí*, cien retratos
instantáneos únicos**

Índice

11	Introducción
17	Capítulo I. El retrato a través de la imagen fotográfica
18	1.1 <i>La imagen fotográfica como representación</i>
21	1.1.1 <i>La fotografía como imagen técnica</i>
23	1.2 <i>Hacia una definición del retrato en fotografía</i>
23	1.2.1 <i>Efigie y reliquia como referente social</i>
29	1.2.2 <i>La imagen de retrato</i>
33	1.2.2.1 <i>Entre lo real y la ilusión</i>
37	Capítulo II. Breve historia de la cámara instantánea
38	2.1 <i>Referentes históricos del siglo XX</i>
41	2.2 <i>La fotografía instantánea frente a la fotografía análoga y digital</i>
46	2.3 <i>La técnica de la cámara instantánea</i>
49	2.4 <i>Lo único e instantáneo en la fotografía instantánea</i>
52	2.5 <i>La fotografía instantánea a través de los artistas</i>
55	Capítulo III. El objeto fotográfico a través del espacio-tiempo
56	3.1 <i>La colección de fotografías fallidas y accidentes</i>
61	3.1.1 <i>El corte en el espacio-tiempo</i>
65	3.2 <i>El primer objeto fotográfico</i>
67	Capítulo IV. Propuesta Usted está aquí, cien retratos instantáneos únicos
68	4.1 <i>Antecedentes. Hacia la definición del proyecto desde la técnica</i>
72	4.1.1 <i>De la experiencia técnica a la imagen única</i>
76	4.1.2 <i>Cámaras que se utilizaron</i>

80	<i>4.1.3 Cartuchos que se utilizaron</i>
82	<i>4.2. De lo fotografiado al proceso de selección</i>
85	<i>4.3 Sobre la imagen única en la propuesta final Usted está aquí</i>
87	<i>4.3.1 Descripción técnica Cien retratos instantáneos únicos</i>
91	<i>4.3.2 Montaje y disposición final de los cien retratos instantáneos únicos de Usted está aquí</i>
93	<i>Usted está aquí, cien retratos instantáneos únicos</i>
117	<i>Conclusiones</i>
123	<i>Referencia bibliográfica</i>

Introducción

El papel que el retrato fotográfico ha jugado desde el inicio de su producción ha ido por dos principales caminos: el primero de ellos es referente a su carácter social, mientras que el segundo ha ido más hacia el terreno de lo documental. En una apreciación general se puede hablar de él como la manera en que la clase en ascenso logró reivindicarse a la par que el género se consagró como tal.

A medida que avanzan los descubrimientos y el desarrollo de nuevas tecnologías se han ido perfeccionando no sólo las técnicas, sino también los materiales y sus usos y los métodos de obtención de la imagen; desde los daguerrotipos hasta la fotografía digital. Dicha evolución ha traído como consecuencia una baja considerable en los costos de producción, mientras que ha hecho que de la fotografía una herramienta al alcance de todos y que la imagen pueda difundirse con mayor facilidad.

Ante esta situación, la pérdida de las técnicas analógicas es casi inminente. Pese a que la actual producción de fotografías se ha abaratado, la realidad es que estas técnicas analógicas han sufrido un considerable aumento en sus precios debido a la poca demanda y por consiguiente la baja en la producción de los materiales. Una de las técnicas que han padecido esta situación es la fotografía instantánea ya que no sólo se han dejado de producir cámaras instantáneas Polaroid, sino que además la misma empresa ha dejado de producir cartuchos de película instantánea para su uso. Por otro lado, existe un reducido grupo para quienes la producción de fotografías instantáneas no podrá ser reemplazada por las nuevas tecnologías. Es así que todavía pueden conseguirse cámaras Polaroid usadas a precios considerables, siendo *Fuji* la empresa que produce los cartuchos de película instantánea aunque con una variante de accesibilidad considerable en sus precios.

La fotografía instantánea representó en su momento más que una creación innovadora; cuando Edwin Land la dio a conocer puso a disposición del creador de

imágenes la posibilidad de la inmediatez. Es precisamente una de las características que pretenden resaltarse de la técnica. Visualizar de manera instantánea nos brinda la posibilidad de repetir la toma o simplemente de ver los resultados al instante. Como se menciona con anterioridad, Michael Langford (1980) nos habla de ella como la herramienta adecuada para principiantes porque para él la inmediatez en la visualización de la imagen representa la posibilidad de identificar y corregir los fallos antes de que el motivo desaparezca. Sin embargo, contrario a este razonamiento, la manera en que se abordará asocia estos dos últimos aspectos: los costos elevados hacen *impensable* la repetición de la toma. De esta manera, la producción fotográfica se vuelve una actividad mejor pensada y se ve a la inmediatez como una imposibilidad de corregir el error, ya sea en cuanto a aspectos técnicos en la cámara como en el proceso de revelado. Es importante señalar que en la investigación se tomará como propuesta teórico-artística la imposibilidad de corregir el error durante todo el proceso, es decir, no se dividirá en momentos.

La posibilidad de error existe desde el instante en que se hace la toma fotográfica hasta que el proceso de revelado termina, lo que quiere decir que el *error* se encuentra latente en todo momento (puede tratarse y/o entenderse como una pose *poco favorecedora*, una falta de enfoque o un mal revelado), la imposibilidad de corregirlo existe desde que se propone la idea de la toma hasta que se tiene la fotografía físicamente.

Esta imposibilidad es de la que se deriva la unicidad de la fotografía instantánea, o lo que Walter Benjamin (2003) plantea como aura. Cada una de ellas será irreproducible al no contar con un negativo que permita la reproducción en masa de *metafotos*. Cada pieza será única, característica que se pretende utilizar para resaltar no sólo el carácter social de la fotografía instantánea, particularmente del retrato, sino además su carácter documental y la importancia que el objeto tiene como reliquia o como recuerdo de un acontecimiento.

Dicho lo anterior se plantean las siguientes preguntas: ¿qué es lo que hay en el presente de la fotografía instantánea? Es decir, ¿por qué no utilizar como herramienta la fotografía digital siendo que una de sus características principales

es también la inmediatez en la visualización de la imagen? La respuesta es sencilla: es cierto que la imagen puede visualizarse de manera inmediata, sin embargo, la fotografía físicamente, en su modo tangible, no existe porque no ha sido impresa.

Además, al requerir de un aparato en el que sólo se hará una inversión inicial mas no serán necesarias inversiones posteriores (hablando de materiales como la película o en cuanto a costos de impresión, ya que la fotografía digital no siempre se imprime), éste tipo de fotografía probablemente sea una actividad menos pensada. Si Cartier Bresson alguna vez dijo “tus primeras 10000 fotos serán tus peores fotos”, habría que replantear la frase de acuerdo al contexto actual ya que estamos en un momento en el que con la fotografía digital se ha promovido aún más la producción en masa.

Para nuestros fines se hace necesaria la presencia física de la fotografía, no sólo hay que ver la imagen, sino establecer contacto físico con la fotografía como objeto. Se está hablando de fotografía más que de postfotografía, término que Joan Fontcuberta (2011) en el manifiesto posfotográfico define como “la fotografía adaptada a nuestra vida *on line*”. De aquí la amplia posibilidad de la fotografía digital de hacer modificaciones a la imagen, hablese de correcciones de errores técnicos o de intervenciones.

Concretamente, hablamos de fotografías no corregidas y no intervenidas, incapaces de reproducirse tanto como se desee. La fotografía digital puede reproducirse tanto como se desee al contar siempre con un respaldo (la imagen digital). Puede corregirse y aumentarse (intervenirse) tantas veces como se quiera sin que esto tenga que ver con la desaparición o alteración de la fotografía original, la fotografía digital representa la posibilidad de reproducción infinita de una misma imagen intervenida o no.

Por otra parte, ¿por qué no utilizar entonces la fotografía análoga? Porque no existe esa inmediatez en la visualización de la fotografía en físico, en su forma tangible. Además, requiere de un proceso más tardado en el revelado, hay que

transportarse del lugar de la toma al cuarto oscuro. Italo Calvino hace referencia a este fenómeno de la siguiente manera:

Con la primavera, cientos de miles de ciudadanos salen el domingo con el estuche en bandolera. Y se fotografían. Vuelven contentos como cazadores con el morral repleto, pasan los días esperando con dulce ansiedad las fotos reveladas (ansiedad a la que algunos añaden el sutil placer de las manipulaciones alquímicas de la cámara oscura, vedada a las intrusiones de los familiares y acre de ácidos al olfato), y sólo cuando tienen las fotos delante de los ojos parecen tomar posesión tangible del día transcurrido, sólo entonces el torrente alpino, el gesto del nene en el cubo, el reflejo del sol en la pierna de la esposa adquieren la irrevocabilidad de lo que ha sido y ya no puede ser puesto en duda. Lo demás puede ahogarse decididamente en la sombra insegura del recuerdo.

Aunado a esto, sabemos que negativo de cada imagen se conserva (a menos de que sea destruido por situaciones ajenas a la técnica), la idea es que bajo las condiciones adecuadas el negativo se conserve, lo que permite que la imagen pueda ser reproducida más de una vez. Es cierto que el negativo de la instantánea puede fijarse, sin embargo, el propósito principal con el que se creó la técnica fue el de apresurar el proceso de revelado de la imagen y con ello su visualización.

Resultado de lo anterior será el proyecto *Retrato en instantánea, Usted está aquí, 100 retratos instantáneos únicos*, con el que se pretende realizar una exhibición final y un libro-objeto donde se reunirán una serie de retratos instantáneos y en el que a su vez se harán evidentes todas las posibilidades que ofrecen la cámara y la película instantánea (siendo ésta la propuesta artística y teórica), no como error sino como una gama de situaciones imposibles de repetir.

La muestra aquí presente se encuentra integrada por una serie de cien retratos instantáneos únicos en condiciones de iluminación natural, independientemente de si se usa película en blanco y negro o en color, para los aparatos fotográficos *Polaroid SuperShooter* y *Polaroid EE100 Special*, no se utilizará ningún tipo de fijador para los negativos. Para la cámara *Diana F+* con adaptador para

instantánea se utilizó un flash externo de corto alcance como fuente de iluminación artificial, en este caso los cartuchos *Instax Mini de Fuji* no proporcionan negativo. Los retratos serán representaciones de gente en general, es decir, se trata de conocer al sujeto fotográfico a través del retrato, con lo que se pretende resaltar el carácter social y documental de los mismos.

***Capítulo I. El retrato a través de la imagen
fotográfica***

1.1 La imagen fotográfica como representación

La importancia de la imagen tiene su origen desde los tiempos anteriores a la invención de la escritura. Fue utilizada para representar escenas de la vida cotidiana desde la prehistoria. Un ejemplo de ello son las representaciones hechas en las cuevas de Altamira. Si bien, es un hecho que desde esa época la imagen tenía una importancia muy particular para el ser humano, ya sea que se hable de la representación de hechos reales como de situaciones que fueron producto de la imaginación individual o colectiva e indudablemente “son traducciones de hechos a situaciones; éstas sustituyen una escena de los hechos” (Flusser, 1990, p. 12).

Intrínsecamente denota a su vez la importancia no sólo de la imagen, sino además del cuerpo y de la representación, de una necesidad de conservar y admirar la efigie, o de atesorar la reliquia, haciendo de ellos no sólo un documento cuya importancia radica en su carácter social e incluso, en su carácter documental.

Todo lo que vemos y podemos recordar es una imagen, éstas están siempre sujetas a la interpretación. Sin importar si la tenemos presente físicamente, como un algo tangible, existe como tal “y tiene como finalidad hacer que ese ‘algo’ se vuelva imaginable” (Flusser, 1990, p. 12) es decir, da origen a una imagen mental. Siendo ésta la era de la videósfera (Debray, 1994), estamos viviendo basándonos en imágenes, haciendo de ésta nuestra manera de interpretar el mundo. Estamos rodeados y somos bombardeados constantemente por una gran cantidad de ellas, de tal manera que son partícipes de la definición de estereotipos de los socialmente aceptado y con base en esto cada individuo va generando una idea de lo que necesita mostrar como sujeto fotografiado, qué imagen de él mismo le traerá consigo una plena satisfacción visual.

La importancia de la imagen en tanto documento antropológico radica en su propiedad simbólica. Precisamente Hans Belting se refiere a la imagen como una unidad simbólica. Para él, la imagen se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Sin embargo, de acuerdo al mismo autor y contrario a lo que se podría suponer, antropológicamente el ser humano no es el

poseedor de 'sus' imágenes, sino que se transforma en un "lugar de las imágenes" a pesar de ser aparentemente quien las engendra y las domina. Ellas ejercen sobre él una posesión de su cuerpo; que en efecto es controlado por la imagen y se interviene de todas las maneras posibles para tener el efecto que se desea y que éste quede plasmado en el producto final aunque no sea este producto una 'verdad absoluta'.

En cuanto a la confiabilidad de las imágenes, Belting propone que fue el impulso antropológico el que tuvo como resultado la invención de técnicas de la imagen que no dieran lugar al error, que no dieran cabida a la equivocación. Y aunque la cámara fotográfica puede también producir equivocaciones, es aquí donde este aparato hace su aparición, se introduce. Fue esta máquina la causante de fuertes discusiones respecto a su capacidad (o incapacidad) de copiar la naturaleza tal cual era; situación que le trajo un terrible desprestigio por acusarla de ser casi un instrumento satánico que jamás podría acercarse a reproducir con exactitud divina todo aquello que Dios había creado. Les era imposible creer que una máquina era capaz de copiar lo que El Creador había hecho a su imagen y semejanza con una verdadera intervención divina.

Actualmente se sabe que las fotografías no son "copias de la realidad" sino meras representaciones. En palabras de Jeff Wall (Del Rio, 2009, p. 145) "La fotografía, a diferencia de otras bellas artes, no puede encontrar alternativa a la descripción figurativa. La representación es un rasgo intrínseco al medio fotográfico". Estas representaciones además pueden ser completos engaños que no conformes con eso también pueden aumentarse con la manera en que se interprete la imagen (que es siempre sensible a la interpretación) y con el texto que las acompañe, truco que puede ser aprovechado por ejemplo en el fotoperiodismo para sacar de contexto diversas situaciones, ya sea que quiera volverse favorable una situación completamente desfavorable o simplemente emplear la imagen para convencer y persuadir al observador. Esto no quiere decir que la fotografía por sí sola no sea capaz de testimoniar. Lo es, es prueba de lo que ella misma muestra.

El fenómeno del que se habla probablemente esté asociado con el hecho de que en el inconsciente colectivo aún está muy arraigada la idea de que la fotografía no es sólo una representación, sino que es una representación verídica de la realidad, o en palabras de Arnheim (1986), “rinde una cuenta fiel del mundo”. Lo anterior se resume al problema del proceso mecánico involucrado en la producción de la imagen, particularmente de la imagen técnica, idea de la que se hablará más adelante, y que se resume en el hecho de que se cree que al hacerlo una máquina no hay error humano.

Si bien, esta visión de la fotografía generó discusión en la historia detonada por su difusión como técnica, éste no fue el único motivo. Además tuvo que lidiar con su principal *rival*, la pintura, de tal manera que fue acusada de ser su sustituta. Contrario a esto, Hans Belting (2007) desde su visión antropológica propone que el origen de la fotografía se dio no para quitarle su lugar a la pintura, sino que surgió como protesta contra el concepto de imagen que ésta mantuvo. El argumento con el que la pintura se defendía de la nueva intrusa era el de que prácticamente la máquina estaba haciendo el trabajo del hombre, es decir, no era el fotógrafo quien producía la imagen, como si fuera la cámara la productora de conceptos abstractos, como si ella sola se encargara de armar todo el dispositivo, el aparato de enunciación.

1.1.1 La fotografía como imagen técnica

Hablando en particular de la imagen en el terreno de la fotografía, ciertamente su producción obedece a la interacción del hombre con la máquina (la cámara fotográfica). El filósofo Vilém Flusser (1990) sitúa la producción resultante en el área de las imágenes técnicas. Según su argumento, las fotografías tienen un peso no sólo como objetos sino además como iconos y como documentos que remiten a nuestro recuerdo en forma de imagen. En conjunto, el recuerdo nos habla y define la época en la que se plasmó la imagen, nos regala un documento social.

Flusser (1990) divide la historia utilizando como punto de referencia el momento de la invención de la escritura lineal y sitúa a la pre-historia (el momento de lo que él llama “el de las imágenes tradicionales”) en el antes y a la pos-historia (al momento de las imágenes técnicas) en el después. Para él una imagen técnica es aquella producida por un aparato, que a su vez es un objeto cultural o visto de otra manera también puede ser un dispositivo que se ha ido codificando culturalmente. En su texto *Hacia una filosofía de la fotografía* (1990) explica los conceptos anteriores de la siguiente manera: “Las imágenes técnicas son abstracciones de tercer grado, pues se abstraen de los textos, los cuales se abstraen de las imágenes, y éstas a su vez son abstraídas del mundo concreto. Ontológicamente, las imágenes tradicionales significan fenómenos; las imágenes técnicas significan conceptos”. En resumen, las imágenes técnicas serían en este caso las producidas sí por una máquina pero a la vez también producidas por un fotógrafo que es quien produce los símbolos, o los objetos simbólicos que son las imágenes.

En el proceso que el fotógrafo lleva a cabo se relacionan directamente él mismo con el aparato fotográfico. Tienen mucho que ver las características de la cámara fotográfica en cuanto a la técnica, encuadre, profundidad de campo, velocidad de obturación; pero además también se relaciona con cuestiones externas como lo

son la iluminación, la sensibilidad de la película, el tipo de escenario, etcétera. Pero todos estos elementos deberán ser conocidos y a su vez controlados por el fotógrafo, quien siendo *homo ludens*, como lo menciona Flusser (1990), juega con ellos combinándolos de modo que se obtengan los mejores resultados y así el sujeto fotográfico se reconozca como sujeto fotografiado y se complete la fantasía de lo que se quiere ver y de lo que se quiere mostrar a los demás. La combinación correcta de todos estos factores representa la posibilidad de reparar el cuerpo en una imagen, en una representación.

1.2 Hacia una definición del retrato en fotografía

1.2.1 Efigie y reliquia como referente social

Durante una práctica organizada con fines antropológicos Elambó El Bajo, comunidad tzotzil de Zinacantán, Chiapas, se realizó el registro de las actividades por medios fotográficos. Se dieron diversas situaciones en cuanto a la manera de hacerse entender debido a que se habla el dialecto de la zona con sus respectivas variantes por su localización geográfica. Elambó El Bajo es una comunidad aislada de la vida moderna, por llamarlo de algún modo, donde existe una gran represión y los problemas de orden político son ya cotidianos; su pequeña población padece de problemas alimentarios, de distribución de agua, de educación; las escuelas son administradas por los partidos políticos y cuando se logra que los niños al fin puedan asistir se topan con la barrera de la lengua, de tal manera que los niños toman clases en un idioma que no conocen pero que hábilmente aprenden. El que la luz eléctrica no llegue hasta estos lugares, situados en los Altos de Chiapas, influye directamente en la manera en que la comunidad en general percibe su realidad. Es decir, no existe la influencia de los medios de comunicación masiva.

Durante la visita a la comunidad se tomaron tantas fotografías como fue posible. Había veces en las que las personas parecían ni siquiera notar que estaba siendo observadas y registradas. Sin embargo, toda la influencia que usualmente se adquiere de los medios de comunicación masiva, en este caso se obtiene mediante el turismo, factor que ha influido de manera directa en su desenvolvimiento con las personas que no pertenecen a la comunidad. Esto hace que a pesar de que no se cuente con aparatos tecnológicos como la cámara fotográfica, la gran mayoría sabe que ofrecen la posibilidad de la inmediatez.

Así, la rutina era la siguiente: alguno se acercaba y hacía el gesto que se podía traducir como el imperativo de tomar una fotografía. Ellos posaban y se hacía la imagen. Posteriormente venía el momento en que necesitaban comprobar que la

imagen obtenida fuera mimética, a pesar de no estar influidos por los medios sentían la necesidad de reconocerse y aunque su manera de comportarse era distinta a los estereotipos ciudadanos, la realidad es que su objetivo era siempre el mismo que en cualquier otro lugar: primero, la necesidad de reconocerse y segundo, la necesidad de conservar el objeto físico resultante. El hecho es que la imagen, particularmente el retrato fotográfico importa no solo por ser un documento sino que además es relevante por su valor que tiene como efigie y como una reliquia.

Socialmente el retrato fotográfico tiene su importancia en la manera en cómo es percibido. Para esto, es importante el papel del fotógrafo como testigo ocular, el del sujeto fotográfico como sujeto fotografiado y el del espectador, sea el sujeto fotografiado, el fotógrafo o un tercero.

En la cultura occidental, el retrato fotográfico tiene un peso no sólo por ser considerado como una reliquia, sino además por ser una efigie. Prueba de esto son aquellos retratos que se hacían a los muertos y que eran atesorados por la familia doliente. Todo esto se traduce a la necesidad de poseer el objeto que representa al ser querido siendo que éste ya no está ahí. El retrato fotográfico sustituye al individuo. A este respecto, Diego Lizarazo (2001) propone que es posible que las imágenes tomen el lugar de los objetos (sujetos) y se hagan de una vida propia. Los retratos en general son apropiacionismos.

Volviendo a la idea anterior, la devoción por la persona convertida en objeto era tal que se le colgaban aditamentos. El resultado era un objeto que representara a la persona que ya no estaría más no sólo gráficamente sino que además se le ataviaba con ornamentos diversos para que esa representación quedara aún más reforzada, como si de esa manera el retrato, la representación, fuera aún más fiel, entonces sí era esa persona. Es decir, la importancia del objeto tiene que ver con lo que representa, la efigie; y con la necesidad de conservación de aquello que fue y/o perteneció a la persona amada, la reliquia, lo anterior responde a una necesidad de conservación de documentos, papel que la fotografía toma al ser el modo de registro ideal, haciendo del fotógrafo un testigo ocular. La fotografía de

retrato es además un instrumento que le ayuda a la memoria al ser ésta incapaz de recordar absolutamente todos los detalles de una persona incluyendo objetos y situaciones; así, la fotografía es una herramienta que le ayuda a recordar con exactitud aquel acontecimiento.

Roland Barthes (1989) hablaba de este fenómeno en *La cámara lúcida* al hacer referencia tantas veces a la fotografía de su madre recién fallecida. Debe recordarse que se dice mucho de aquel retrato pero jamás se muestra. El mismo Barthes afirma que no lo hace debido a la carga emocional que él le da al objeto no sólo por ser un retrato fotográfico, sino porque es un retrato viejo de su madre en el que se le ve joven, pero sin duda lo más importante es el hecho de que su madre ya no está, es decir, el retrato guarda su importancia no como un documento social, sino que ésta reside en el modo en que es percibida por el individuo que la observa, la carga emotiva, lo que le representa a él y sólo a él como individuo. Está sustituyendo a la persona ausente con un objeto que la representa aún cuando la fotografía no sea reciente, de hecho se conocen dos puntos importantes: primero, que es ella y segundo, que ya no está. Además, para Barthes el retrato significa que todos (los retratados) vamos a morir, para él sólo eso es seguro y es la fotografía el documento de sentencia.

Aunque la visión de Barthes resulta un tanto catastrófica, hace evidente el valor del retrato fotográfico como una reliquia y como efigie. Existen imágenes que sin duda son importantes por su carga simbólica, por lo que podrían representar como imágenes tomándolas como documentos sociales que nos hablan de un momento histórico, que intentan ilustrar algún concepto o simplemente aquellas que registran cualquier acontecimiento refiriéndonos a ellas como objetos fotográficos; pero hay otras que tienen un valor mayor por el sujeto que está representado, incluso cuando la fotografía no es técnicamente la mejor (hablando de errores como el desenfoque, la incorrecta exposición, etcétera), se sabe que en ella se tiene más que al objeto, se tiene al sujeto, incluso en imágenes viejas o deterioradas.

El retrato fotográfico tiene más peso por ser la representación de quien es. Es el sujeto fotográfico el que dota de valor a la fotografía: En *Elogio de lo visible*, Jean Clair concluye: "... la virtud del retrato reside en que jamás podría ser tomado al pie de la letra: cobra su sentido ocupando el lugar de lo que falta, estando allí donde desde luego el representado no estará ya para nadie." (Martínez Artero, 2004, p. 46). Por otro lado, en *El cuerpo y sus dobles*, Mauricio Molina (Pérez, D. (ed.). 2004) hace referencia a esta peculiaridad dejando claro que la función de la fotografía (el retrato) es ser el sustituto del sujeto fotografiado, no sólo es la imagen del ideal que se desea. No se tiene al sujeto, pero sí se puede poseer al objeto que lo representa. De acuerdo con Avishai Margalit (2002):

La importancia que reviste para nosotros el acontecimiento (el saber que la persona estuvo ahí en ese momento) depende de la medida en que establecemos una relación personal con el mismo, por lo cual no solamente compartimos el recuerdo de lo que sucedió, sino también el modo de transmisión, precisamente como si fuera el acontecimiento mismo" (p. 45).

En este caso el objeto, el retrato fotográfico, actúa como modo de transmisión mientras que el acto de retratar es la representación del recuerdo. Eso que la fotografía no permitirá que sea olvidado.

La acción de retratarse y utilizar el retrato resultante como un regalo y darle su lugar como tesoro existe desde que el invento de la fotografía se dio a conocer. No era raro que la gente gastara su dinero en hacerse una fotografía y después enviarla como postal. Hay que recordar que en México durante el porfiriato la gente acostumbraba realizarse retratos que posteriormente enviaban a sus seres amados de igual manera como postal. A veces escribían dedicatorias al reverso y el destinatario se encargaba de darle el papel de reliquia.

Durante esta misma época también fue muy popular hacer retratos de personajes que eran ejecutados al ser considerados delincuentes y se utilizaban sus fotografías como advertencia. Todas estas imágenes se guardan como documentos sociales y como reliquias de un momento histórico en cuanto a un momento político y además son el reflejo de la historia de la fotografía por la

técnica que era empleada. En este caso esas imágenes tienen una carga social y además son conservadas como huellas de una época en la que se tenía un modo de hacer distinto. Los medios de producción eran muy diferentes a los actuales en materiales y en formato, es decir, los resultados eran obtenidos a través de negativos en placas de formato medio a gran formato registradas con las cámaras correspondientes. Además había un uso riguroso del laboratorio y generalmente las imágenes finales llevaban la firma del autor a tinta o con relieve. Era una manera distinta de producir imágenes si lo comparamos con la actualidad.

Pero entonces, ¿qué es lo que realmente hace que actualmente las imágenes sigan siendo consideradas como reliquias? Para explicar este fenómeno es importante profundizar en los modos en que se producen las imágenes. Actualmente sólo se necesita de un objeto que a su vez contenga ciertas características que ayuden a capturar imágenes, esto es, un teléfono celular, alguna webcam o una cámara digital sea de las especificaciones que sea (entiéndase profesional o amateur). Todo esto acarrea el problema de la producción masiva de imágenes. Al ser aparentemente más barato producir imágenes digitales se han hecho fotografías de manera indiscriminada, situación que ha mermado el valor real de la imagen como objeto. Se han producido una gran cantidad de imágenes virtuales, intangibles.

Es común que las personas muestren las imágenes que han capturado con sus diversos dispositivos. Sin embargo, pocas de estas imágenes llegan a serlo físicamente, es como si se quedaran en la etapa del negativo, a diferencia de que muchas de ellas se pierden así que es como si jamás hubieran existido.

Ese es justamente el problema que se tiene con la imagen digital. Por su inmediatez y su bajo costo se dispara y borra indiscriminadamente, haciendo que la actividad fotográfica pierda su valor. Por otra parte, la fotografía análoga ahora guarda parte de su valor en este hecho. Es decir, se valora que esté impresa, hecho que se evidencia cuando se cuenta con el negativo que produjo la imagen.

Hablamos de la transición de fotografía análoga a fotografía digital como razón que ha derivado en que muchas de las técnicas estén dejando de producirse. Tal

es el caso de la fotografía en blanco y negro. Y lo que ha sucedido más recientemente es que están dejando de revelar película en color en los laboratorios que aunque no son especializados ahora tienen una mayor demanda por parte de los fotógrafos aficionados.

1.2.2 *La imagen de retrato*

El retrato fotográfico como lo conocemos en la actualidad ha ido sufriendo cambios diversos. Tal vez uno de los más importantes haya sido su transición al pasar de ser una técnica pictórica hasta el momento en que se dio a conocer el invento de la fotografía, suceso con el cual los pintores tuvieron que acoplarse y aprender la nueva técnica para seguir produciendo, aunque esta vez a más bajo costo.

Es precisamente de la pintura de donde se obtienen los cánones gracias a los cuales se empezaron a producir los primeros retratos. Según Gisèle Freund (1993), fue a partir del 15 de junio de 1839 cuando se propone la adquisición de la fotografía como invento así como su difusión. Así en el siglo XIX la fotografía significó para la clase en ascenso, la pequeña burguesía, la posibilidad de igualarse a la nobleza a través de la imagen: se imitaban posturas con escenarios armados a la manera de los retratos pictóricos de reyes y todo por un costo más económico en comparación con la pintura pero que al final generaba los “mismos” resultados teniendo la oportunidad de poseer el objeto de su representación, mismo que en algunos casos atesoraban o incluso regalaban como muestra de afecto.

Apegándonos a su definición estricta, el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define al retrato en una primera acepción como una “pintura o efigie principalmente de una persona”, además es una “descripción de la figura o carácter, o sea, de las cualidades físicas o morales de una persona” y, finalmente, nos habla de él como “aquello que se asemeja mucho a una persona o cosa”. Sin embargo, con el paso del tiempo la concepción del retrato fotográfico ha ido modificándose, de tal manera que ya no es visto como algunos teóricos lo han definido.

Para Roland Barthes (1982) era como “si el punto de partida (incluso utópico) fuese una fotografía bruta (de frente y nítida), sobre la cual el hombre dispondría, gracias a ciertas técnicas, los signos provenientes del código cultural”, lo que se

traduce en el establecimiento de un horizonte visual en relación con el perfil de taxonomía de comportamiento natural (situaciones en las que el sujeto fotográfico/fotografiado actúa de manera natural) es de frente y con el enfoque adecuado, de tal manera que los rasgos individuales sean reconocidos. Cabe señalar que los cánones de representación para el retrato fotográfico no fueron sólo definidos por la pintura; además tenían mucho que ver con la técnica, misma que les obligaba a estar largos periodos de tiempo en una misma posición por los tiempos de exposición prolongados. Así, se fueron diseñando escenografías que facilitaran la toma, haciendo que el sujeto fotográfico pudiera estar más cómodo.

Otro gran cambio es el que se dio gracias a los pictorialistas, quienes producían imágenes que no necesariamente eran nítidas, hecho que las dotaba de cierto onirismo. Además, existen diversas variantes en cuanto a pose, no es siempre la clásica foto para credencial aunque sea ésta la que se estableció como objeto de identificación. Los cánones han cambiado de acuerdo a los ideales que culturalmente se van modificando, a la par que la evolución de la imagen y la búsqueda de una identidad social que al final queda plasmada tanto socialmente, a la par que como un documento, es así que como arquetipo de lo natural, el retrato fija al individuo como sujeto (fotográfico) en un espacio y tiempo concretos. Es menester no olvidar que el retrato fotográfico sigue siendo una construcción ideológica, o lo que John Tagg (1988) llamaría un “arquetipo de lo natural y universal”, o como lo plantea Bourdieu (Marzal Felici, 2008, p. 117): “(...) incluso la fotografía más modesta es un reflejo del modo de entender la realidad de la sociedad en la que existe”.

Rosa Martínez Artero (2004, p. 23) habla del retrato en general de la siguiente manera: “como relato visual, es desde el principio una imagen-documento, eco de un suceso originario que fija una existencia, huella del interés del ser humano por saber la historia de cada cara”, además nos habla de él como un deseo de verse, mismo que se tiene en común con otras personas, el deseo de verse, mostrarse, reconocerse y reafirmarse. Tiene que ver con el hecho de que el ser humano tiene una consciencia no sólo de su yo físico, sino además de su yo simbólico.

En lo que nos concierne y para fines prácticos:

"el retrato es (...) un signo cuya finalidad es tanto la descripción de un individuo como la inscripción de identidad social. Pero al mismo tiempo, es también una mercancía un lujo, un adorno, cuya propiedad e sí misma confiere una posición (...). La producción de retratos es a la vez producción de significados en las que las clases sociales rivales reivindican su presencia en la representación, y la producción de cosas que pueden poseerse y para las cuales existe una demanda socialmente definida, ascenso de las clases medias bajas hacia una mayor importancia social, económica y política. (Tagg, 2008, pp. 53-54)

Como modo de reafirmar, según con Rosa Martínez Artero (2004), la manera en que el sujeto es representado depende de las figuras de poder y las del conocimiento; fueron estas figuras las que establecieron los cánones que dieron vida a los primeros retratos pictóricos, y que a su vez fueron copiados por la fotografía. A este fenómeno representacional ella lo llama "culto a la personalidad". Lo cierto es que el retrato nos habla de la posibilidad de crear la fantasía del doble perfecto, con un escenario basado en el ideal. Ese que estará y existirá a pesar de que el sujeto fotográfico ya no esté, superará el paso del tiempo, incluso aún cuando la muerte lo haya alcanzado y que irónicamente también es producto de este mismo miedo a la muerte, a desaparecer. Obviamente tiene que ver con esa necesidad de sabernos perfectos aunque sea sólo por un instante, saber que la identidad se confirma y que es de la manera en que se quiere ser visto.

Particularmente el retrato visto como un espejo influye directamente en el comportamiento, mismo que sufre cambios al tomar conciencia de lo que se quiere mostrar. Erhard U. Heidt en *Cuerpo y Cultura: la construcción social del cuerpo humano* (Pérez, (ed.), 2004), hace referencia a este tema dejando claro que siempre "... vemos lo que somos y vemos lo que podríamos ser con un pequeño esfuerzo". Para ejemplificar este fenómeno, habla de la experiencia de las personas cuando pasan frente a cualquier superficie que refleje, invariablemente

las posturas cambian y se intenta modificar cualquier detalle que de momento el sujeto encuentre desconcertante o que simplemente no vaya con lo que desea que de él sea visto. Volviendo a la propuesta de Régis Debray (1994), nos encontramos en la videósfera, la era de lo visual, de tal manera que los arquetipos y estereotipos están influidos directamente por lo visual, la imagen. Así, se van definiendo los estándares de acuerdo a la fotografía publicitaria, la televisión, el cine y las redes sociales, es decir, producimos y sometemos a juicio nuestra imagen de acuerdo a la medida que el mismo sujeto hace de sí en función de los demás. Existe una constante necesidad de aprobación por lo que el sujeto fotográfico va ideando y construyendo su propia realidad de acuerdo a las convenciones sociales establecidas, mismas que se modifican culturalmente. En pocas palabras, el retrato fotográfico visto como producto de la intervención de la cámara fotográfica tiene como resultado la alteración de la conducta del sujeto fotográfico, de tal manera que se generan poses y a su vez un comportamiento antinatural que se ve reflejado en el sujeto fotografiado.

Algo parecido menciona Pierre Bourdieu (Giménez, 1997) cuando habla del *habitus* diciendo que el sujeto se desarrolla corporalmente de acuerdo a su clase social. Transportando esto al terreno del retrato podemos concluir que el sujeto fotográfico es siempre un gran imitador y define su comportamiento de acuerdo a los códigos de pose y gestualidad establecidos por las clases sociales y por los medios de comunicación y lo que ellos venden como el ideal de imagen de acuerdo a la clase social de cada individuo.

1.2.2.1 Entre lo real y la ilusión

“El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que ve ‘el otro lado’ de su potencia vidente. El que se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo”

Maurice Merleau-Ponty en *El ojo y el espíritu*

Diego Lizarazo (2001) habla de la importancia de la representación en fotografía al poner el siguiente ejemplo: La fotografía de “Pedro” se referirá a él de forma concreta e indubitable, más allá de cómo podría hacerlo el nombre “Pedro” que otros miles de sujetos portan. De acuerdo con esta idea, la belleza, dada por este tipo de representación, se traduce en virtud. En el retrato fotográfico, la representación es una nutrida fuente de información visual. Nos hace ver detalles en el sujeto que lo caracterizan y que al mismo tiempo lo definen y lo sitúan en un espacio y tiempo, es decir, la fotografía resultante no sólo es un documento que refleja las características del tiempo en el que vive, sino que además es un modo de afirmación del sujeto fotografiado como sujeto fotográfico. Nos habla de sus características físicas y de su contexto. La información visual es recabada por el fotógrafo, quien es el testigo ocular, el fotógrafo tiene la posibilidad de producir un documento social y de dejar un registro, la huella del sujeto fotográfico a través de su representación.

Siendo como es el retrato un documento social y una huella, existen diversas maneras en las que el sujeto desea ser reconocido. Como se ha mencionado con anterioridad, Roland Barthes fija una especie de canon para el retrato, mismo que debe ser de frente y nítido. Esta descripción inevitablemente nos lleva a pensar en las fotografías que son tomadas como documentos oficiales, es como si se reunieran la mayor cantidad de elementos que hacen que un sujeto sea él mismo, como si fuera el negativo para la metafoto. Si se tiene a un sujeto de frente, visto de la cabeza a los hombros, orejas y frente descubiertas no debe haber duda, tiene que ser él.

Sin embargo, no se ha considerado la manera en que el sujeto se comporta. Este factor es importante porque es también uno de los elementos que lo definen. Además, es sabido que en estas imágenes el sujeto está obligado a mantener una postura de cierta manera y a adoptar gestualidades previamente definidas. Debe estar viendo hacia la cámara, no debe sonreír, no puede cerrar los ojos, no debe girarse y mucho menos puede girar la cabeza ni dirigir la vista hacia otro lado. Puede posar, eso es cierto, pero la pose es una que fue previamente establecida y que no admite cambios.

Afortunadamente, en el retrato fotográfico libre (entiéndase como aquel en el que sujeto y fotógrafo no están obligados a cumplir con aquellos cánones) existe una amplia gama de posibilidades en las que el fotógrafo y el sujeto fotográfico pueden actuar, de tal manera que el fotógrafo arma deliberadamente su discurso y es respaldado por el sujeto fotográfico. Pero una cosa muy diferente es lo que el fotógrafo ve y lo que el sujeto fotográfico espera como resultado y, ¿qué es esto? Lo que sucede es que el sujeto fotográfico espera reconocerse y ser reconocido en la imagen resultante, elementos propios de los cánones necesarios para que una fotografía sea una representación objetiva y entera de un sujeto.

El objetivo que el sujeto fotográfico busca es, hablando coloquialmente, “verse bien”, verse como se quiere ser reconocido, es decir, copiar su exterior y que el resultado sea el ideal de acuerdo a sus nociones de estética, el sujeto fotográfico espera una imagen que sea de carácter mimético y que de esta manera se puedan transmitir las mismas sensaciones que el sujeto fotográfico es capaz de producir. Y es en esta etapa cuando surge la magia: el cambio del comportamiento en el sujeto al saberse observado, el saber a la fotografía como la posibilidad de verse reflejado. Para Lizarazo (2001) el mimetismo se explica a través de términos de la siguiente manera:

(...) realismo (la imagen mimética elige el punto de vista de la reproducción de la realidad); imitación (busca la copia cuidadosa de los aspectos visibles del modelo); naturalismo (pretende adecuarse a los principios naturales de la percepción y de los aspectos visibles del mundo); e ilusionismo (en la

medida que busca producir en el espectador la impresión de que no se haya ante una representación, sino ante el objeto mismo).

Es posible conocer al yo real a través del retrato fotográfico, esto es, no es que haya un método para definir si se es o no se es el sujeto fotografiado, sólo es otra de las múltiples realidades que cada uno tiene y muestra de acuerdo al contexto en que se encuentra.

Por otro lado, también existen los factores que el fotógrafo puede modificar a favor o en contra del sujeto: En fotografía, la selección del ángulo adecuado representa una forma sencilla de reparar el cuerpo. Este hecho denota la capacidad del fotógrafo de afectar la imagen resultante ya sea positiva o negativamente. Para esto, el fotógrafo cuenta con herramientas no sólo técnicas sino además creativas. En el libro *La certeza vulnerable* (Pérez, (ed.) 2004) se habla de esta situación como una forma de hacer cirugías sin hacerlas. Esto quiere decir que por medio de la fotografía se pueden ocultar ciertas características indeseables para que el sujeto fotografiado sea en ocasiones un sujeto idealizado. Lo anterior no quiere decir que se desaparezcan esos detalles, sino que simplemente no se ven, se tiene consciencia de ellos y por esa causa se ocultan para dar como resultado la representación ideal.

Capítulo II. Breve historia de la cámara instantánea

2.1 Referentes históricos del siglo XX

La cámara y la película instantáneas son aquellas que proporcionan una fotografía completamente terminada a los pocos segundos de haber sido expuesta y cuyo tamaño viene determinado por las dimensiones de la cámara. Ambas son un invento que ve la luz en el año de 1947 luego cinco años de diversos estudios y pruebas realizados por el físico estadounidense Edwin Herbert Land, mismo inventor que años antes da vida al filtro polarizador. Se dice que la cámara y la película instantáneas fueron pensadas y creadas gracias a la inquietud que la hija de Land tenía por ver las fotografías al instante, así que este físico decidió crear un aparato con el que se pudieran ver las imágenes sin tener que esperar a ir al laboratorio para revelarlas y luego positivarlas. Todo tendría que ser visible al instante.

Fue así que en 1947 dio a conocer el gran invento a la *Optical Society of America*. Sorpresivamente este invento se trata de un aparato (cámara) que revela el positivo en sesenta segundos; su proceso consiste en la interacción de un negativo que contenía las sales de plata y un papel fotográfico que de igual manera contiene los químicos microscópicos. Al ser expuesto el negativo, se tira de una lengüeta que permite que los dos componentes se superpongan y pasen por un par de rodillos que presionan los sacos contenedores de los agentes químicos que generan la reacción dando origen en primer lugar el negativo que finalmente crea al positivo y la fotografía queda lista. El negativo no se conserva, ya que la idea es únicamente que la fotografía pueda ser observada en segundos sin tener que ir al laboratorio.

De esta manera, el 26 de noviembre de 1948 sale a la venta la primera cámara Polaroid modelo 95. Desde sus inicios, Edwind H. Land se hace asesorar por fotógrafos profesionales y artistas reconocidos como Ansel Adams, quien aporta sus conocimientos en esta área y que recibió del mismo Land como obsequio un equipo completo (cámara, película y accesorios) para que fuera él quien probara y constataras las bondades que este maravilloso invento ofrecía. Todo el equipo de

expertos era el encargado de probar los productos, tanto cámaras como cartuchos de película y diversos instrumentos en condiciones variables, interiores y exteriores, para de esta manera tener una idea de aquello que debía cambiarse o mejorarse para obtener resultados exitosos y siempre de la mejor calidad.

Dadas las características de este nuevo invento, significó una gran revolución en el mundo de la fotografía y además en el campo de las artes. Y no sólo eso, este avance es también importante para el aficionado, quien podía sentirse en libertad de fotografiar y observar los resultados casi al mismo tiempo.

El invento de la fotografía instantánea como tal se popularizó al final de la década de los 80 y tuvo su punto más alto en el año de 1991, año en que las ventas llegaron a los 3000 millones de euros. Sin embargo, el invento de la cámara instantánea difícilmente pudo mantenerse debido a la intervención de la fotografía digital que llegó a desplazarla ofreciendo una instantaneidad todavía más inmediata, la posibilidad de ver una imagen al momento haciendo que el máximo de 90 segundos que la Polaroid ofreciera fuera un exceso de espera. Es así como en el año de 2001 la empresa Polaroid se declara en bancarrota. A partir de entonces su popularidad y con ella las ventas decaen cada vez más hasta que en el año de 2007 se anuncia que dejarán de producir cámaras instantáneas. No pasó mucho tiempo hasta que se anunció también que dejarían de producir película instantánea y con este anuncio no sólo terminaba su producción, sino que además dejaban en calidad de obsoletas e inservibles las cámaras que los usuarios profesionales y aficionados conservaban. Oficialmente se terminó la producción de la última película Polaroid T600 en la planta Enschede de Holanda el 17 de junio de 2008. Aunado a este problema, los costos de las reservas se encarecieron dejándole a la técnica la difícil tarea de sobrevivir al gran cambio. Para muchos especialistas esto significó el fin definitivo de la técnica instantánea que aparentemente sería suplantada por la tecnología digital.

Sin embargo, en el año de 2008 la empresa *Impossible Project* compra la patente y el equipo necesario para seguir produciendo. Además, contratan a un grupo de trabajadores de la desaparecida empresa y rescatan cámaras fotográficas,

comenzando a producir exitosamente, hecho que los ha colocado como los proveedores de película y cámaras instantáneas de mayor renombre. Además existen aún pequeños distribuidores que cuentan con cartuchos Polaroid, algunos de ellos ya vencidos, que funcionan perfectamente.

Otra de las empresas que han contribuido a la no desaparición de la fotografía instantánea es Fuji, quien produce película en color y blanco y negro incluyendo la FP100, misma que se revela en 15 segundos a una temperatura de 25°C. Ambas empresas producen y distribuyen actualmente película instantánea integral, aquella que se procesa dentro de la cámara, y despegable, cuyo uso se asocia comúnmente a la labor de fotógrafos profesionales.

2.2 La fotografía instantánea frente a la fotografía análoga y digital

Históricamente, la fotografía ha sido siempre un herramienta en constante evolución. Como en la teoría de la selección natural de Darwin, todos estos cambios han desembocado en la supervivencia del más apto. Así es como en los diversos momentos históricos se han ido desplazando las viejas maneras de hacer fotografía abriéndole paso a las nuevas que se han ido adecuando al modo de vida de las personas de las nuevas generaciones. La fotografía análoga es probablemente una de las técnicas que están siendo desplazadas por el desarrollo de nuevos métodos y nuevas técnicas. Cuando en 1936 Walter Benjamin publica *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* hablaba de una realidad que estaba sucediendo en su actualidad y que sin duda era producto de los constantes cambios en la creación y uso de herramientas así como de la incorporación de otras nuevas. No es de extrañarse que el invento e incremento en el uso de la fotografía hiciera reflexionar a muchos respecto a sus pros y contras a la par que se cuestionó su validez. Lo que Benjamin no imaginaba era que los avances tecnológicos continuarían avanzando hasta llegar a hacer de la fotografía una actividad al alcance de todos y que es llevada a cabo por muchos de manera verdaderamente mecánica.

Lo cierto es que la fotografía análoga desde su creación nos ha dado la oportunidad de reproducir nuestra realidad de manera subjetiva. Además, nos ha permitido apropiarnos de todo aquello que fotografiamos para después conservarlo a modo de recuerdo. Según Walter Benjamin (2003) “el valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos. En las primeras fotografías, el aura nos hace una última seña desde la expresión fugaz de un rostro humano. En ello consiste su belleza melancólica, la cual no tiene comparación.” La imagen ha sido considerada por mucho tiempo como un objeto al que se le rinde culto por ser la representación de todo aquello que ya no está, por este motivo es que se busca siempre capturar

todo lo que desea mantenerse presente sino por la eternidad, al menos por una cantidad de tiempo considerable, muchas veces como una evocación de la felicidad momentánea, como recordatorio de los buenos tiempos, simplemente un recuerdo de que algo o alguien estuvo ahí, sucedió.

De acuerdo con el argumento anterior, la fotografía análoga es más que un modo de reproducción, pero dado que su nacimiento implicó una afrenta con la pintura en el área del retrato, ha sido duramente castigada y vista como “un simple mecanismo de reproducción que encuentra su expresión en una tirada ilimitada de pruebas utilitarias y en modo de fotorrecuerdos vulgares” (Fontcuberta, 2003, p. 271) como lo dictamina Otto Steinert en 1965 en su texto *Sobre las posibilidades de creación fotográfica*. Durante años la fotografía análoga ha peleado por el lugar que le corresponde consciente de que ha de ganarlo por mérito propio.

Los motivos que le dan peso a la práctica de la fotografía análoga son muy diversos. De acuerdo con el argumento con el que se estén trabajando las fotografías, ésta ofrece un abanico de posibilidades creativas y materiales que ayudan a la materialización de conceptos. Existen distintos tipos de películas, emulsiones, sensibilidades, aparatos, accesorios, todos ellos hechos para que el fotógrafo pueda usarlos a su favor. Probablemente una de las ventajas más importantes de este tipo de fotografía para esta investigación sea el formato de la imagen y la conservación del negativo para futuras e interminables reproducciones.

Cada fotografía es cuidada desde el momento de la toma hasta la obtención de la imagen positiva impresa en papel. Se lleva al laboratorio, la película es revelada y se procede a su impresión en un nuevo formato. Dentro de todo este proceso se han de cuidar las temperaturas de los químicos y los tiempos de cada uno para que no ocurran fallas en el resultado final. Sea cual sea la variable que produzca un efecto poco estético en la imagen resultante, existe la oportunidad de repetirla pero con las debidas correcciones que hagan de ella una imagen satisfactoria ante la vista de sus críticos. Una imagen debería estar correctamente expuesta, enfocada y con el encuadre que más le favorezca; características que deben ser

tomadas en cuenta desde el momento de la toma y que pueden adecuarse al momento de hacer la ampliación. Cabe mencionar que todo este trabajo de laboratorio debe estar controlado en su totalidad para que, como se mencionó con anterioridad, el resultado cumpla con la estética fotográfica que se ha establecido de manera tan estricta en su mayoría por la fotografía publicitaria.

El cuidado en cuanto a la conservación de los negativos posterior a su revelado y uso en el cuarto oscuro es también un factor importante. Ante cualquier falla no sólo en el proceso de ampliación sino además en la conservación de la fotografía siempre puede ser solucionado con el negativo, gracias a él todo puede volver a hacerse. La existencia del negativo brinda la posibilidad de hacer y volver a hacer una imagen de características idénticas a las anteriores con solo volver al laboratorio. Con lo anterior no se trata de minimizar el trabajo de laboratorio sino simplemente recalcar que, gracias a que el negativo puede trabajarse con estos métodos, es posible la reproducción exacta de cada fotografía y la anulación del error de acuerdo a las necesidades individuales.

Posiblemente el método de producción fotográfica que de alguna manera se acerca a la fotografía instantánea en el aspecto de la unicidad es aquella que se produce de formas alternativas, procesos experimentales, entiéndase todos aquellos que requieren de la preparación de emulsiones y papel para su posterior sensibilización como son el papel salado, la goma bicromatada, cianotipias, etcétera. Todas estas maneras de producir imágenes a pesar de contar con negativos siempre resultan diferentes dependiendo de la manera en que se emulsione, los distintos tipos de papel que se utilicen, incluso los métodos por los que se obtienen actualmente los negativos, el tiempo de exposición y el comportamiento de la emulsión.

De igual manera en la fotografía instantánea muchos de estos factores son diferentes. Inicialmente, el formato que se comercializa actualmente está estandarizado en 7.3x9.5 cm aunque sí existe la posibilidad de elegir entre blanco y negro o cartuchos de color o elegir entre película despegable o película integral (aunque esto dependa del tipo de cámara que se posee). Sin embargo, su

principal diferencia, y que nos permite hablar del aura de Walter Benjamin, es la inexistencia permanente del negativo. Como ya se dijo con anterioridad, en la fotografía instantánea el negativo produce una única copia e inmediatamente después es destruido, es decir, el reproducir esa misma imagen por medios tradicionales es imposible. Los incrédulos podrían argumentar, y con justa razón, que a partir de la instantánea resultante se puede obtener un negativo mediante técnicas de laboratorio y que estos negativos podrían utilizarse posteriormente para volver a obtener la “misma” fotografía y ciertamente la resultante podría ser una fotografía idéntica, pero jamás volvería a ser una fotografía instantánea.

Algo que la fotografía análoga tiene en común con la fotografía instantánea, además de ser ambos procesos tradicionales, es que son técnicas que están cayendo en desuso por el creciente éxito de la producción de imágenes digitales. En el texto *Ectoplasma. La fotografía en la era digital* Geoffrey Batchen habla de esta problemática argumentando que la fotografía está enfrentándose a la crisis tecnológica asociada a la introducción de la imagen digital “y otra epistemológica (que tiene que ver con los cambios de mayor alcance en los terrenos de la ética, el conocimiento y la cultura). (Ribalta, (ed.), 2004, p. 314). A este respecto y volviendo a la problemática del aura, Batchen considera que en un futuro la imagen digital y su extremo parecido con la fotografía harán imposible la distinción entre la imagen original y cada una de sus copias. Es preciso insistir en que en la fotografía instantánea no existe este problema de cómo distinguir entre la fotografía original y su reproducción. La fotografía instantánea será siempre el original. Será la única al haber desaparecido el negativo y con él la posibilidad de reproducción. Cualquier intento de reproducirla, ya sea por medios análogos o digitales, será siempre fallido al dar como resultado cualquier cosa menos otra fotografía instantánea idéntica.

Pasando a otra de las características que hacen única a la fotografía instantánea y que la diferencian de la fotografía digital es que toda fotografía instantánea es una creación hecha de un solo golpe. En contraste con esta aseveración, Walter Benjamin (2003) habla del cine haciendo hincapié en el modo en que opera la construcción de un resultado final. Para Benjamin, el cine es una creación que

está hecha a partir de múltiples imágenes y secuencias de ellas que además fueron elegidas con anterioridad por un editor que pudo haberlas corregido. La anterior comparación se adapta perfectamente a la fotografía digital: es bien sabido que existen diversas técnicas como el uso del formato RAW que proporcionan imágenes en *crudo* y que pueden ser modificadas a voluntad al mismo tiempo que se observan en pantalla dando como resultado fotografías muchas veces muy diferentes a las que inicialmente se tenían. Benjamin dice también que el cine es la obra de arte que tiene una capacidad mayor de ser mejorada y que es de esa manera como renuncia a la persecución del valor eterno. Nuevamente podemos hacer de esta característica propia del cine una nueva para la fotografía digital que es todo menos única ni eterna. La inmediatez en su visualización la hace susceptible de ser desechada inmediatamente después de haber sido tomada. Además, el hecho de que no se requiera tenerla físicamente (no se requiere como objeto) al ser suficiente con visualizarla hace que pueda ser intervenida y visualizada una y otra vez volviéndola una pieza reproducida una y mil veces de manera digital.

En nombre de la fotografía digital y las nuevas tecnologías, se ha ido destruyendo la idea o costumbre de conservación que la fotografía análoga y más aún la fotografía instantánea se preocuparon por mantener. En una era en la que todo es desechable ya ni siquiera es necesario imprimir fotografías, no hay objetos reales de culto, el espectador se conforma con adorar imágenes digitales. Ya no se necesita conservar. Lo que ya no sirve se desecha, miles de imágenes se producen a la par que se eliminan o simplemente se pierden al estar en constante cambio la manera en que se almacenan. Lo cierto es que como ya lo decía Batchen (Ribalta, 2004, 314), la crisis epistemológica y la crisis tecnológica unidas están provocando, más que el final de la fotografía, el final de la cultura que ésta respalda.

2.3 La técnica de la cámara instantánea

De acuerdo con Michael Freeman (1991), el proceso de la fotografía instantánea en blanco y negro puede explicarse con mayor profundidad de la siguiente manera:

La casi totalidad de las películas instantáneas que utilizan los profesionales es de tipo <<separable>> (despegable). Después de la exposición, el fotógrafo tira de una lengüeta, en el extremo de la cámara instantánea o del respaldo de la película instantánea, y extrae dos hojas de papel, pegadas con un líquido alcalino pegajoso. Tras esperar un momento, se separan las dos hojas. Una de ellas (aquella sobre la cual cae la imagen del objetivo de la cámara) lleva una imagen borrosa en negativo y se suele descartar. La otra hoja separada presenta la fotografía acabada.

La hoja negativa que se expone a la luz contiene una emulsión fotosensible bastante convencional. La otra hoja, que no es fotosensible, es un trozo de papel con un revestimiento especial, que recibe la imagen después de laminar juntas las dos hojas, haciéndolas pasar a través de unos rodillos metálicos exprimidores.

Estos rodillos rompen un receptáculo que contiene unas sustancias químicas viscosas, que revelan la imagen sobre el negativo. Al mismo tiempo una de esas sustancias químicas pegajosas disuelven los haluros de plata que no han sido expuestos a la luz, en las zonas que tienen que aparecer más oscuras en la impresión. Estos haluros de plata ahora son móviles y se difunden hacia la hoja que recibe la imagen, dejando tras de sí la imagen en plata en las zonas que sí estuvieron expuestas a la luz.

La hoja receptora contiene sustancias químicas que convierten en plata los haluros de plata migratorios, formando una imagen positiva que es visible al separar las hojas.

A grandes rasgos, el procedimiento es sencillo: se elige el motivo o sujeto a fotografiar, se hace la toma, se tira de la lengüeta que pone en contacto al negativo con el papel, se hacen pasar a través de los rodillos que rompen los sacos contenedores de los químicos y a la vez ayudan a que éstos sean esparcidos a lo largo del negativo y del papel. Será necesario esperar alrededor de sesenta segundos para posteriormente despegar ambos papeles y así obtener un negativo desechable y la fotografía al instante.

Respecto a la fotografía instantánea en color, funciona de manera similar a la película de tipo convencional. Los cartuchos contienen negativos que tienen tres capas que son sensibles a la luz roja, verde y azul. A su vez, entre estas tres capas hay tintes laminados que son complementarios a la sensibilidad de las emulsiones que contiene. De acuerdo con Freeman, para la sensibilidad a la luz roja contiene el tinte cian, para la verde un tinte magenta y para la azul un tinte amarillo. Al igual que con la película despegable en blanco y negro, es necesario que el par de hojas pasen a través de los rodillos para que los químicos sean extendidos en el negativo y la hoja en la que aparecerá la imagen. Pasados unos segundos pueden despegarse las hojas y ver el resultado terminado. En ambos casos la reacción puede ser afectada por la temperatura, necesitando de tiempos más prolongados cuando ésta es baja y tiempos mucho más cortos cuando la temperatura es más alta. Para cualquier caso, las películas que se producen actualmente cuentan con los tiempos de compensación para cada uno de los casos.

Existen además los cartuchos que contienen película integral. Éstos, por su “sencillo” resultado, tienen un uso más recurrente dentro del mundo de los aficionados aunque muchos artistas los han utilizado. La película integral como producto final no provee de un negativo y tampoco deja residuos de sustancias químicas. Para este tipo de película las dos capas que en la película despegable son independientes, están integradas dentro de un protector de plástico que no permite que las sustancias químicas que provocan la reacción escapen. Este tipo de película es aún más complejo que la despegable debido a que contiene un

químico de color negro que impide que la película se vea mientras el revelado sucede.

2.4 Lo único e instantáneo en la fotografía instantánea

La técnica de la fotografía instantánea ha sido empleada por distintos tipos de usuarios así como de maneras muy diversas. En su momento representó un gran avance tecnológico al producir el negativo y la imagen positiva al instante, de esa ventaja es de donde se derivan sus principales usos.

En un inicio, y en teoría para los fotógrafos profesionales, fue utilizado como un instrumento para realizar estudios preliminares que permitieran apreciar si las condiciones de la toma de la imagen eran las adecuadas. Haciendo la prueba se podía determinar si la toma sería o no exitosa, daba la oportunidad de corregir iluminación, el tiempo de exposición y simplemente de modificar la composición. Además eran utilizadas para producir fotografías de identificación y como herramientas en las tareas de reconocimiento llevadas a cabo por la policía.

Fue utilizada también por artistas y fotógrafos para la realización de retratos, un claro ejemplo es el caso de Marie Consindas quien además fue una de las fotógrafas seleccionadas para probar la película Polaroid de color; autorretratos, como los realizados por Andy Warhol; fotografías de moda, como es el caso de Helmut Newton quien en 1992 mostró sus fotografías hechas dentro de esta temática y que están contenidas en el libro *Pola Woman*; desnudos, como aquellos capturados por Luciano Castelli; fotografía de paisaje, la especialidad de Ansel Adams; y otras tantas fotografías hechas dentro de temáticas muy diversas pero que además estaban intervenidas: a veces teñidas, otras veces raspadas, pintadas con acrílico o pasteles. Otras veces se hacían transferencias sobre materiales muy distintos pero que a su vez tenían un aporte técnico y estético como en papel de algodón, cera de abeja o vidrio.

Siendo la fotografía instantánea una técnica innovadora y que ofrece distintas posibilidades, sus ventajas son también muy diversas. La principal es la instantaneidad. Nada más mágico que presenciar el momento en que una fotografía es revelada mientras se sostiene en las manos. Además, representa una enorme ventaja tener un acceso inmediato a la toma fotográfica físicamente.

Sin duda esto, a diferencia de la fotografía digital, no significa dejar por completo el laboratorio, significa llevarlo consigo y presenciar todo lo que sucede dentro sin estar en él, es decir, el fotógrafo lleva con él todos los componentes del laboratorio pero sin que la relación sea dependiente. Lo que para muchos es mágico es el hecho de que se sigue conservando ese contacto directo con el papel fotográfico y con las sustancias que hacen posible la aparición de la imagen. Hay además un negativo que aparece y desaparece ante nuestros ojos.

Particularmente hablando de los negativos, existen dos tipos. Según J. Hedgecoe el primero de ellos es aquel que no se puede recuperar, usualmente utilizado en cartuchos de gran sensibilidad y en emulsiones lentas de alto contraste. El otro es un ISO 125 cuyo negativo es de base transparente y que puede conservarse siempre y cuando se sumerja en una solución de sulfato sódico al 12%. En este caso la ventaja sería la obtención de un negativo de medio a gran formato de muy buenas características en cuanto al grano.

Sin embargo, las desventajas son también muy variadas aunque éstas dependen directamente del uso que se le da a la fotografía resultante. Un ejemplo sería su falta de calidad y su escasa definición, lo cual dificultaba las tareas de reconocimiento. Otra desventaja es que no se pueden obtener copias de las fotografías resultantes ya que, aunque existen métodos para conservar el negativo como aquella de la que se hablaba con anterioridad, no es el fin con el que se creó la fotografía instantánea. Es importante recordar que esta técnica tenía como finalidad la observación inmediata de la fotografía sin tener que depender de un laboratorio y sus tiempos.

La desventaja que representa actualmente el costo de producción es muy marcada. Su precio es mucho más elevado que el de la fotografía convencional, hablese de fotografía análoga o digital, aunque probablemente éste sea más cercano al de la fotografía análoga por ser ambas técnicas en desuso próximas a *desaparecer*. Hay que recordar que a principios de año Kodak anunció la quiebra de su empresa y que además ya se han dejado de producir materiales específicos como la película infrarroja; otro caso sería el de la película en blanco y

negro que es revelada por el proceso C41 que desde el anuncio de Kodak ha triplicado su costo.

Es necesario tener un cuidado especial con las cámaras fotográficas instantáneas respecto a su limpieza, ya que el polvo o los residuos que pudieran dejar los químicos al ser liberados podrían producir manchas en la fotografía resultante o podrían provocar que los químicos no se extendieran de manera uniforme.

También es importante poner cierto cuidado al momento en que se extrae la película despegable ya que al no ejercer la misma fuerza al tirar de la lengüeta se pueden producir errores en la uniformidad con que se extienden los químicos, dejando partes en blanco que no interactuaron con ellos o incluso maltratando los extremos de la fotografía.

Pese a lo anterior y tal vez volviendo un poco a las ventajas, la realidad es que la fotografía instantánea es una técnica que ofrece una gran cantidad de posibilidades. Tanto ventajas como desventajas pueden utilizarse a favor para construir un discurso, para dar vida a un diálogo con el espectador, sea cual sea el fin. Como con cualquier otra técnica, es necesario definir no sólo un estilo, sino además hay que tener claro el fin con el que se esté empleando para así poder manipularla obteniendo el resultado deseado.

2.5 La fotografía instantánea a través de los artistas

En septiembre de 2004 la editorial Taschen en coordinación con Barbara Hitchcock, directora de las Colecciones Polaroid, lanzan el *Polaroid Book*. La edición original está románticamente envuelta en un empaque metálico a la manera de los cartuchos Polaroid. En la edición en español se incluyen más de doscientas cincuenta fotografías de distintos fotógrafos que desde los años cincuenta apoyaron a la compañía Polaroid probando sus productos y que a la vez fueron apoyados por ésta al ser Polaroid quien les proporcionaba los materiales necesarios para producir. Esta compañía se distinguió por dar película y cámaras instantáneas tanto a fotógrafos como a aspirantes a fotógrafos a cambio de sus fotografías para empezar a formar la colección.

Cuenta Barbara Hitchcock que para Edwin Land era de suma importancia no solamente la fotografía instantánea como proceso, sino que además era crucial que los materiales fueran probados por aquellos para quienes estaban destinados. De esta manera, debían ser puestos a prueba aportando conocimientos técnicos y creatividad. Por esta razón la compañía empezó a patrocinar a fotógrafos de manera arbitraria hasta que se transformó en el Programa de Ayuda a Artistas.

Existen varios artistas que se involucraron completamente en la técnica de la fotografía instantánea. Tal es el caso de David Hockney que aunque su trabajo había sido la pintura, no dudó en sacarle provecho como herramienta de trabajo y empezó a armar collages de escenarios que eran reproducidos cuadro por cuadro mediante una cámara Polaroid. Con esta técnica fotografió paisajes y retratos que resaltan no sólo por la composición, sino por la complejidad del armado y los colores que la misma técnica proporciona.

En el caso de Andy Warhol fue un trabajo más de autorretrato. Incluso la misma instantaneidad le daba la posibilidad de hacerse retratos dobles en donde *su doble* era una de estas fotografías. Warhol es uno de los artistas que tuvo la oportunidad de trabajar con diversos tamaños de cámaras.

Por su parte Lucas Samaras y Robert Rauschenberg son pioneros en la intervención de la imagen instantánea. Su manera de intervenirlas fue empleando en algunos casos la técnica de la transferencia (de la cual también John Reuter, director del estudio 20x24 de Polaroid, es iniciador) en la que se humedece la fotografía lo suficiente como para poder desprender la gelatina de su soporte para luego ser colocada sobre uno nuevo. Además, Samaras y Rauschenberg las pintaban con materiales muy variados como acrílico o pastel e incluso rascaban las fotografías para obtener otro tipo de resultados.

La técnica de la fotografía instantánea podría parecer estar lejos de lograr un gran reconocimiento. Sin embargo, existe una gran cantidad de fotógrafos y artistas plásticos que hicieron de ella una herramienta indispensable en su trabajo. En julio de 2011 se inauguró la muestra *Polaroid Gigante* en el Museo Nacional de Artes Visuales en Montevideo, Uruguay. Esta exposición contenía treinta imágenes capturadas por diez fotógrafos españoles en los años noventa con una cámara Polaroid de grandes dimensiones (50x60 cm aproximadamente y de las cuales sólo existen cinco en el mundo), dichos fotógrafos fueron convocados en el año de 1992 por el Centro Andaluz de Fotografía. De acuerdo con el catálogo editado por el CAF (Da Cruz, 2011):

Con esta muestra se pretende dar visibilidad a nuevos lenguajes artísticos en el panorama actual... Estos trabajos que nos ocupan surgen dentro de un contexto de instantaneidad, de momentos repentinos, de captación de la imagen con la inmediatez que provoca la cámara Polaroid, pero a su vez con la meditación del concepto, del objeto y sujeto representado.

De igual manera en junio de 2011 se mostraron por vez primera las Polaroid de Helmut Newton en la fundación que lleva el mismo nombre y que tiene su sede en Berlín. En dicha muestra se encontraban un total de trescientas fotografías Polaroid originales. Helmut Newton es prueba de que la fotografía instantánea ha sido criticada severamente, ya que respecto a su libro *Pola Woman* se hicieron varias observaciones. La primera de ellas y tal vez la más fuerte, tenía que ver con que las fotografías contenidas en él no estaban tan cuidadas como se debe.

Según el artículo de Laura Lucchini (2011) publicado en el diario El País, el argumento de Newton, muy atinado y que los defensores de la técnica entienden a la perfección, fue que eso era “exactamente lo que las hacía excitantes, su espontaneidad, su rapidez”.

***Capítulo III. El objeto fotográfico a través del
espacio-tiempo***

3.1 La colección de fotografías fallidas y accidentes

Se pueden proponer diversos errores que son cometidos a la hora de hacer fotografías, pero ¿en qué momento realmente se considera que una fotografía es exitosa o fallida? ¿Cuáles son los elementos a considerar para definir lo que está bien y lo que no? Esta discusión surgió durante el taller de Fotografía de Alimentos, mismo que es parte de la capacitación ofrecida a los socios de *Canon Professional Services* y que fue impartido por el artista visual Roberto Uribe (egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas). La colección de errores citados era variada, así que entre toda la concurrencia, la mayoría de ellos fotógrafos profesionales experimentados, se llegó a un consenso: para que una fotografía fuera considerada como una *buena fotografía* debía estar enfocada, correctamente expuesta y con la mejor composición posible. Puede que para ciertos sectores estos elementos realmente hablen de una buena imagen, y sin embargo en otros no parecen tan válidos. Hablando de errores, “su naturaleza compleja, versátil o retorcida los convierte en objetos difíciles de controlar. A menudo escapan al análisis y de vez en cuando se vuelcan en contra de quienes intentan sacarlos de su purgatorio, e intentan atribuirles virtudes insospechadas.” (Chéroux, 2009, p. 13). Es decir, el hecho de que se hable de *errores* los hace contener como propiedad intrínseca una incapacidad para ser apreciados y a la vez, cuando se quiere voltear a verlos con cierto aprecio puede resultar en una acción engañosa. Sin embargo, es preciso recordar que de lo que aquí se trata es de ver al error como una pieza fundamental en la creación fotográfica que hace ella una pieza única. El error, sea como sea, es un elemento que lejos de dañar o echar a perder una imagen puede llegar a enriquecerla si se trata de verlo desde un punto de vista más objetivo, no pensando en él como falla sino como una posibilidad más. A este respecto, dentro de la literatura se puede ejemplificar con la visión que proyectaron escritores como Jorge Luis Borges. Para éste los errores gramaticales, las faltas de ortografía, cualquier tipo de falta era considerada como una situación que enriquecía más a los textos y al lenguaje. Otro ejemplo igual de importante se tiene con Luis Zapata en *El vampiro de la colonia Roma*, historia

que está contada a modo de *cinta*, no cuenta con puntos ni comas; las pausas han de interpretarse a través de *espacios silencio*, y sin embargo el mensaje es comprendido.

En su ensayo introductorio titulado *Faltas de fotografía*, Chéroux (2009) habla sobre la peculiar existencia de una biblioteca que alberga toda clase de aberraciones literarias, todas aquellas piezas que fueron rechazadas o que fueron escritas simplemente porque sí, todo aquello que jamás se creería que podría ser publicado. Sucede que de esta colección bizarra perteneciente a esta biblioteca se hizo una publicación que contenía los mejores textos de la *Brautigan Library*¹. A este respecto, y de acuerdo con Chéroux (2009), Jean-Yves Jouannais escribió: Este proyecto editorial, deshonesto en la medida en que no ofrece nada más que un testimonio de su propia ceguera –un testimonio que ni siquiera da muestra de un desencanto–, se asemeja a esos programas televisivos de *gags*² que, con el mal gusto de la distancia propiciada por la industria del espectáculo, se hunden gustosos en las miasmas de sus propios resbalones y en la torpeza de sus lapsus. De este modo se muestra y se edita lo que había sido juzgado sin interés o lamentable, como si los chascos no existieran verdaderamente, como si sólo una frontera movediza y cobarde los separa de lo que oficialmente tiene derecho a existir, como si no tuviera sentido reconocer el fracaso o más bien, como si en nuestros días fuese imposible que alguien asuma la responsabilidad de condenar, de vetar (...), de sufrir la vergüenza o la infamia del fiasco.

De lo que aquí se trata es de ver a los errores como modo de enriquecimiento de la imagen más allá de catalogarlas como fallidas o no. El error es una situación que culturalmente hemos aprendido a ocultar, a negar, que simplemente no se toma en cuenta al ser indeseable en la constante búsqueda de la perfección.

¹ De acuerdo con Clément Chéroux, la *Biblioteca Brautigan* fue fundada en 1990 por Todd Lockwood. Actualmente se encuentra ubicada en Burlington (Vermont, Estados Unidos).

² La Real Academia de la Lengua Española define al *gag* como un “efecto cómico rápido e inesperado en un filme o, por extensión, en otro tipo de espectáculo”.

Pareciera que equivocarse no es algo que esté permitido. Y a pesar de eso el error o la posibilidad de cometerlo, existe. Sin embargo, en el terreno de la fotografía análoga se tiene la posibilidad de conservar la prueba de la equivocación tanto como del éxito ya sea para un posterior análisis o simplemente para incluirlo en el archivo personal. Varios son los fotógrafos que deciden guardar las imágenes fallidas como un recuerdo de lo que no se debe hacer, es decir, se analiza y se identifican las fallas para no volver a cometer los mismos errores pero, ¿por qué no analizar las fallas para luego recrearlas libremente?. Asimismo pueden conservarse no sólo como un recuerdo de *lo que no se debe hacer*, sino además como un registro de las condiciones que se dieron en el momento de la toma y que podrían servir como recurso para futuras repeticiones. De acuerdo con Clément Chéroux (2009), toda la posibilidad de errores se puede atribuir al tema, al aparato y al fotógrafo. Es decir, pueden surgir fallas en la cámara fotográfica, el tema puede carecer de fortaleza o de un buen planteamiento, o el fotógrafo podría cometer alguna equivocación.

Dentro de los errores que Chéroux (2009) considera se encuentran tres que ahora mismo se retoman para efectos de esta investigación, estas fallas son las siguientes:

a) La película ha sido velada, sobreexpuesta o subexpuesta. Puede ocurrir que el cartucho haya sido abierto de manera incorrecta, que hayan surgido fallas al colocarlo, la ruptura de la lengüeta por lo que la cámara debió abrirse a riesgo de exponer el cartucho completo a la luz, etcétera. Además, cuando se cuenta con cartuchos expirados se requiere de una experimentación previa para poder redefinir las condiciones adecuadas de exposición. La temperatura ambiental es otro factor que influye en el revelado y que de igual manera puede desencadenar esta falla, incluso se tiene que calcular el tiempo de exposición de acuerdo a las condiciones de iluminación de manera casi empírica.

b) Manchas, deformaciones o rayones accidentales; en este caso pueden ocurrir al jalar la lengüeta para extraer la película de manera irregular, provocando que salga ligeramente inclinada y que al pasar por los rodillos la emulsión no se

extienda de manera uniforme, que la película sea aplastada por los extremos de los rodillos, etcétera. Respecto a las manchas, éstas pueden ocurrir si los rodillos están sucios o si el negativo y la fotografía son despegados y vueltos a unir antes de terminar el proceso de revelado. Incluso puede haber manchas si los cartuchos han expirado.

c) El sujeto en la imagen está fuera de foco, deformado, mal encuadrado o se reconoce con dificultad. Un error común dentro de esta técnica al usar cámara semiautomáticas en las que hay que calcular la distancia de enfoque sin tener acceso a una vista previa antes de la toma. Incluso puede que el tiempo de exposición y el movimiento del sujeto generen barridos. Además, al no tratarse de cámaras réflex, hay que aprender a calcular el desfase para obtener los encuadres más favorecedores.

Es cierto que en fotografía existen ciertas normas con las que es necesario que cada imagen cumpla. Sin embargo, no es menos aceptable la percepción del autor, misma que influirá de manera considerable en lo que considere como un efecto exitoso o no. Claramente estas normas estarán definidas culturalmente, es por eso que las imágenes pueden ser consideradas como buenas o malas dependiendo del tiempo y del lugar en el que sean observadas y sometidas a juicio.

Puede ser que muchas imágenes que en su momento se archivaron en el apartado de las fallas hace décadas sean en nuestro tiempo consideradas como fotografías exitosas. Un ejemplo de este caso es *Punto de vista desde la ciudad de Gras* que data de 1826. De esta fotografía se puede decir que su valor está inscrito no sólo en si está sobreexpuesta, subexpuesta, con un encuadre estético, con el enfoque adecuado, sino que además tiene un valor por todo aquello que representa como parte de la historia de la fotografía.

Lo cierto es que la percepción sobre el error en fotografía no se ha unificado. Puede que se crea que con tantas herramientas al alcance de todos el solo hecho de pensar el error es denigrante, se tiene todo a la mano para poder alcanzar la perfección, de tal manera que ya no se permite equivocación alguna. Y sin

embargo, habrá quienes lo vean desde otra perspectiva, dándole un valor distinto al error haciendo de él una posibilidad más de la técnica, del aparato y del fotógrafo.

3.1.1 *El corte en el espacio-tiempo*

La realidad es percibida mediante la relación entre los componentes tiempo y espacio, esto es, la aprehensión de las tres dimensiones más el tiempo como cuarta. Del latín *spatium*, el término espacio se refiere a la extensión que contiene toda materia existente o bien a la parte que ocupa cada objeto sensible³.

Respecto al tiempo, del latín *tempus*, es un término que se refiere a una magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro. Su unidad en el Sistema Internacional es el segundo, en fotografía siempre fragmentado y que por sus condiciones nos permite tener una conciencia del paso de éste. En ellas está inscrito no sólo el presente momentáneo, sino además un pasado y un futuro a veces fatídico como aquél del que hablaba Roland Barthes (1989), ese futuro en el cual se supone que todos hemos de morir y que esto está inscrito en la fotografía misma. Seleccionando el instante es como se llega a “cortar en lo vivo para perpetuar lo muerto.” (Dubois, 1986, p. 149).

Estos dos conceptos son igual de importantes dentro de la construcción de una imagen fotográfica ya que, como lo menciona Valery Stigneev (Yates, 2002, p. 96) en su publicación *El texto en el espacio fotográfico*, “el espacio fotográfico no se limita a lo que se muestra en el espacio geométrico de una fotografía. La imagen lleva a un espacio semántico que circunda la fotografía en forma de aura.” Las fotografías serían entonces colecciones de coordenadas espacio-temporales. Hacer fotografía significa tomar una fracción de tiempo y situar los sentidos en un espacio determinado, la conjugación de estas dos acciones da como resultado una interacción no siempre armónica, que se observa en la fotografía final.

Hablando de estos conceptos en el terreno de la fotografía, la situación que hay que observar es justamente la relación que existe entre espacio y tiempo, no sólo como parte de la composición de una imagen fotográfica, sino además con el

³ Entendemos por objeto sensible todo aquello que es percibido a través de los sentidos, entiéndase todo aquello que podemos oler, tocar, probar, escuchar y/o ver.

hecho de que la cámara fotográfica es un aparato que permite hacer una captura, un registro, de ambos, un espacio y tiempo determinados, o bien, del sujeto fotográfico dentro del espacio en un lapso de tiempo, para este caso.

Todo lo anterior puede ser encaminado a lo que Cartier Bresson⁴ llamó en su momento *el instante decisivo*. Esta idea puede resumirse no sólo al hecho de estar en el lugar adecuado en el momento adecuado, sino que además involucra el haber capturado la imagen en el momento justo y culminante, ese momento que no volverá a repetirse. Actualmente, con la incursión de la fotografía en el campo de las artes plásticas, se ha propuesto una deconstrucción del paradigma del instante decisivo. Todo apunta a que es posible llegar a obstinarse en la búsqueda forzada de este instante, lo que Dominique Baqué⁵ entiende como un error de comprensión de grandes proporciones dentro de la fotografía contemporánea. Es claro que para Baqué este paradigma ya no está vigente salvo para el fotorreportaje, actividad que ha sido remplazada por el apropiacionismo. Sin embargo, es preciso aclarar que la fotografía sigue vigente como instrumento de la memoria contra el olvido, lo cual lleva implícito el recorte espacio-temporal; no es sólo el apropiarse del sujeto fotográfico, se trata de la captura de un instante de éste. En el caso de Cartier Bresson, este instante era crucial para poder obtener imágenes de peso dentro de la fotorreportaje. Había que estar atento a los acontecimientos ya que una simple distracción implicaba que el instante decisivo pasara sin que alguien lo capturara.

Esto es lo que para Dubois (1986) significaba hacer un corte en vivo, significaba una interrupción en el espacio-tiempo, era elegir y separar, para Javier Marzal Felici (2007, pp. 77-78) la fotografía queda instalada en un fragmento de tiempo muy corto; de acuerdo con esta idea, se toma una fracción de segundo que a su vez está destinada a durar. “La temporalidad fotográfica pasa a tener en la imagen un valor distinto a la temporalidad cronológica: es un tiempo que deja de transcurrir, donde el instante es eternizado. Es el tiempo de la duración.”

⁴ Fotógrafo de origen francés cuyo trabajo más representativo se dio dentro del género del fotorreportaje.

⁵ Licenciada en Filosofía cuyos textos exploran la fotografía.

La importancia de los conceptos espacio, tiempo e instante decisivo cobran un sentido hasta cierto punto diferente para esta investigación en la que se trata de resaltar la espontaneidad de cada instante, ese momento que no se planea, que sólo sucede y que no volverá a suceder después, no en las mismas condiciones ni con la misma fluidez. Cualquier intento de repetirlo sería una imitación poco fluida. Este instante es un corte en el tiempo, un corte en el espacio en el que el sujeto fotográfico estará situado y del que se hará un registro que quedará inscrito no sólo en la memoria, que muchas veces no es del todo confiable, sino en el instrumento para no olvidar, la fotografía y por lo tanto, en un objeto fotográfico que está destinado a hacer que el instante perdure para la eternidad, “La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una tajada, una tajada única del espacio-tiempo, literalmente *cortada en vivo*.” (Dubois, 1986, p. 41). Se toma y se aparta aquello que sólo sucederá una vez, y es esta selección la que hace única a cada imagen, es decir, que cada una de ellas representa un corte de tiempo y espacio únicos, y que desde luego siempre permanecen unidos, ya que, como Dubois (1986) lo anticipa, en el acto fotográfico se cortan ambos al estar siempre inseparables. Sería imposible tratar de dividir y/o aislar tiempo y espacio.

Como lo dice Dubois⁶, hacer esta elección espacio-temporal implica que después del corte no habrá modificación alguna, reafirmado el estatuto de fotografía en la fotografía resultante que no es nunca un devenir pintura, esto es:

Para el fotógrafo sólo hay una elección, una elección única, global, y que es irremediable. Pues una vez dado el golpe (hecho el corte), todo está dicho, inscrito, fijado, es decir, que ya no se puede intervenir sobre la imagen *que se hace*. Si son posibles las manipulaciones –como las pictorialistas–, es después del *golpe (corte)*, y justamente tratando la foto *como una pintura*.” (1986, p. 147).

⁶ Dubois hace un comparación con los insectos que quedaron atrapados en ámbar y que han servido como objetos de estudio en las generaciones actuales, es gracias a este modo de conservación, atesoramiento, que podemos conocerlos hoy. Es decir, estos fósiles significan el corte en el tiempo que hizo posible la selección del instante para su atesoramiento y que sin duda tiempo después aún siguen siendo objetos para mostrarse eternamente. Es ese el instante que fue seleccionado para eternizarse.

La elección del instante es crucial. El momento no volverá a repetirse. Debe ser seleccionado, rescatado, atesorado y mostrado. El detonante siempre es la elección del instante, decidir cuál es el elegido y disparar. Y no se dispara sólo porque sí, se dispara para tomar ese instante que es único, que será único para siempre, y que está siendo robado del tiempo que *se detiene* sólo una fracción de segundo en la fotografía y que sigue de largo sin mirar, pero que sin saberlo perdurará para siempre.

3.2 *El primer objeto fotográfico*

De acuerdo con Michel Frizot (2009), el negativo se consagró como el primer objeto fotográfico a partir de la invención del calotipo por Talbot. En su cuaderno *Photogenic Drawings* éste hablaba de aquel papel que de ser transparente podía servir para reproducir un segundo *dibujo* en el que desde luego estarían invertidas las luces y las sombras, es gracias a él que se llega de manera concreta a tener la noción de lo que era una imagen negativa. Sin embargo, y como el mismo Frizot (2009) lo afirma, este primer objeto fotográfico fue inicialmente desplazado por la Polaroid, es decir, el negativo pasó a ser olvidado como una de las partes del proceso. El olvido del que se habla a su vez fue propiciado por lo que Frizot menciona como una automatización del proceso fotográfico, es decir, la compactación de las cámaras fotográficas que al mismo tiempo obligaban al uso de un negativo de menor tamaño.

Se hace evidente que el negativo sigue siendo una parte fundamental para la producción fotográfica analógica, es decir, sin importar el tamaño del negativo y mucho menos si éste se conserva o no, como es el caso de las instantáneas, la fotografía resultante no podría existir como tal sin él. Sin embargo, el negativo es también un objeto que puede servir no sólo para reproducir sino además para corregir, quitar o aumentar detalles, es decir, no es usualmente transferido como tal, sino que es o puede ser intervenido de manera que el resultado sea mejorado; ha sido y seguirá siendo sometido a intervenciones manuales que permitían casi cualquier cambio.

Para la instantánea no hay arrepentimientos, la fotografía simplemente es. No deja oportunidad para el retoque, para ninguna intervención sobre su negativo posterior a la primera impresión, ésta será una imagen única, sea cual haya sido el resultado. Existe además una imposibilidad de ametrallar los instantes, cada uno de ellos será único, capturado no de manera maquinal “para no sobrecargarnos con esbozos inútiles que atestan la memoria y perjudican la nitidez del conjunto.” (Cartier-Bresson, 2003, p. 18). Con la fotografía instantánea se hace lo que para

Cartier-Bresson (2003) era tan importante, se captura el momento que no volverá, se juega con todo aquello que desaparece. Es de suma importancia hacer hincapié en que estas fotografías no podrán rehacerse. No hay que olvidar que la labor de Cartier-Bresson (2003) era el reportaje, documentar acontecimientos, de ahí que para él fuera tan importante fijar la realidad pero no manipularla ni durante la toma ni en el laboratorio; podría pensarse que en cualquier otra situación la fotografía sea sujeto de intervención, pero para fines de este trabajo se debe recordar que la fotografía es siempre un documento.

***Capítulo IV. Propuesta Usted está aquí, cien retratos
instantáneos únicos***

4.1 Antecedentes. Hacia la definición del proyecto desde la técnica

El inicio en la producción de mi trabajo fotográfico se da por la inquietud de documentar. Hasta antes de empezar con esa labor mi acercamiento a otras técnicas como el dibujo no fue el más exitoso. Sin embargo, con la firme creencia de que algunos somos más buenos como testigos que como partícipes del acontecimiento, encuentro en la fotografía la manera de explotar mis habilidades como observadora.

En el camino me dejó sorprender por todo lo que la fotografía tradicional significa, todos aquellos procesos que para muchos pueden ser obsoletos pero que para grupos *reducidos* todavía es de mucho interés. Empiezo a conocer la fotografía en blanco y negro ahí surge tal vez el primer retrato hecho de manera formal –aquel en el que mi hermana Nadia está sentada con los codos



Img. 1 Uno de los primeros ejercicios de retrato, 2007.

apoyados en las rodillas llevando sus manos a cada lado de su rostro cubierto con unas mascarita de algún felino entre flores y toda clase de plantas (*imagen 1*) –, con todas sus virtudes y contrastes, con toda su magia. Ser testigo de cómo la imagen latente se manifiesta al poco tiempo de sumergir el papel en el revelador, el olor de los químicos, la media, o tal vez baja, luz del laboratorio, preparar y ajustar cada detalle para así obtener imágenes y experiencias invaluable.

A mi paso por el laboratorio aprendí a revelar y positivar en blanco y negro y en color, así como a experimentar con cada una de estas maravillosas técnicas. Aprendí a hacer virados, a dar efectos, hacer recortes, incluso a manejar cámara de formato medio y gran formato, cámaras viejas que pocos tenían la dicha de

manipular... en pocas palabras aprendí a acercarme y a comprender a la fotografía con sus defectos y virtudes. De todo aquello, y hasta ese momento, lo que más causó sorpresa en mí fue el *descubrimiento* de los procesos alternativos. Pude experimentar con la goma bicromatada, las cianotipias, las sales de fierro y las sales de plata. No podía creer que hasta esta época siguieran conservando ese toque de *experimentación*, esa magia. Nada se compara a la sensación de ver cómo la luz UV va quemando la plata sobre el papel de algodón dejando la huella del negativo. Los resultados eran siempre emocionantes, siempre sorprendidos. Pasé mucho tiempo experimentando con papeles y modos de emulsionar hasta que llegué al resultado más satisfactorio, al menos a mi modo de ver.

Fue durante este periodo experimental que empecé a trabajar con placas de 4x5 en blanco y negro que exponía gracias a la vieja cámara que pocas veces tenía la suerte de salir del almacén. Entonces empecé a hacer retratos. ¿Cómo fue que llegué a eso? Es probable que haya sido porque, como Cartier-Bresson (2003) lo decía, ¿hay algo más fugaz que una expresión en un rostro? Tal vez sólo necesitaba documentar esa fugacidad. Todos esos retratos fueron positivados en goma bicromatada sobre papel de algodón. Pero por alguna razón, esas imágenes no fueron del todo convincentes, seguramente por alguna falla en el tiempo de exposición, pero a la vez, la técnica no tenía para mí el impacto que estaba buscando. Mi producción de retratos se centró más específicamente en las cianotipias, proceso con el que tal vez tuve mayor éxito que con la técnica anterior.

Avancé en otras técnicas y empecé a hacer paisajes y fotografías de pequeñas esculturas. Encontré que tal vez las técnicas que mejor me funcionaban eran las sales de plata y de fierro. Lo más mágico de esta última fue cuando supe que todavía no había un modo de fijar la imagen resultante. Me enamoré de la idea de que estas imágenes desaparecerían por completo al ir oscureciéndose con el tiempo, eran imágenes cuya característica principal es que eran efímeras. Aunque conservo casi todas esas fotografías, y no han desaparecido, con el tiempo se han ennegrecido cada vez más y sorprendentemente el contraste en cada una de ellas sólo las hace ver más hermosas.

Cada una de estas fotografías posee la gracia de ser irrepetible. Es verdad que se cuenta con un negativo del cual se pensaría que se pueden sacar infinitas copias. Pero otra verdad es que cada una de estas copias sería únicamente *parecida* a su *igual* por aquellos pequeños detalles en el modo en que se aplica la emulsión. Cada fotografía se volvía única; esto muchas veces se acentuaba con la pérdida del negativo, que al ser transferido por contacto, corría el riesgo de maltratarse. En los casos en los que el negativo era una impresión digital sobre albanene éste podía reimprimirse las veces que fuera necesario, pero, ¿qué pasaba con las imágenes que eran obtenidas por contacto con negativo tradicional?

Al dejar de lado la práctica de la fotografía en el laboratorio, continué con los retratos pero esta vez de modo digital, luego el equipo daba igual, era con cualquier cámara. Decidí que lo que realmente quería era explotar ese deseo que todos tenemos de perpetuarnos. Luego llegaron a mis manos diferentes cámaras análogas con las que decidí experimentar a riesgo de parecer *naive*, así que se sumaron las cámaras lomográficas.

En mayo de 2011, durante una plática con compañeros de generación, el también fotógrafo Manuel Gutiérrez Garrido tuvo a bien presentarme aquel instrumento con el que él trabajaba. Hablaba de una cámara



Img. 2 Fotografía instantánea número 1.

fotográfica mágica y de fotografías que se aparecían así, como por arte de magia, en un solo instante. Tomamos algunas fotografías y fuimos testigos, los más difíciles de sorprender, de cómo todo era cierto. Se trataba de una cámara fotográfica con un visor externo con las que tomábamos fotografías que se aparecían en cuestión de segundos. No por nada acabamos con un cartucho en cuestión de minutos. Al final había retratos de cada uno de nosotros, y sin saberlo, Manuel me había mostrado eso que andaba buscando hacía tiempo y que él había tenido la fortuna de conocer y utilizar para hacer autorretratos y pruebas que necesitaba comprobar y corregir al instante para luego hacer la toma definitiva en

su cámara de placas 4x5. Y a pesar de utilizarlas con ese fin, cada una de sus fotografías era única. Los negativos se desaparecían lentamente hasta que de ellos nada podía distinguirse, acababan siendo rectángulos negros mientras que con ésta desaparición la fotografía resultante se iba haciendo cada vez más única. Así, orgullosa de ello, vi la primera fotografía instantánea tomada por mí (*imagen 2*).

Era como juntar todas las virtudes de las técnicas ya exploradas. Ésta era sin duda una técnica análoga y era más que revelar sin tener que ir al laboratorio, era la posibilidad de revelar a plena luz usando químicos no sólo para revelar, sino además para fijar. Adicionalmente, como en los procesos alternativos, cada fotografía era transferida por contacto y se conservaba esa pizca de azar, aunque esta vez para mí más emocionante. Podía ver la imagen al instante, pero no para mirarla y aprobarla si era buena o borrarla de inmediato si era mala como acostumbramos hacer en fotografía digital, simplemente, ¿para qué corregirla? Cada imagen era perfecta tal y como iba resultando. Encontrarme con esta técnica significó para mí un encuentro con la posibilidad de producir imágenes cuya aura estaría contenida en ellas mismas para siempre. Me había encontrado con el instrumento con el que perpetuaría a todas aquellas personas que iba conociendo.

4.1.1 De la experiencia técnica a la imagen única

Mi acercamiento con el retrato se dio en una etapa de exploración. Quería utilizar todas aquellas cámaras con las que trabajaban los grandes. Luego de fotografiar con esos enormes elefantes, continué con los retratos



Img. 3 y 4 Flash color amarillo. Cámara Holga

capturados con mi cámara digital. La rutina era siempre la misma. *Ametrallar*, revisar errores y desechar. Cuando conservaba las imágenes quedaban casi siempre olvidadas en un disco duro donde encontrar una imagen en específico es como buscar una aguja en un pajar. Y al final terminé trabajando con



Img. 5 Cámara Holga con flash color rojo

cámaras de plástico. Supongo que sucedió cuando me hice a la idea de que jamás iba a poder hacerme de una cámara gigante igual, que no podía estar todo el tiempo borrando y perdiendo mis fotografías y que a final de cuentas el aparato era lo de menos. Sólo había que aprender a mirar.

Así que empecé a experimentar con las cámaras de plástico. La primera cámara con estas características que llegó a mis manos fue una



Img. 6 Cámara Holga con flash color rojo

Holga de color rojo que en esos momentos era muy popular. Usaba película de 120 que para nada era difícil de conseguir. Luego, y por pura vanidad, me hice de otra Holga esta vez de color azul y que utilizaba rollos de 35mm. La mayor cantidad de retratos fueron hechos con la Holga roja, la única desventaja de esta técnica fue que jamás pude ver los resultados hasta mucho tiempo después.



Img. 7 y 8 Exterior luz natural. Cámara Holga

Los primeros resultados exitosos fueron logrados en 2010 de manera casi fortuita. De alguna manera se iban repitiendo los sujetos, siempre dispuestos a ser fotografiados. Ahí quedaron las fotografías de Nadia (*imagen 3*) y de todas las personas que iba conociendo (*imagen 4*) al igual que aquellas de los viejos amigos (*imagen 5*). A veces trataba de experimentar con los colores e instantes (*imagen 6*), otras veces simplemente no lo necesitaba, los resultados eran para mí siempre maravillosos a pesar de que no los conocía, los ignoraba por completo. El fotografiar a todas las personas que tenía la fortuna de conocer estando en un lugar lejos de casa, y que de alguna forma había estado obligada a conocer por mi condición, fue el pretexto para seguir documentando, se trataba de no olvidar. La fotografía se convirtió en ese instrumento facilitador de la memoria (*imágenes 7 y 8*).

Luego me encontré con una Diana F+. Al principio la intención era hacer tomas en película de 120 pero luego supe que a esta cámara se le podía integrar un adaptador para película instantánea. No era la tradicional Polaroid, los cartuchos eran integrales producidos por Fuji y la fotografía resultante era del tamaño de una credencial. Así que conseguí el adaptador aunque de cartuchos no tenía ninguno, hasta ese momento ni siquiera



*Img. 9 Instantánea con doble exposición.
Polaroid SuperShooter*

tenía la intención de comprarlos realmente. Explorando en la red supe de los rumores de que se estaban vendiendo cámaras Polaroid usadas. Entusiasmada por la idea, al fin llegó a mis manos una Polaroid *Super Shooter*. Un poco sucia pero funcionaba a la perfección. Jamás había tenido en mis manos una cámara de esas características, así que lo único que me quedaba era experimentar. Mi primera fotografía instantánea fue un rectángulo completamente negro. Sobrada de tiempo (por mucho) y seguro con todos los detalles. Sin embargo, nada se compara con la sorpresa que sentí al estar tirando la lengüeta de mi primera fotografía instantánea que hacía con esa cámara (*imagen 9*).

En vista del poco éxito obtenido, no quedaba otra que seguir explorando la cámara y la técnica hasta conseguir una fotografía que al menos se distinguiera. Así me fui haciendo de fotografías con exposiciones dobles, con la emulsión mal distribuidas, fotografías de sujetos sin cabeza, sin manos, mutilados de todas la maneras posibles.

Luego de algún tiempo al fin logré conseguir cartuchos *Instax mini*, de tal manera que tenía que iniciar otra vez con la rutina de la prueba para empezar a *calibrar* la cámara de acuerdo a lo que

necesitaba. Las primeras fotografías también estaban llenas de *errores (imagen 10)* pero todos ellos, lejos de arruinarlas, solamente las hacía ser cada vez más únicas. A veces la necesidad de reparar el supuesto error me hacía volver a fotografiar, lo cual era inútil ya que la imagen resultante era una completamente distinta a la que se suponía que debía corregir, el tiempo y el espacio que aparentemente eran iguales terminaban siendo otros muy distintos así como el encuadre, la exposición, la manera en que la emulsión se extendía sobre el papel, todos los componentes hacía de ella una fotografía nueva, igual a la anterior únicamente en su irrepetibilidad.

Así, los primeros retratos eran de amigos cercanos o compañeros de laboratorio. Después tuve la necesidad de conocer más gente y conforme lo hacía, una vez que se rompía el hielo, el paso siguiente era decir las palabras mágicas: “¿me dejas tomarte una foto?”. Para mi sorpresa a la gente le encantaba, y era todavía mejor cuando se daban cuenta de que cada imagen aparecía casi al momento y que podían verla y tocarla. Para la mayoría de las personas no importaba si la imagen estaba técnicamente *mal*, es decir, mal expuesta, fuera de foco, con



Img. 10 Pruebas en DianaF+. Iluminación natural sin flash

encuadres *desagradables*, lo único importante era que tenían una fotografía que había aparecido al instante y que estaba hecha en una técnica para ellos perdida.

La colección de cámaras iba creciendo a la par que las fotografías nacidas de ellas. Posteriormente, en un mercado de domingo encontré la *Polaroid EE100 Special* que parecía estar en buen estado pero que al final resultó tener una fuga en el fuelle. Cualquiera hubiera sellado las fugas, pero para mí significaba otra oportunidad de hacer que las fotografías fueran únicas. Esa mancha que aparecía en cada imagen era siempre diferente, ninguna era igual a la anterior. Los detalles de cada uno de los aparatos siempre hacían que cada fotografía fuera siempre única, el margen para el azar era siempre pronunciado y el toque de emoción siempre permanecía. Así se produjeron un total de 197 fotografías siempre únicas, siempre irrepetibles. De todas ellas se eligieron únicamente 100 retratos instantáneos únicos contenidos en el presente trabajo.

4.1.2 Cámaras que se utilizaron

La importancia de profundizar un poco en cuanto a las características y resultados ofrecidos por cada uno de los aparatos radica en que cada una de las cámaras fotográficas utilizadas ofrecía una posibilidad de experimentar de formas distintas a las otras, desde su funcionamiento en general hasta los detalles contenidos en ellas.

POLAROID SUPER SHOOTER. Originaria de la década de 1970 y con un cuerpo plástico rígido a modo de fuelle, esta cámara es un aparato semiautomático con visor que puede ajustarse de acuerdo al cartucho que vaya a utilizarse además de un objetivo buscador de distancia manual que no está acoplado al visor sino



Img. 11 Instantánea que excedió el tiempo de exposición

que se ajusta dependiendo de la distancia (con unidades en Ft) entre la cámara y el sujeto fotográfico, no es una cámara del tipo réflex. Tiene la posibilidad de modificar en ISO en 75 para impresiones a color y a 3000 para impresiones en blanco y negro. Su funcionamiento está condicionado al uso de dos pilas AA de 1.5 V. Esta cámara trabaja con cartuchos 80-Pack Series o Polaroid Land, sin embargo, ya que éstas están descontinuadas, actualmente es posible utilizarla con cartuchos Fuji FP-100C para color o FP-3000B para blanco y negro. Adicionalmente cuenta con zapata para flashcubes estándar. Cuenta también con un ajustador que ayuda a hacer más clara u oscura la imagen según sea necesario aunque lo ideal es utilizarla en condiciones de iluminación como la



Img. 12 Instantánea con error de exposición realizada en interior con iluminación natural; Img. 13 Instantánea con desenfoque; Img. 14 Instantánea en la que, debido a que la temperatura estaba por debajo del límite menor, tuvo variaciones en el tiempo de revelado. Esta fotografía además fue despegada y vuelta a unir, dejando manchas de la emulsión fresca.

luz de día. Su funcionamiento es sencillo. Luego de exponer la película se tira de la lengüeta que hará que la fotografía se deslice a través de dos rodillos que revientan los sacos contenedores de revelador y fijador.

Ya que esta cámara es de segunda mano y aunque se encuentra en buen estado, se hizo necesaria una primera limpieza inicialmente en su interior, ya que contenía litio de las pilas que usó por última vez y que no fueron retiradas. Además, sus rodillos también tenían químicos esparcidos, lo que dificultaba que se le diera un esparcimiento uniforme de ellos sobre el papel. En la parte externa, esta cámara tiene un error, probablemente a causa de la acumulación de polvo en la perilla, que dificulta el ajuste que idealmente permitiría la regulación de oscurecimiento de la imagen. En general es una cámara que funciona bien y que permitió la producción de alrededor de ciento treinta imágenes con iluminación natural todas ellas y en las que se tuvo que experimentar para encontrar las exposición (*imagen 11*), condiciones de iluminación (*imagen 12*), distancia focal



Img. 15 Diana F+ Interior con luz natural

(*imagen 13*) e incluso el tiempo de revelado con las variaciones de temperatura que el tiempo proporciona (*imagen 14*).

La DIANA F+ fue la segunda cámara involucrada en la producción de los retratos, arrojando un total de cincuenta



Img. 16, 17 y 18 Instantáneas con error de encuadre. Cámara Diana F+

fotografías. Este tipo de cámaras pertenecen a la familia de las cámaras lomográficas, pequeños artefactos originarios de Hong Kong y rediseñados luego de no haber tenido el éxito esperado, con cuerpo hecho completamente de plástico, incluyendo el objetivo de 75mm, esta cámara estaba diseñada para trabajar con película de 120. Sin embargo, gracias a la creación de diversos

adaptadores, tal como el utilizado para tomar fotografías con película de 35mm, existen dos adaptadores, el primero de ellos interno, para compensar la distancia focal, y un segundo externo, aquel en el que se colocan los cartuchos de película instantánea integral, en este caso particular se trabaja con Fuji Instax Mini, con botón de encendido y apagado y con otro botón que activa la expulsión de cada fotografía. Dicho adaptador funciona con pilas CR2.

Una de las ventajas principales es que la Diana F+ cuenta con flash externo, de modo que pueden realizarse tomas en espacios con poca iluminación. Además, el enfoque se ajusta calculando distancias en metros. Cuenta también con un disparador que puede ajustarse en modo N (normal) o B (bulbo). Es un aparato al que además se le pueden ajustar las condiciones de luz (soleado, medio nublado y nublado).

Aunque en muchos detalles operar esta cámara podía ser similar, la experiencia fue sin duda muy distinta a la que se tuvo con cualquiera de las Polaroid. La primera fotografía que se produjo con ella se tomó en interior sin flash, pero debido a que la luz no era suficiente la fotografía resultante era completamente negra (*imagen 15*). El siguiente problema tenía que ver con el encuadre, al no ser una cámara réflex había de conocer la cámara y empezar a *calibrar* la vista para tratar de evitar los retratos de personas a medias (*imágenes 16, 17 y 18*). Con la práctica constante al final se conocieron las virtudes inigualables de esta cámara, de tal manera que se produjeron un total de cincuenta imágenes.

La última cámara con la que se dio solución fue la Polaroid EE100 Special. A diferencia de la Polaroid Super Shooter, esta cámara tiene un fuelle, así que puede plegarse y se guarda dentro de sí misma. También es posible variar el ISO de 75 ó 3000. Cuenta con entrada para disparador y para *flashcubes* y con perilla para ajustar el grado de oscuridad en cada imagen. El enfoque puede regularse de acuerdo a la distancia en ft y en metros desde 1m hasta infinito. Tampoco es una cámara réflex (funciona con pilas AA de 1.5V).

La virtud de este artefacto, en apariencia muy parecido a la Polaroid Super Shooter, consiste en que es una cámara que se rescató de un mercado de antigüedades, de esos en los que el vendedor no sabe de lo que vende más que el que son cosas viejas. En general, en este lugar se tienen diversas cámaras Polaroid, pero no todas ellas funcionan bien. El problema es que no se les dan los cuidados necesarios, así que la mayoría de las cámaras tienen pilas viejas dentro, incluso cartuchos; están excesivamente sucias o rotas. Por imposible que parezca y para fortuna de este proyecto, la Polaroid EE100 Special únicamente tiene una fuga apenas perceptible en el fuelle.

En un principio esta cámara fotográfica fue utilizada sin protección alguna, dando como resultado fotografías con manchas blancas de distintos tamaños que a su vez dependían de la intensidad de la luz del sol, si la fotografía se tomaba en la sombra, es decir, de la incidencia de la luz solar sobre las fugas en el fuelle. Hacia el final del proyecto, se utilizó únicamente un pañuelo sobre éste, logrando así resultados en los que ya no había incidencia de ningún tipo de luz extra.

4.1.3 Cartuchos que se utilizaron

La búsqueda de cartuchos fue un tanto compleja, ya que la mayoría contaba con precios altos al ser considerada una técnica en desuso. Sin embargo, durante el desarrollo de este proyecto se dio un disparo en la producción de fotografía instantánea, lo que facilitó la adquisición de cartuchos ya que no sólo eran menos costosos, sino que además era más sencillo conseguirlos. El primer distribuidor en ser contactado fue localizado vía *Mercado Libre*. Con una pequeña empresa importadora y distribuidora de material fotográfico que iba desde cámaras lomográficas hasta películas en desuso, *Toronja Lomográfica* fue siempre la opción más efectiva en todos los aspectos al mantener siempre precios accesibles y envíos económicos y seguros, no sólo en cuanto al manejo del producto sino además en tiempo de entrega.

Otra de las alternativas fue *ShuterDF+* que pese a contar con un extenso surtido de material fotográfico fue la opción con costos más altos. Y por último, el proveedor *LomoLestamos* con el que se pudo adquirir el adaptador para Instax Mini de la cámara Holga F+.

El primer lote de película instantánea vino de *Toronja Lomográfica*. Éste incluía un total de 20 cartuchos cada una con carga de diez placas:

FUJI FP-3000B

Cartucho de película pancromática⁷ desplegable ISO 3000. Disponible únicamente en superficie brillante. La particularidad de este tipo de película es que puede revelarse en sólo quince segundos a una temperatura de 25°C además de que con ella se logra obtener una amplia escala de grises.

⁷ De acuerdo con la RAE

(De pan- y cromático)

1. adj. Fotogr. Dicho de una placa o de una película: Cuya sensibilidad es aproximadamente igual para los diversos colores.

Formato 8.5x10.8 cm donde el área que ocupa cada imagen es de 7.3x9.5 cm.

FUJI FP-100C

Con ISO 100 y un tiempo de revelado de noventa segundos a una temperatura ambiente de 25°C, este cartucho contiene película de color calibrada para luz de día (temperatura de color de 5500°K). Brinda estabilidad y una excelente reproducción de color. Aunque el primer lote contenía únicamente cartuchos con película de superficie brillante, hacia el final de este proyecto se experimentó también con otros de textura en seda.

Formato 8.5x10.8 cm donde el área que ocupa cada imagen es de 7.3x9.5 cm.

POLAROID SPECIAL EDITION

Un total de seis cartuchos expirados en 2009 y rescatados por *The Impossible Project*. De acuerdo con esta compañía –recordemos que fue ésta quien rescató el material fotográfico cuando Polaroid dejó de lado su producción y distribución–, todo este tipo de cartuchos han sido probados y resguardados en óptimas condiciones para su uso a pesar de estar ya expirados.

Esta edición limitada, fue creación de Paul Giambarba⁸. Para este proyecto se utilizaron los cartuchos *Blue* (el tiempo de revelado a temperatura ambiente de 21° a 35°C es de noventa segundos), *Sepia* (su tiempo de revelado en un rango de 18° a 29°C es de setenta segundos) y *Chocolate* (de 21° a 29°C su tiempo de revelado es de noventa segundos). Todos ellos de ISO 80.

Formato 8.5x10.8 cm donde el área que ocupa cada imagen es de 7.3x9.5 cm.

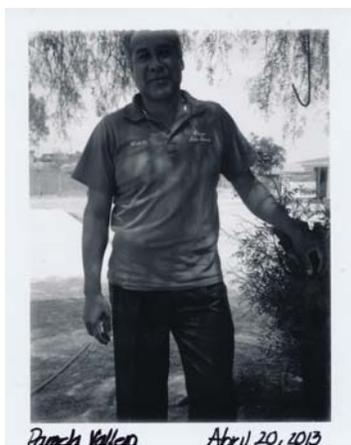
Fuji Instax Mini Film

Película integral a color ISO 800. Formato 6.2x4.6cm.

⁸ De acuerdo con *The Impossible Project*, Paul Giambarba es el creador del aspecto icónico de Polaroid de 1957 a 1977.

4.2. De lo fotografiado al proceso de selección

Con un total de 197 fotografías instantáneas se hace necesaria una primera clasificación simple para que sea también más sencillo establecer el sistema mediante el cual se analizarán las imágenes que se elegirán o descartarán. Se llegó



Img. 20 Instantánea con cámara Polaroid SuperShooter. Exterior, luz natural.

que por la constitución de cada uno de los aparatos fotográficos utilizados, resolver el encuadre era siempre azaroso, por lo que la obtención de un encuadre en el que el sujeto fotográfico apareciera por lo menos identificable era siempre mediante la experiencia. Había que medir de manera empírica el desfase entre lo que se apreciaba por el visor y lo que el lente captaría y transferiría a la imagen fotográfica.

Como se puede apreciar en las imágenes 19 y 20, resolver esta situación fue complejo. La diferencia está en que la imagen 19 fue, en efecto, una de las



Img. 19 Instantánea con cámara Polaroid EE100 Special. Interior, luz natural.

a la conclusión de que probablemente la manera más lógica sería clasificarlas de acuerdo a la *falla* por la cual en otras áreas de la fotografía estas imágenes serían aceptadas o rechazadas.

La primera categoría sería la que contiene a las imágenes con encuadres poco convencionales donde el

sujeto fotográfico aparece mutilado. Hay que recordar



Img. 21 Fotografía en la que la extracción pausada dejó huella de los rodillos.

primeras fotografías a diferencia de la imagen 20 que se realizó en etapas finales de la producción, por lo que es evidente que el azar está siempre presente.

En seguida se encuentra el apartado de las fotografías con emulsión mal distribuida. Esta falla en su mayoría estuvo originada por la extracción pausada (*imagen 21*), o desigual. En situaciones como esta se evitaba

que la emulsión se extendiera de manera uniforme, dejando detalles visibles de ello. Dentro de esta categoría se encuentran las fotografías que fueron



Img. 23 Fotografía fuera de foco y con distribución de emulsión poco uniforme

descubiertas antes de tiempo y vueltas a unir (*imagen 22*) que adquirieron un tono verde en el área que fue separada.

En la lista de errores también están todas las fotografías con un enfoque poco exacto. Este tipo de fallas se cometieron desde el inicio del proyecto hasta el final de mismo, y *peor* aún, en varias de las fotografías se conjugaban dos errores como la falla en el enfoque y

además la mala distribución de la emulsión (*imagen 23*), o

el desenfoque y la exposición incorrecta con pequeñas manchas ocasionadas por el polvo.

Continuando con la exhibición de fallas, y sin duda con el récord, hay que explorar en la categoría de las fotografías mal expuestas. Estas fallas estaban dadas usualmente por un desconocimiento de la técnica, por una falta de experiencia y por las variantes que pueden ofrecer los cartuchos expirados además de las condiciones de iluminación tanto en interiores como en exteriores y las



Img. 22 Instantánea con variación en el tiempo de revelado y que fue separada y vuelta a unir al percatarse de que aún le faltaba tiempo.



Img. 24 Fotografía capturada con Polaroid EE100 Special, fuga en el fuella. Luz natural, exterior.

condiciones climáticas o simplemente por ser la imagen con la que se probaba una cámara que era utilizada por vez primera, ya sea para checar su funcionamiento al no haberla utilizado nunca antes o para descifrar su comportamiento con factores distintos a los ya estudiados.



Img. 25 Serie de fotografías que ilustran algunas de las cualidades más valoradas, al menos en el terreno de la fotografía publicitaria, que harían que cada una de ellas fuera considerada como una buena fotografía.

Respecto a lo que una falla en el aparato fotográfico representa, hay que recordar que la cámara Polaroid EE100 Special tenía una fuga en el fuelle, por lo que los resultados en un inicio parecían siempre con manchas que dependían de la intensidad de la iluminación. Fueron varias las imágenes que quedaron con aquella peculiar mancha que dejaba ver la imperfección de las cámaras viejas (*imagen 24*).

Finalmente, y seguro ya fuera de esta clasificación se encuentran las fotografías que cumplen con las características que las otras fotografías no; el encuadre, la exposición, el enfoque, la distribución uniforme de la emulsión, sin una sola mancha, completamente nítidas y captadas en el momento justo en el que el sujeto mira a la cámara, sonrío, contiene la respiración y mantiene los ojos bien abiertos (*serie imagen 25*).

4.3 Sobre la imagen única en la propuesta final Usted está aquí

De acuerdo con Walter Benjamin (2003), con la invención de la fotografía se superó a la litografía al menos al nivel de reproducción y ciertamente se dejaron atrás a todas aquellas técnicas como el grabado. A lo que se refiere es que la mano dejó de tener la importancia que hasta entonces había tenido en el proceso y en su lugar el ojo tenía entonces el papel más importante. Incluso se llega a señalar que la fotografía está casi a la par del habla.

Para Benjamin, el problema radica en que en la época de la reproductibilidad técnica lo que se hace es marchitar el aura ya que “al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva.” (Benjamin, 2003, p. 44). Lo que es de considerarse es que aún en nuestro tiempo esta pérdida del aura por la reproducción masiva podría ser hasta cierto punto una afirmación importante y dotada de verdad, Hace falta voltear a nuestro alrededor: las cámaras fotográficas están hechas para tomar fotografías, disparar indiscriminadamente ya que no hay que considerar gastos por llevar a cabo esta acción. Además, los diferentes medios de comunicación ofrecen la posibilidad de reproducir una imagen virtual que podrá dispersarse con todas sus copias por la red.

Otra parte del problema es la constante necesidad que se tiene de apoderarnos de todo, probablemente para ello fotografiamos, incluso por ello se atesora cada imagen.

Día a día se hace vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción. Y es indudable la diferencia que hay entre reproducción, tal como está disponible en revistas ilustradas y noticieros, y la imagen. Unicidad y durabilidad se encuentran en ésta tan

estrechamente conectadas entre sí como fugacidad y repetibilidad en aquella.” (Benjamin, 2003, pp. 47-48).

Es cierto que la fotografía análoga brinda la oportunidad de reproducir imágenes tanto como se quiera, y con la fotografía digital esta conducta se acrecienta de manera desmedida. Pero, ¿qué pasa cuando no se tienen los medios para poder reproducir la imagen resultante? Es aquí donde la fotografía instantánea hace su aparición, al ser ésta una manera de recortar el tiempo, que se conservará como única al no tener negativo y que, recordando una vez más a Roland Barthes (1989), nos hace estar conscientes de que vamos a morir, probablemente sea la manera ideal de conservar el aura de los objetos, o personas en este caso particular. Cuando Benjamin habla de aquel escenario casi idílico en el que al estar contemplado un paisaje estamos percibiendo el aura de cada uno de sus componentes podría parecer imposible que una fotografía fuera capaz de producirnos esa misma sensación. Y sin embargo es posible. El objeto o sujeto fotográficos desaparecerán al morir y se llevarán su aura consigo. Pero aquel diminuto corte espacio-temporal se quedará, y con él su propia aura, única, irrepetible e irreproducible. Porque no sólo es que esté reproduciendo al sujeto, sino que lo captura en un momento que jamás volverá a repetirse. Hay en efecto un aura, una imagen fotográfica, sí, pero una imagen que tiene en su momento y tendrá para siempre un único apareamiento.

A este fenómeno se le suma el azar de la técnica, es decir, todos aquellos inesperados detalles que nacen a la hora de hacer el disparo y se manifiestan cuando al fin vemos aparecer aquella imagen única en todos y cada uno de sus componentes. La desaparición del negativo, siempre lenta y que en un principio nos deja ver la clara imagen invertida, es un regalo mágico que se tiene la dicha de presenciar con cada una de las fotografías.

4.3.1 *Descripción técnica* Cien retratos instantáneos únicos

Pero todo lo anterior no hizo más que denotar a lo largo del proceso que aunque cada fotografía se repetía hasta lograr obtener la fotografía perfecta era una fotografía nueva, y que a pesar de sus errores no era una mala fotografía, era tan perfecta como el resto de ellas porque era única, porque era un corte en el tiempo de un momento que jamás volvería a repetirse y que llenaba de impaciencia y sorpresa a los testigos de semejante acontecimiento.

Por tal motivo, el problema se centraba en cómo se elegirían las imágenes. Ya que la fotografía instantánea es, como ya se ha mencionado con anterioridad, una técnica criticada por ser de todas la que más permite, y hasta pone en evidencia, gran parte de los errores, se ha mantenido la creencia de que son imágenes descuidadas o hechas sin pensar. Sin embargo, lo que sucede es que la instantánea es sin correcciones ni ningún tipo de intervención, mientras que en las otras técnicas siempre se permite disimular las fallas (que existen siempre).

Al ser el error un elemento siempre latente en ellas (las fotografías no instantáneas) al que sólo se le permite manifestarse en la instantánea, esta actividad pone a prueba las habilidades del fotógrafo frente al aparato y al sujeto fotográfico. Pero cada corrección, cada retoque es siempre un arrepentimiento producto de un deseo constante y persistente de manipularlo todo. En el caso de la instantánea, lo que ha aparecido en la fotografía es lo que permanecerá para siempre.

Así pues, la selección final de imágenes se realizó casi quitando las imágenes que de alguna manera generaban un impacto menor, ya que hubiera sido contradictorio eliminarlas de acuerdo a sus errores. Cada una de las imágenes fue sometida a un proceso subjetivo en el que únicamente se pretendía hacer evidente la unicidad de cada una de las 100 imágenes.

Existen además dos aspectos que se consideran importantes para evidenciar el carácter único de cada fotografía: 1) la desaparición del negativo y 2) la suma de errores en la fotografía final. Cabe señalar que la primera característica está presente en todas las imágenes, pero la segunda no, ya que gran parte de ellas se encuentran con el enfoque, encuadre, exposición y composición correctos. Es así como el total de la muestra estará dividida en dos apartados generales:

- a) Fotografías con error. La importancia del sujeto fotográfico y el instante decisivo. Para ello, los criterios que permitieron la descalificación de algunas fotografías fueron los siguientes:
 - a. Fotografías con fallas de exposición que no permitían el reconocimiento y la apreciación del sujeto en la imagen, no hay que olvidar la importancia de la fugacidad de “una expresión en un rostro” (Cartier-Bresson, 2003, p. 22).
 - b. Imágenes en las que un error en el encuadre que sugería la mutilación del sujeto.
- b) Fotografía sin error aparente. Sujetos naturales, expresivos e identificables.

Se ha de insistir en que se ha tomado en cuenta que ninguna de las imágenes cuenta con un negativo, por lo que se hace hincapié en que el factor más importante para definir qué fotografías permanecerán en la muestra y qué fotografías no ha sido de un carácter tan subjetivo como lo es lo fugaz de la expresión, es decir, el contenido expresivo de la imagen más allá de la técnica perfecta. Así pues, las subcategorías en las que se clasifican las imágenes seleccionadas son:

- 1. Fotografías con cortes bruscos: sucede que dentro del terreno de la fotografía hay cortes en el cuerpo humano que no deben hacerse a menos de que se quiera dar a entender que el sujeto está mutilado. En este caso, y debido al desfase entre el visor y el objetivo de la cámara, muchas veces los cortes bruscos simplemente sucedían. Por ello, siempre que el corte fuera lo menos brusco posible y que fuera producto del azar más que de un

descuido, la fotografía podía considerarse como aprobada (pese al *error* de encuadre).

2. Fotografías con el flash muy cercano: al ser imágenes en las que el contenido expresivo persiste, se ha considerado innecesario dejarlas fuera. En ellas aún se puede apreciar al sujeto, identificarlo en cada una de sus partes incluida la expresión.
3. Fotografías con errores de exposición: al igual que en el apartado anterior, se trata de imágenes que pese a estar bajo la sombra del error no pierden la intensidad ni peso. Son fotografías hechas bajo condiciones de iluminación pobres que no permitían que la fotografía final pudiera apreciarse en todos sus detalles pero que no por eso dejaban fuera las cualidades del sujeto. Incluso algunas de ellas nos hablan más de una experiencia, de un instante irrepetible.
4. Fuera de foco: Cartier-Bresson (2003) apuntaba con exactitud sobre aquella idea que algunas personas tienen sobre la fotografía, eso a lo que él llama “un gusto inmoderado por la nitidez de la imagen: “¿Es pasión por lo minucioso, por el acabado, o acaso esperan que ese *trompe-l'oeil* se ajuste mejor a la realidad?” (p. 22). Concordando con esta opinión, se consideran no sólo las imágenes perfectamente enfocadas, sino que también se le da una oportunidad a las que no cuentan con esa *virtud*, sin embargo se está utilizando como recurso que dota a la fotografía de un mayor onirismo (de acuerdo con los pictorialistas).
5. Fase de experimentación: la importancia de estas imágenes radica en que gracias a ellas se fue conociendo el comportamiento no sólo de los aparatos, sino además de los cartuchos, de la técnica en general.
6. Fotografías con manchas de luz: se consideran particularmente singulares aquellas fotografías tomadas en específico con la *Polaroid EE100 Special* debido a que con ella no sólo se obtuvieron resultados correctos en cuanto a la expresión del sujeto, sino porque además aquellas manchas de luz dotaban a la imagen de cierto misticismo, esos elementos hacían a la

fotografía todavía más única, ese elemento las hacía aún más diferente entre sí.

7. Afectadas por cuestiones climáticas: se trata de fotografías en las que es posible apreciar la expresión pese a las fallas originadas por cuestiones ajenas a la técnica y que tenían que ver siempre con la situación temporal, en referencia al clima, como una temperatura ambiental muy baja.
8. Fotografías sin error evidente: en este apartado se incluyen las fotografías que estaban logradas de manera más exitosa en comparación con todas aquellas que contienen todos los errores de los que se habla con anterioridad. Es importante recordar que lo que da unicidad a estas imágenes es la desaparición del negativo que desemboca en la imposibilidad de reproducirlas en serie.

4.3.2 Montaje y disposición final de los cien retratos instantáneos únicos de Usted está aquí

De acuerdo con la información anterior, es importante agrupar cada una de las fotografías dentro del conjunto en el que se encuentren imágenes que contengan el mismo error, entiéndase:

1. Fotografías con cortes bruscos,
2. Fotografías con el flash muy cercano,
3. Fotografías con errores de exposición,
4. Fuera de foco;
5. Fase de experimentación,
6. Fotografías con manchas de luz,
7. Afectadas por cuestiones climáticas,
8. Fotografías sin error evidente,

Desde luego que otro factor importante para la clasificación de la obra es si son imágenes en blanco y negro o en color. Sin embargo, siendo este un proyecto en el que estuvo involucrada la experiencia a través del tiempo, es necesario un acomodo de la obra de acuerdo a la fecha en la que fue producida. De esta manera se permite observar la evolución de la técnica y el conocimiento de los aparatos y la corrección y explotación de los errores que la técnica ofrece.

Así pues, por los datos expuestos con anterioridad, es evidente que su distribución y acomodo dependen por completo de la fecha de su creación y de sus características individuales que comparten con otras imágenes haciéndolas similares, rompiendo con el conjunto de errores. Respecto al formato en que se especifica la cronología (formato de la fecha), hecha a mano especificando en la mayor parte de los casos el día mes y año en que se produjo cada imagen, se debió a cuestiones de practicidad, ya que cada una de las fotografías era rotulada generalmente al momento de la toma procurando no perder el dato individual.

Todos los grupos están conformados por un máximo de diez fotografías, de tal manera que al final se pretende con ellas montar una exposición. Dentro de ésta se encontrarán las imágenes agrupadas por momentos, es decir, se distribuirán de tal manera que se haga evidente el instante, en particular dividido por fechas.

Para finalizar, es importante dejar claro que con la muestra de este trabajo se pretende entonces exponer las posibilidades infinitas que la mezcla de creatividad y el conocimiento de técnicas y materiales ponen a nuestro alcance, de ahí la importancia de conocerlos a fondo y tener la disposición para la experimentación.

Usted está aquí, cien retratos instantáneos únicos



M. G. Garrido Mayo 31, 2011

Manuel G. Garrido, 2011

Fuji FP-100



noviembre 3, 2011

Pamela Vallejo, 2011

Fuji FP-3000B



Mayo 31, 2011

Pamela Vallejo, 2011

FP-100



noviembre 4, 2011

Pamela Vallejo, 2011

Fuji FP-3000B



noviembre 4, 2011

Pamela Vallejo, 2011

Fuji FP-3000B



noviembre 7, 2011

Pamela Vallejo, 2011

FP-100



noviembre 4, 2011

Pamela Vallejo, 2011

Fuji FP-3000B



noviembre 17, 2011

Pamela Vallejo, 2011

FP-100



Pamela Vallejo, 2011

FP-100



Pamela Vallejo, 2011

FP-100



Pamela Vallejo, 2011

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



febrero de 2012

Pamela Vallejo, 2012

FP-100



febrero 25, 2012

Pamela Vallejo, 2012

FP-100



febrero de 2012

Pamela Vallejo, 2012

FP-100



febrero 25, 2012

Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012
Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012
Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012
Fuji Instax Mini



Guillermo Martínez, 2012
Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Guillermo Martínez, 2012

Fuji Instax Mini



Guillermo Martínez, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Guillermo Martínez, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Guillermo Martínez, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

Fuji Instax Mini



Guillermo Martínez, 2012

Fuji Instax Mini



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012
Fuji FP-3000B



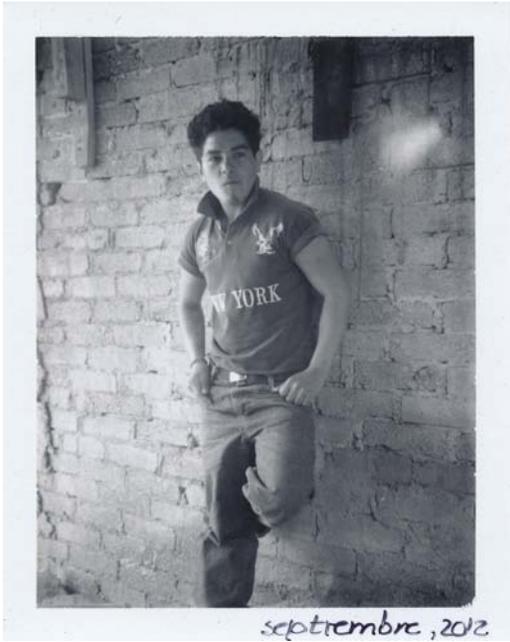
Pamela Vallejo, 2012
Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012
Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012
Fuji FP-3000B



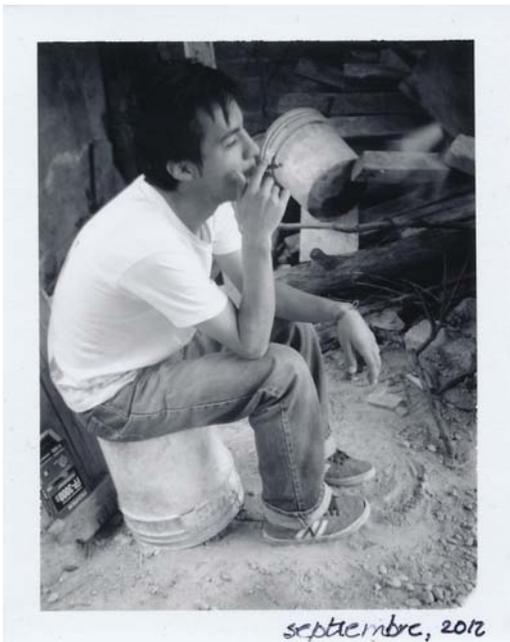
Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-10



Pamela Vallejo, 20112

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

FP-100



Pamela Vallejo, 2012

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



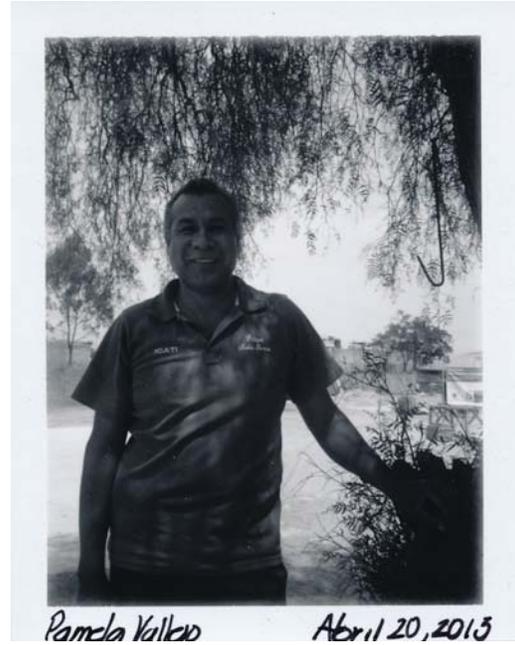
Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



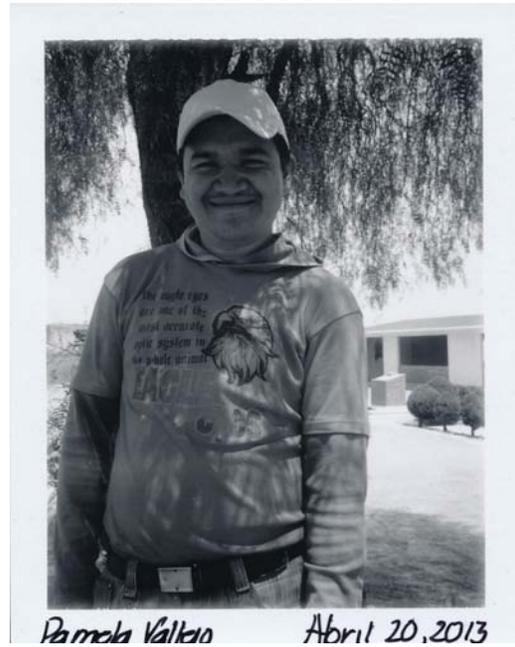
Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



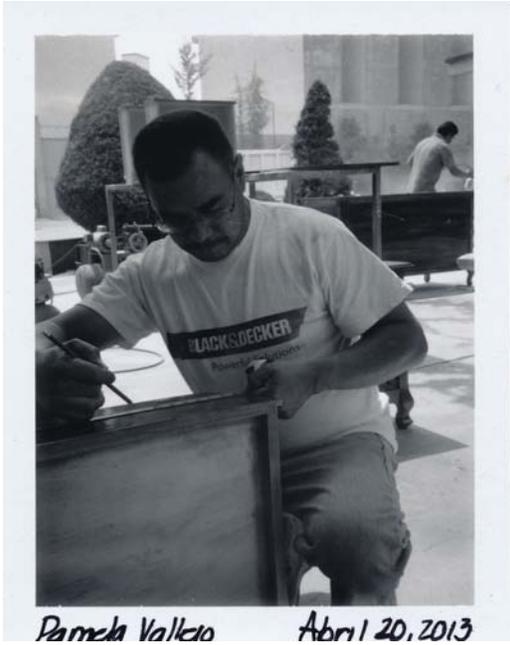
Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo, 2013

Fuji FP-3000B



Pamela Vallejo *Abril 20, 2013*

Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Pamela Vallejo *Abril 20, 2013*

Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Pamela Vallejo *Abril 20, 2013*

Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Pamela Vallejo *Abril 20, 2013*

Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Pamela Vallejo *Junio 13, 2013*

Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Pamela Vallejo *Julio 7, 2013*

Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Julio 17, 2013

Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Pamela Vallejo *Julio 7, 2013*

Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Pamela Vallejo, 2013

FP-100



Pamela Vallejo, 2013

FP-100

Conclusiones

La propuesta de trabajar sobre la investigación de la técnica de la fotografía instantánea pudo parecer, en un principio, útil para ciertos sectores como el artístico o en un contexto puramente técnico, sin embargo el verdadero problema radicó en cómo ésta técnica se vinculaba con el campo del diseño, es decir, qué de importante hay en ella que merezca la pena ser mencionado, especialmente por la búsqueda constante de la perfección, característica que en el diseño está siempre presente, así como en la fotografía en cuanto a la técnica, la composición y en general en el resultado final. El primer obstáculo en dicha investigación fue su validez como técnica-herramienta creadora dentro del campo del diseño y la comunicación visual. Aparentemente la raíz de esta situación se asociaba directamente a detalles dentro del mismo plan de estudios de la licenciatura, lo cual se entiende de la siguiente manera: una investigación que pretendiera profundizar en el terreno de la fotografía instantánea tenía que tratarse innegablemente de una exploración y experimentación meramente fotográfica. Esto, de acuerdo a la información que se recibe en la licenciatura orientada hacia la fotografía, podía hacernos pensar que los fundamentos y razonamientos desde luego tenían las bases suficientes. Sin embargo había un problema consistente en la interpretación de la propia licenciatura. Resultaba que, a pesar de haber recibido información y formación de fotógrafos, al final los egresados de esta área concluían nunca como fotógrafos, según este enfoque, y siempre como diseñadores y comunicadores visuales, que teóricamente estaban especializados en todas las áreas del diseño.

Fue así que el problema consistía en que la propuesta tenía que superar un obstáculo que no estaba dentro de ella sino que se refería a la aprobación o desaprobación de la misma, ya que en las áreas estrictamente del diseño esta investigación no contaba con la validez suficiente (fue rechazada más de una vez). Ello propició poner mayor atención en el sustento teórico que respaldara esta

propuesta como un producto del ejercicio fotográfico dentro del campo del diseño y de la comunicación visual. Entonces, como pregunta de investigación se concluyó: ¿cómo es que el retrato en instantánea, con todas las características que ofrece, se puede vincular al diseño y a la comunicación visual? La respuesta no fue tan sencilla, había que resolver cómo es que el error en la producción gráfica podía interpretarse como virtud y/o como modo de darle solución a la propuesta en un terreno en el que la prioridad es siempre la búsqueda de la perfección.

Se trató entonces de un proyecto en el que se tomó en cuenta no sólo la técnica, sino que, además, se exploraron tanto sus resultados buenos y exitosos como los malos, procediendo así a trabajar con la gama de resultados que podían considerarse como poco exitosos independientemente si estaban *bien hechos* o *mal hechos*. Para lograrlo, hizo falta experimentar con todas las posibilidades que la técnica ofrece.

Es así que, en general, esta investigación tuvo la intención de demostrar que dentro del campo de trabajo del diseño muchas veces lo único que hace falta es estar abierto a todas las posibilidades que ofrecen aquellas herramientas a nuestro alcance, siempre tomando en cuenta la importancia de nuestro argumentos, de ese sustento teórico al que se ha de recurrir para poder construir un soporte que comunique el mensaje de manera exitosa. Es decir, se pretende llevar más allá la idea de la satisfacción visual, en particular del retrato, que en este caso no tiene que ver con una perfección en la técnica, concepto muy ambiguo cuya definición depende siempre del terreno en que se utilice; que esa perfección no será la misma hablando de publicidad comparada con una producción artística o documental. Se pretendió entonces una cancelación de los estereotipos visuales y de producción al proporcionarle al error un lugar como propuesta gráfica gracias a la que también se puede llegar a la satisfacción visual. Hace falta quitarse los prejuicios que como diseñador se han aprehendido y aprendido, como se menciona con anterioridad, debido a que se cree que en el

terreno de la fotografía, y con todos los avances tecnológicos, no hay lugar para el error al ser una máquina la que se ha encargado de producir la imagen.

Asimismo se consideró al error como parte natural de ese proceso de apropiación (natural o inducida) al que se le niega u oculta, sin considerar su importancia como aspecto que pone en evidencia una circunstancia que pausó el momento, y además como elemento regulador del aprendizaje crítico. Al final, la función de la fotografía es ser un instrumento para no olvidar y la fotografía física resultante representa nuestra necesidad de reconocernos y conservarnos, sea cual sea la calidad de la fotografía resultante.

La presencia del error se transforma pues en una opción dentro de la producción y construcción de conceptos que al final dan como resultado una propuesta igual de válida frente el terreno de lo *bien hecho*. Hablamos entonces de una deconstrucción de este concepto, al cuestionar su misma naturaleza, entiéndase que antes de haber logrado un resultado exitoso siempre se tuvo presente el error, que puede ser corregido o no dependiendo de hacia dónde se dirige la idea. Resulta el error para unos un estigma de la falta de comprensión y práctica, un error de interpretación de conceptos teóricos y prácticos; y para otros como una oportunidad de mejora o, más aun, como un logro con características distintas a lo planeado.

La propuesta de considerar al error como un elemento válido en esta construcción tiene que ver con el hecho de que éste se encuentra siempre latente, se encuentra inscrito en el inicio de la producción, y va desapareciendo conforme ésta se va puliendo luego de obtener un primer resultado ya materializado, sin tomar en cuenta la posibilidad de *no poder* corregir, o mejor aún, de *no deber* corregir. ¿Por qué hacerlo si existe también la posibilidad de que el producto inicial funcione así al natural, sin intervenir ni manipular?

Proponer entonces al error como posibilidad en la producción abre el camino a todas aquellas maneras distintas de producir, es decir, nos sugiere tener una mentalidad más abierta que nos haga ampliar esa paleta de ideas y nos permita el

desarrollo de conceptos y la libre elección de técnicas y materiales, sin perder de vista que no todo el tiempo se requiere de cámaras costosas o complicadas intervenciones digitales; hace falta conocer la técnica, saber las características del material y tener los conocimientos teóricos necesarios que nos permitan materializar ideas y seguir los lineamientos aprendidos y al tener claro que éstos pueden manejarse a nuestra conveniencia, siempre que ello dé como resultado la comprensión del mensaje, que es la finalidad de aquel que trabaja con la imagen, entiéndase, del diseñador y comunicador visual.

Para poder sustentar este discurso se hizo necesario rescatar dos conceptos base. El primero de ellos tiene que ver con una ruptura en los paradigmas respecto a la idea de conseguir siempre una imagen perfecta y llevar esta perfección hasta las últimas consecuencias: la posibilidad de error, una *posibilidad* siempre latente, que existe en todos los ámbitos de la imagen fotográfica pero que sólo se hace evidente e imposible de esconder en el terreno de la fotografía instantánea.

El segundo concepto es el instante decisivo, como fue concebido por Cartier-Bresson, para que se entienda que no se trata aquí de promover el error sin sentido, sino de poner en evidencia la imposibilidad de repetir momentos, es decir, cuando se tiene la oportunidad de capturar la imagen se captura, quedando de lado aspectos que están fuera de nuestro control como fotógrafos dando oportunidad al azar. El acontecimiento sucede y pasa de largo, y así se captura o no, lo que significa que se tiene una única oportunidad de hacernos del momento en las condiciones que en ese preciso instante se nos presentan.

Por otro lado, el hecho de que sea imposible repetir el momento y reproducir la imagen instantánea para *mejorarla*, en el caso de haberla producido con fallas; y de la cual no se conserva el negativo, nos recuerda el concepto del aura, planteado por Walter Benjamin, es decir, tenemos piezas únicas cuyo valor está en ellas mismas al ser imposibles de reproducir. Es así que el último concepto utilizado en el desarrollo de este trabajo es el de la recuperación del aura de la obra fotográfica teniendo como primicia la imposibilidad de reproducción en masa

de la imagen instantánea al no contar con un negativo a partir del cual se puedan obtener infinidad de imágenes.

A través de la experiencia creativa, esta investigación pretendió darle un lugar al error como posibilidad de crear, sin olvidar que además es mediante él que se puede llegar a un conocimiento completo de la técnica, es decir, de todas sus posibilidades. Queda pendiente así resolver cuáles serían las situaciones en las que se permite romper las reglas o por lo menos ser más flexibles.

Una vez que se practica con aparatos, técnicas y materiales y se obtienen todos los posibles resultados, se puede hablar de un conocimiento y una experimentación completa, lo cual puede permitirnos explotar de manera más amplia cada uno de los componentes, de ahí la importancia de conocer a profundidad cada uno de los elementos con los que materializaremos conceptos. En resumidas cuentas, la aportación de esta investigación en el terreno del diseño hace referencia al conocimiento de las técnicas en todo lo que ellas implican, errores y aciertos, para posteriormente poder utilizar cualquiera de las posibilidades como herramienta de producción.

En resumen, el presente proyecto tuvo su origen en la inquietud por explorar técnicas fotográficas en desuso además de tratar de jugar con los aspectos técnicos de la imagen y lo que se considera como elementos siempre necesarios dentro de la fotografía como producto final y como técnica. La idea inicial es la propuesta de crear imágenes únicas por medio de la fotografía instantánea y toda la gama de posibilidades que de ella se desprenden.

Varios han sido los fotógrafos profesionales que han usado esta técnica como alternativa creadora y creativa y que han sido criticados por una aparente *falta de cuidado* en la producción, como es el caso de Helmut Newton. Por otro lado están también aquellos fotógrafos que han sido engrandecidos por la misma causa; nos referimos en particular al caso de Manuel Álvarez Bravo, quien dentro de su producción también tuvo la inquietud de experimentar con la instantánea, aprovechando así la oportunidad de probar con los resultados tan diversos de la misma.

Finalmente, es mediante la producción y colección de retratos que se pone en evidencia la imposibilidad de repetir instantes, es decir, nos recuerda el peso del instante decisivo, a la vez que nos recuerda que la fotografía es siempre un recorte en el espacio y en el tiempo, una selección de momentos que no se repetirán jamás y que el producto final será para nosotros siempre un objeto/instrumento contra el olvido.

Referencias bibliográficas

Arnheim, R. *El cine como arte*. Málaga: Paidós Ibérica.

Barthes, R. (1982) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. España: Paidós Comunicación.

----- (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre fotografía*. España: Paidós Comunicación.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca.

Cartier-Bresson, H. (2003). *Fotografía del natural*. Barcelona: Gustavo Gili.

Chéroux, C. (2009). *Breve historia del error fotográfico*. México: Ediciones Ve S.A. de C.V.

Da Cruz, P. (2011). *El arte de fotógrafos españoles a través de una polaroid gigante. Muestra. Una experiencia hecha en los `90 llega hasta el Museo Nacional*. Uruguay: El País, 12 de julio de 2011.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Del Río, V. (2009). *En torno a la idea de fotografía objeto* en Dardo Magazine, n. 10. pp. 140-167.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la percepción*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.

Fontcuberta, J. (2011). *Por un manifiesto posfotográfico* en lavanguardia.com. 11 de mayo de 2011.

----- (ed.). (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Freeman, M. (1991). *Guía completa de fotografía*. Hong Kong: Blume.

Freund, G. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Frizot, M. (2009). *El imaginario fotográfico*. México: Serie Ve S.A. de C.V.

Giménez, G. (1997). *La sociología de Pierre Bourdieu*. Instituto de Investigaciones Sociales, México: UNAM.

Hedgecoe, J. (1992). *Manual de técnica fotográfica*. Madrid: Blume Ediciones.

Langford, M. (1980). *Manual Cámara Instant*. Madrid: Blume Ediciones.

Lizarazo, D. (2001). *Exploración para una perspectiva pragmática de la significación de la imagen*. México: Revista Investigación Universitaria Multidisciplinaria. Universidad Simón Bolívar. pp. 50-59.

Lucchini, L. (2011). Berlín muestra por primera vez las 'polaroid' de Helmut Newton. Berlín: El país. 13 de mayo de 2011.

Martínez Artero, R. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. España: Montesinos.

Marzal Felici, J. (2008). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.

Pérez, D. (ed.). (2004). *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*. España: Gustavo Gili.

Ribalta, J. (ed.). (2004). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Tagg, J. (1988). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.

Yates, S. (ed.). (2002). *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili.