



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

BREVE ANÁLISIS DE LA OBRA DE SOPHIE CALLE Y TRACEY EMIN.
PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA.

TESIS
PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA
ELIZABETH CASASOLA GÓMEZ

TUTOR.
DR. OMAR LEZAMA GALINDO
(FAD)

SINODALES
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA
(FAD)
MTRO. LUIS ENRIQUE BETANCOURT
(FAD)
MTRO. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ
(FAD)
MTRO. JOSÉ LUIS AGUIRRE GUEVARA
(FAD)

MÉXICO, D.F.

OCTUBRE 2015



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.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	5
1. EMOCIONES EN LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA	
1.1 EL CUERPO COMO PRODUCTOR DE IMÁGENES	8
1.2 LOS CUERPOS SUPONEN EMOCIONES	14
1.3 AUTORRETRATOS DE LAS EMOCIONES	21
CAPÍTULO 2	16
2. BREVE ANÁLISIS DE LA OBRA DE SOPHIE CALLE Y TRACEY EMIN	
2.1 SOPHIE CALLE	30
2.2 TRACEY EMIN	40
CAPÍTULO 3	48
3 PRODUCCIÓN.	
3.1 REFLEXIÓN DE LOS AFECTOS AUSENTES. PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA	
51	
CONCLUSIONES	74
BIBLIOGRAFÍA	
ÍNDICE DE IMÁGENES	

INTRODUCCIÓN

Jamás he tenido nada de nada.

Pueden ustedes observar los síntomas:
me planto, hecha una imbécil...

Rosario Castellanos. Lección de Cocina¹.



1 Castellanos, Rosario. Obras Reunidas II, Cuentos. Lección de Cocina. México. Fondo de Cultura Económica. 2005. P. 241.

En mi estancia en el Posgrado de Artes Visuales, estudiaré la obra de Sophie Calle y Tracey Emin por su carácter poético y excesivamente emocional. Durante la investigación abordaré varios de sus proyectos más sobresalientes, donde los conceptos como ausencia, los desencuentros, el amor y el arte para ellas son significativos en la teoría como en el proceso de creación de las obras.

Retomar e investigar a lo largo de la tesis a ciertos fotógrafos y artistas que trabajan a partir de estos temas y que tienen motivaciones similares a las mías, ayudará a definir y determinar características similares en los discursos y procesos de producción. A partir de estos proyectos, conceptos y preguntas elaborar una reflexión que trata los aspectos teóricos y personales. Al mismo tiempo del ejercicio de redacción, resolver mi propio proceso de producción, empezaré a coleccionar una serie de enunciados en mis bitácoras que ocuparé en la tesis como recurso de trabajo.

Un proceso de diferentes cuestionamientos sobre como el cuerpo produce diferentes lenguajes, y estos perturbaciones como son las emociones y otros efectos me llevan a realizar cuestionamientos sobre ¿cómo el cuerpo funciona como lenguaje? ¿cómo traducimos las acciones del cuerpo en el discurso del arte? ¿qué sucede con el cuerpo contenido sólo en estos discursos? ¿cómo a través de estas fotografías de los cuerpos y objetos que ellas significa se establecen narraciones y emociones? ¿cómo se producen estos discursos, documentos poéticos? Y ¿en qué disposición los artistas conforman los juicios de (re)construcción identitaria o de quiénes ellos eligieron capturar en una imagen o retener en alguna obra?

Para hablar de estos discursos, narraciones es importante definir el lenguaje, retomo a Ferdinand de Saussure y algunos momentos en la tesis a Judith Butler para los cambios en este mismo. El lenguaje es un hecho, construcción social y sin embargo una confrontación entre lo individual y lo social por ser un sistema estable pero constantemente en evolu-

ción, en este caso en deconstrucción.

Ocurre una imposición de los significados, las palabras significan por un acuerdo; constantemente no son suficientes, no alcanzan a decir lo que efectos que deseamos detonar. No sabemos que decimos. La lengua y el idioma son básicamente lo mismo y son usados como sinónimo, el lenguaje es algo más específico de la lengua. Por lo tanto podría decir que el sujeto es una lengua con un lenguaje, corporalidad construida social e individualmente y que sin embargo los artistas intervienen por medio del arte. Escriben, reescriben, configuran y deconstruyen efectos en la imagen fotográfica y elaboran un texto; es decir un discurso.

El discurso, en este caso un discurso artístico es un sistema de representaciones ya aceptadas; contiene una actitud crítica por medio de acciones desestabilizadoras. Estos discursos del cuerpo buscan la creación de conocimiento, son actos de resistencia. De estos discursos fotográficos de diferentes artistas a lo largo de los capítulos demandando no sólo las exageraciones emocionales sino los movimientos y cambios corporales, su lenguaje, como los efectos y afectos que otros vamos elaborando sobre ellos.

A través de una metodología cualitativa dentro de la teoría fenomenológica. Perspectiva que estudia los hechos sociales desde el punto de vista de la experiencia subjetiva con la finalidad de conocer como estas se definen e interpretan su entorno tomaré estos proyectos y conceptos.

Hablar a través del arte de las reacciones corporales y del sujeto que se tienen de los afecciones del afecto, así como de los efectos de los sujetos que permanecen ausentes. Un asunto fenomenológico. Esta metodología, basada en técnicas cualitativas orales, escritas, visuales, sabe apreciar la subjetividad, el conocimiento contextual, la perspectiva individual y la posibilidad de crear un intercambio de perspectivas entre el investigador (yo) y los sujetos investigados (los

fotógrafos y yo otra vez).

Esta tesis, estará dividida en cuatro capítulos. El primero EMOCIONES EN LA PRODUCCIÓN FOTOGRÁFICA donde desarrollaré en el primero las cuestiones generales y particulares de la fotografía que me parece importante para hablar del cuerpo en dicho espacio. Utilizaré a fotógrafos como Nan Goldin, Cindy Sherman, Joan Fontcuberta, Didier Coubot...

La segunda parte, BREVE ANÁLISIS DE LA OBRA DE SOPHIE CALLE Y TRACEY EMIN estará dedicada a investigar y determinar las características específicas que comparten en su proceso y la experiencia de su producción compartida con otros.

Para el tercer capítulo PRODUCCIÓN elaboraré algunas reflexiones sobre la producción fotográfica realizada durante la maestría y mostraré los resultados de esta experiencia.



CAPÍTULO I. Emociones en la Producción Fotográfica

O sea resumiendo estoy jodido
y radiante
quizá más lo primero que lo segundo y también
viceversa.

Benedetti. Viceversa

El cuerpo es uno de los principales ejes de acción de la fotografía. Posiblemente es uno de los principales materiales junto a la cámara fotográfica de diferentes artistas. Lo que nos sucede frente a la cámara; en la imagen fotográfica y vuelve testigo de las transformaciones. La fotografía a través de la intuición marcará mejor las características propias de los sujetos, mostrando los gestos particulares e impulsivos que a veces solo aparecen en el momento del acto fotográfico.

La fotografía en estos casos no es sino la exteriorización de lo íntimo, relatos y pantallas autobiográficas que desdoblán los gestos. Trabajan sobre la privacidad política, los diálogos de lo público/privado, políticas de la diferencia, lo sentimental. En otras ocasiones puestas en escena, buscando un resultado incierto de acciones puntuales.

El sujeto suele entregar su curiosidad a complicaciones más propias. El cuerpo busca lenguajes dentro de sí. En la imagen y en la lengua presenta la necesidad de “trabajar con el cuerpo como lugar de las representaciones”¹. El cuerpo es un lenguaje, una narrativa de la identidad, así como un punto colectivo de expresión y de vías de autocreación, para representaciones e identificaciones, realidades, actuaciones y ficciones múltiples. La fotografía es un arte útil, curativa para purgar emociones peligrosas.

La fotografía elabora discursos dentro y fuera de los sujetos, recordando a Teresa de Lauretis y Judith Butler, el sujeto sería un lenguaje performativo y subjetivo. El cuerpo se utiliza como un verbo es decir; el cuerpo es la materialidad que nos permite realizar acciones, lo que posibilita la escritura y el carácter performativo de los sujetos. El sujeto es la lengua, un difícil sustantivo cuerpo con adjetivos insuficientes.

Dicha materialidad, puede nombrarse encarnación o corporalización, que es un resultado de reiteraciones según

1 Zamora Betancourt, Lorena. El Imaginario Femenino en el Arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey. México: CENIDIAP. CONACULTA. 2008 P. 19.

menciona Judith Butler² y los modelos de actuación del cuerpo. Es más fácil calificar con el verbo los principios activos y performativos. Es encarnar los discursos que nos definen como sujetos. El acto performativo genera cambios, deconstruir pero no crear, pero sí es un suceso para el sujeto y el cuerpo. La materialidad del cuerpo que se vuelve a fantasear motiva las restauraciones. "Cada acción pone en juego su personalidad total y no se separa del yo y sus centros sentimientos"³. No encontrarse nos hace susceptibles a la modificación y de reorganizar nuevas realidades. Las problemáticas que suele atravesar el sujeto se verán reflejadas en el cuerpo, así también en la fotografía.

El capítulo está conformado por tres líneas importantes, El Cuerpo Como Productor de Imágenes, Los Cuerpos Suponen Emociones y los Autorretratos de las Emociones; donde propongo pequeñas revisiones de artistas, fotógrafos como Nan Goldin, Cindy Sherman, Joan Fontcuberta, Natasha Merrit, Pierre Molinier tanto por las afinidades de la producción de la imagen como los movimientos que tienen al promover el uso del cuerpo, como la narrativa emotiva o personal en el ejercicio fotográfico hasta en el artificio de Fontcuberta.

El cuerpo, es un sujeto que funciona como una imagen que tiene la posibilidad de desplegar significantes. La imagen y el cuerpo, sujeto promueven una relación de fugas que se utilizan para aprender de él, aunque por su carácter ausente pareciera incapacitado. Reflexionando acerca de las prácticas y forma de producción de las imágenes, así como las consideraciones que los discursos tienen los artistas y como a ellos les gustaría ser leídos, propongo el siguiente análisis. Ellos trabajan autorretrato y retratos de otros para manifestar algunas experiencias.

2 Las personas a las que se dirige nunca habitan por entero el ideal al que se pretende que se asemejen. Además, esta encarnación es un proceso repetido. Y la repetición podría construirse precisamente como aquello que socava la ambición de un dominio voluntarista designado por el sujeto en el lenguaje. Butler, Judith. *Cuerpos que Importan*. Madrid. Paidós Ibérica. P. 325

3 Torras, Meri ; Acedo, Noemi (eds). *Encarnac(c)iones: Teoría de los Cuerpos*. Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. 2008. P. 10.

1.1 EL CUERPO COMO PRODUCTOR DE IMÁGENES.

En el arte podemos experimentar nuevas relaciones entre imágenes de cuerpos orgánicos, digitales o reinterpretaciones de la corporalidad. Encarnamos discursos en nuestras escenas fotográficas y en nuestras reinterpretaciones. La fotografía y el cuerpo son el lenguaje donde distintos artistas han decidido encarnar historias propias o de otros. La posibilidad de recrear con el cuerpo historias frustradas y reconfigurar cuerpos y sujetos a través de las afectaciones y olvidos.

¿De qué estamos hablando?

“¿Tengo que detallar figuras?”⁴

¿Qué sucede cuando el cuerpo orgánico empieza a desaparecer?

De los afectos, de cómo los sujetos empiezan a ser contenidos en las imágenes encarnadas de los recuerdos. Encarnación de la conciencia ⁵ dice Hans Belting. De la imposibilidad lingüística y hasta en ocasiones visual de los cuerpos. El cuerpo realiza actos repetitivos y constitutivos de la identidad, la construyen en ilusión irresistible en el objeto de una creencia dice Butler. Dichos actos son naturales, culturales e históricos como señala Merleau-Ponty encarna dichas posibilidades. El artista con el lenguaje del cuerpo, la fotografía y revelan historias punzantes para reorganizar la realidad, historias aferradas a proyectos fracasados⁶. La fotografía para poder vivir y revivir, para mantenerse tangible después del desdoblamiento de la imagen, de la ausencia y tras la revelación de una nueva verdad; un nuevo sujeto, la actualización y destrucción un sujeto anterior. La revelación de los cuerpos, el desdoblamiento de los sujetos, su reajuste es un encuentro erótico narcisista. La fotografía es entonces la inclinación de nuestros pensamientos, de nuestros asuntos.

4 Kristeva, Julia. Historias de Amor. México. Siglo XXI. 1987. P. 3-4.

5 Belting, Hans. La Antropología de la Imagen. Madrid. Katz. 2007. P. 178.

6 Boburg, Felipe. Encarnación y Fenómeno. México: Universidad Iberoamericana. 1996. P. 97.

La crisis del purismo fotográfico trajo lo que parecían una serie de nuevas reacciones en el trabajo de las mujeres para esta época, las artistas demuestran una nueva capacidad de existir sus cuerpos en sus obras, la exploración de identidades y del cuerpo, proponiendo nuevas experiencias para los artistas.

¿Cómo traducimos la acción?

¿Los cuerpos pueden hablar?

El cuerpo en la fotografía se convierte contra el dispositivo culturalmente ya codificado, una nueva forma de enunciación, como critica Alain Bergala en el texto *Le Pendule*. El cuerpo es sublimado, liberado. Salta de los estereotipos, se critica a los cánones de belleza, el vivir el cuerpo, los objetos y el derecho a envejecer, así como hace una crítica de la fotografía misma su relación con el cuerpo y otros asuntos sociales.

Nan Goldin exhibe este vivir de su cuerpo y el de sus compañeros a través de sus series, como lo es en *The Ballad of Sexual Dependency*. El cuerpo presenta la necesidad de exteriorizar discursos, fotografías de sí y de otros que comparten experiencias históricas similares. Los sujetos operan habitualmente en estos procesos de restauración e interpretación que exige como menciona Butler entre distinguir y existir los cuerpos. El cuerpo en las imágenes tiende a ser subversivo y punzante, muestra casi en una forma teatral, exagerada las acciones de los sujetos.

La obra de Nan Goldin (Fotografía 1), posibilita relaciones entre los cuerpos y el espacio fotográfico. Es una sensible muestra de las intimidades pero sobre todo es parte de la búsqueda que tienen Nan Goldin de una identidad fija, de una estabilidad o mostrar la inestabilidad de las relaciones humanas, después de que en su infancia crece en diferentes familias adoptadas.

En las fotografías se puede encontrar afinidades en los sujetos, apoyados en fuertes cargas de los procesos emocionales, en una tarea plástica que invita al diálogo y crisis. Nan Goldin presenta asuntos específicos de un grupo, caracteres especiales de entidades precisas o intereses precisos, señala condiciones que son evidentes en las imágenes. Mantiene la narración del acercamiento, al roce, las alucinaciones, el soñar, dormir, relaciones íntimas y actos amorosos del cuerpo.

El discurso de la otredad es retomado en estas fotografías, experiencias vitales, lo que se vive en carne propia y que encarna la imagen. Se hacen visibles los estados ocultos y los deseos. La posibilidad del cuerpo de crear lenguajes diferentes, realizar nuevas expresiones en las relaciones gesto-espacio; es decir, que los elementos de un sitio alcanzan a perturbar un cuerpo. La fotografía "contiene los movimientos del alma traducidos como movimientos del cuerpo"⁷. Desde miradas artificiales hasta miradas espontáneas, parece que el cuerpo desde y para el interior del ser.

El cuerpo, texto; es una deconstrucción de códigos que desplazan la antigua normatividad, verdad y proponen un nuevo contexto, que inquieta, un lenguaje que salta del cuerpo, que no cabe en él. Provocando la actuación, un confuso enredo de cuerpos latentes en la imagen fotográfica.

El cuerpo es una experiencia subjetiva libre para la acción. Los artistas pueden y demandan su cuerpo como propio y rescriben como productores de significados⁸. Un concepto extenso que se lanza hacia otros objetos en el mundo y hace al sujeto accesible a su corporeidad a través del lenguaje de la carne⁹.

7 Simmel, Georg. *Cultura Femenina y Otros Ensayos*. Argentina: Colección Austral. 1941. P. 29.

8 L.F. Cao, Marian (Coord.). *Creación Artística y Mujeres: Recuperar la Memoria*. España: Narcea. 2000. P. 42.

9 Op. cit. Boburg, Felipe. P. 92-108.



Fotografía 1. Nan Goldin. The Ballad of Sexual Dependency. (1981-



Fotografía 2. Cindy Sherman. Disasters and Fairy Tales (1985).

El lenguaje se descubre alterado, un cuerpo desconocido, ignorado y usado por otros... se buscan nuevos territorios del cuerpo lejos de lo convencional. Descubrir y modificar su cuerpo resulta una solución, el artista se propone como un agente que distorsione su visión del cuerpo como forma de producción artística. El lenguaje propone una producción entre el arte y la vida, una nueva carne y texto que se enlazarán a la cotidianidad.

El uso del cuerpo en la fotografía trasciende a la representación¹⁰, es decir que provoca reacciones después del momento en que se decidió la imagen y que permanece en movimiento. Un lenguaje donde no existe original, es un mero simulacro, actuación, un desprendimiento del yo, encarnación, puesta en escena. Tal vez entonces puedo mencionar la serie de Cindy Sherman Disasters and Fairy Tales (Fotografía 2) donde ella personifica actos de violencia. El cuerpo da una indicación, sin tantos referentes. En cuerpo, encarna actos vaticinados, sospechados.

En la imagen fotográfica, el cuerpo no es otro más que el que se exterioriza; "se convierte en lo que ahora hace"¹¹ y es un espacio donde se concreta el cuerpo en tiempo presente. Es el objeto real frente a la cámara, a falta de él no existe imagen. No se puede negar su existencia física en un período determinado. El cuerpo ante la cámara presenta un estado único y es todo aquello por lo que se separa en el presente y en ese sitio.

La imagen no sólo cuestiona un objeto sino también un tiempo. La fotografía es una emoción de lo real en el pasado¹². El carácter del Yo pretérito que se encuentra susceptible de ser evocado y/o actualizado; para un Yo futuro, anticipado. Posiblemente es más importante el momento de observar el objeto frente a la cámara que el producto mismo de la toma por el montaje y la decisión del acto fotográfico, pero el resultado es a su proporción imprescindible por ser la

10 Tejo Veloso, Carlos. El Cuerpo Habitado: Fotografía Cubana para un Fin del Milenio. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. 2009. P. 104.

11 Durán Amavizca, Norma Delia; Jimenez Silva, María del Pilar (Coord.) Cuerpo, Sujeto e Identidad. México: Plaza y Valdés Editores. IISUE. 2009. P. 27.

12 Barthes, Roland (1989). La Cámara Lucida. Barcelona: Paidós. P. 137.

manifestación física y duradera de este corte del tiempo y espacio que a elegido el fotógrafo.

1.2 LOS CUERPOS SUPONEN EMOCIONES.

Creamos pantallas que enlazan, encarnan la vida con la muerte a través de ritos, buscamos estos enlaces por medio de imágenes nuevas que establecen relaciones con los sujetos ausentes. Prolongamos historias con cuerpos no presentes y sujetos que retenemos. Creamos formas, configuraciones audiovisuales y hasta imaginarias, los escribimos. Se elaboran redes de expresión con el cuerpo. No se necesita ver para ejercer el habla. Sin embargo entre la visibilidad y el habla hay interacciones. La imagen del cuerpo de los ausentes es revalorizada, es la única encarnación del recuerdo.

Las fotografías son un cuerpo encarnado, un documento poético como refiere Chevrier. Se reelaboran los retratos, que serán un tránsito entre la vida y la muerte, "dos terrenos desmarcados por una línea comparten puntos en común"¹³ terrenos de tiempo que también son cuestionado, la imagen es una pantalla entre pasado y futuro. La creación de estas imágenes, encarnaciones funcionan como certificado o documentación.

No interesa la objetividad, las imágenes pueden servir para verificar, pero también para cubrir los estados emotivos de la memoria. En este punto la imagen no trata de hablar sobre, sino de hablar por si misma.¹⁴ "La fotografía está lejos de captar realidades; mejor aún representa visiones procedentes del inconsciente. Concebir y transcribir esas imágenes busca trascender la superficie física de la fotografía al enriquecerlo con el estremecimiento místico"¹⁵.

Suele darse la apariencia del mundo real para que no sólo el ojo, sino otros sentidos puedan verse susceptibles a

13 Bernárdez Rodal, Asunción. La exclusión más radical. La muerte como Anomalía. P. 2.

14 Mirsoeff, Nicholas. An Introduction to Visual Culture. Londres. Routledge. 1999. P. 18

15 Montiel, Gerardo; Alanis, Salvador. Cuerpo Presente. México. Artes de México. 2007. P.19.

caer en el engaño sensorial de la caricia¹⁶ de la carne. En la escena fotográfica se observan identidades múltiples, encarnaciones. No somos uno, ni somos muchos como refiere Joan Fontcuberta en su ensayo *Identidades Fugitivas*. La necesidad de ser otros o la repetición de un mismo sujeto, ensayos de una infinidad de lenguajes en diversos cuerpos en lugares y tiempos incomparables.

A través de la fotografía experimentamos cambiar la fantasía de la textura de la piel, hemos jugado a ser siempre por medio de actuaciones y montajes. se construyen ficciones adecuadas al ojo para ser sublimes. Siguiendo con Fontcuberta, cuando nos cuenta la historia de cómo su abuelo y abuela conocieron tras una carta, y un par de fotos, proclama la importancia y los aspectos emotivos, index y punctum que te dan la fotografía, el mismo refiere es como si Cupido y Barthes se hubieran aliado refiriéndose al amor a primera vista que tienen su abuela hacia su abuelo que ha surgido ante una fotografía.

Joan Fontcuberta (*Fotografía 3*), siempre ha hecho un estrecho vínculo con la ficción o simulación de la realidad y la puesta en escena, pero siempre retomando la importancia de estos documentos poéticos y afectivos que ha producido. En la fotografía, el organismo se puede excluir y en cambio se presentan otro tipo de abstracciones orgánicas o digitales. La manera de presentarlo gráficamente siempre será distinta a la concepción que se tiene de sí por el planteamiento abstracto, por los símbolos de lo que es el cuerpo; por el hecho de ser mentales y generales. Apenas como el Sujeto, de su formulación del griego y del latín Subjectum, Subyace, Supuesto. La imagen fotográfica es apenas semejante al objeto. Joan Fontcuberta en distintas fotografías elabora sujetos e historias de estos irreales.

16 Jay, Martin. *Ojos Abatidos. La Denigración de la Visión en el Pensamiento Francés del Siglo XX*. Madrid. Akal. 2007.



Fotografía 3. Joan Fontcuberta. Yo conocí a las Spice Girls.

El cuerpo es sólo un contenedor de signos que en el movimiento crean una lengua para comunicar. Es otro, que nos ayuda y que está vivo: un conjunto de órganos, sistemas, una máquina diseccionada. Es un juguete, es lúdico, instruido y encantador. Es la piel distendida¹⁷. Es la actividad pulsional concretada y que se desborda en caos confundiendo lo orgánico con lo artificial no hay distancia entre lo físico y lo fantástico.

El cuerpo es producto de un espacio, tiempo, un vestigio, fantasmas y cientos de capas que descubrir en imágenes fotográficas, sería justo recordar al pintor Xia Xiao Wan (Ilustración 1) que pinta con oleo sobre diferentes superficies de vidrio o acrílico y superpone cada imagen, para crear pinturas en 3D o esculturas con pintura. Así como Nadar se refiere a Balzac, al decir que todo en su cuerpo está formado por una sucesión de imágenes espectrales superpuestas, y así la fotografía apresa, separa una a una las capas de las que está formado el cuerpo. Atta Kim en la serie On Air: The Sex Series (Fotografía 4), y sus largas exposiciones logra encontrar esos vestigios de los cuerpos, y juega con el tiempo en un mismo espacio fotográfico en la consumación del amor.

Sin embargo el cuerpo no es una sucesión de capas similares, cada captura de imagen de un mismo sujeto contiene diferencias atrayentes. Recuerdo un texto de George Didi-Huberman, Ser Cráneo: Lugar, Contacto, Pensamiento, Escultura¹⁸ donde repasa la analogía de la cebolla. La cebolla no es un contenedor, pero es una serie de capas que no encierran nada, pero esto no impide que no exista. Esto pasaría en ese innumerable mar de imágenes que son fabricadas y que no presentan reflexión alguna.

La fotografía se presenta como la disección perfecta de lo que se desborda del cuerpo, desenmascarado y voluptuoso, cuestiona en partes imprecisas el porque de las construcciones, deconstrucciones vitales del cuerpo. La ansiedad

17 Anzieu, Didier. Crear /Destruir. Madrid: Biblioteca Nueva. 1997. P. 201.

18 Zalamea, Gustavo (trad). Didi-Huberman, Georges. Ser Cráneo. Lugar, Contacto, Pensamiento, Escultura. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. 2008.

de las partes y fragmentos. Simplemente en un ritual del cuerpo para su desesperación, rumbo a la purificación del Yo.

El cuerpo dislocado y precipitadas posiciones del cuerpo en un espacio entre remedos, simulacros y actuaciones, acción sobre el cambio de apariencias. La imagen es una forma de entender ya que el sujeto "capta siempre en fragmentos el objeto, nunca al objeto en su totalidad"¹⁹ sólo alcanzamos a entender una porción del objeto.

Pero también la fotografía es un otro cuerpo de sí mismo. Indica, representa, recorta, enmarca, diseña, contextualiza las imágenes de los sujetos artistas o sus visiones. Como en lingüística; deícticos; que son algunos pronombres o adjetivos, éste, ésta, éstos; he aquí, he ahí; aquí, allí; ahora, antes²⁰. Al final una suerte de definiciones de las partes del cuerpo, definiciones de diccionario ubica en el atlas del cuerpo algo que debe ser cuestionado por el productor de la imagen y también inspeccionado por otros.

El cuerpo es la única posibilidad de abstraer las cualidades del sujeto. A partir de él sucede todo, se liberan extensiones. El cuerpo es un medio que se transforma y sólo muestra en el retrato un periodo determinado de tiempo. Se sitúa perfectamente un tiempo y un lugar desde el cual el sujeto puede manifestarse.

Didier Courbot tiene un lugar preciso producir una declaración, y sin embargo no sabe si espera o se va del aeropuerto con un ramo de rosas. Lost In Space (Fotografía 5). El cuerpo se ha visto de distintas formas y en diferentes usos, se encuentra ahí para el artista mismo y para los demás que lo observan. El control de las palabras del lenguaje de Courbot pueden interpretarse. Suponemos lo que quiere decir, suponemos que sabemos, y suponemos que expresa y sin embargo

19 Castilla, Del Pino, Carlos. Teoría de los Sentimientos. Barcelona: Fabula Tusquets Editores. 2000. P. 43.

20 Dubois Philippe. El Acto Fotográfico. De la Representación a la Recepción. Barcelona: Paidós Comunicación. 1986. P. 70 - 71.



Ilustración 1. Pintura de Xia Xiao Wan.



Fotografía 4. Atta Kim. On Air: Sex Series (2002-2006).



Fotografia 5. Didier Courbot. Lost in Space (2000).

él monta la fotografía. Didier Courbot atraviesa diferentes acciones en sus fotografías, que no son sólo para él, colabora en acciones para la comunidad, regar las plantas de la ciudad o pintar franjas amarillas peatonales. Perfectamente deja abierta la obra y lista para el mal entendido creativo

1.3 AUTORRETRATO DE LAS EMOCIONES.

El autorretrato contiene físicamente lo que le sucede a la artista entonces, pero: ¿en qué disposición los artistas conforman los juicios de (re)construcción identitaria o de quiénes ellos eligieron capturar en una imagen?

Pareciera que en la medida de los procesos de actuación, de los gestos y marcas corporales se reconstruye. Un querer ser y dejar de ser, ayudan a la construcción de relatos autobiográficos con procesos que no sólo son particulares en las artistas sino que son vividos y compartidos por otros a los que ellos fotografían y cuestionan también la forma en que son percibidas y no se sienten ellos mismos a veces, debido a asuntos sociales como la apreciación del cuerpo propio.

Es fácil reconocernos en otro cuerpo por la capacidad múltiple de sujetos e identidades que caben en las capas del cuerpo²¹. Sin embargo el Yo es tan inestable que busca comprometerse en vistazos exhaustivos de los Otros para localizarse como sujeto.

El artista hace intentos, se reproduce, se desdobra y se muta. Actualiza su cuerpo para saberse cuerpo existente, vivo y conocido y saberse reconocido por ese mundo que permanece anónimo. Es capaz de abordar misterios que no conocemos del mismo cuerpo y su paso del tiempo, un cuerpo que puede contener o no diferentes significados. En

21 Arfuch, Leonor; Catanzaro, Gisela (Comp.) El Pretérito Imperfecto: Lecturas Críticas del Acontecer. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2008. P. 187.

sus imágenes los artistas se hallan, se diseccionan e interpretan por placer. Se extienden simbólicamente hacia el otro. Cargan su cuerpo a la imagen pero también la imagen retorcerá la visión del Yo de sí mismos y de otros. La imagen del cuerpo es un testimonio expresivo de las circunstancias personales y aunque parecieran narcisistas, también pueden estar comprometidos con un discurso social.

A través de inscripciones corporales, se construyen políticamente como sujetos, y de la misma forma elaboran la construcción política de la imagen fotográfica. La imagen es el medio discursivo cultural para la exhibición de las necesidades políticas del cuerpo; la fotografía es otro resultado físico, que pudiese comprobar como se desarrolla y existe el cuerpo.

Los fotógrafos se presentan a sí mismos en los retratos, el acto de la mirada. Frente a la cámara en actos donde exageran los procesos de identidad, movimientos performativos deconstructivos del lenguaje; para hacernos mirar no sólo la exploración del cuerpo sino la de los sujetos. El cuerpo es un espacio de experiencia, y en la fotografía se encuadra el acontecimiento²². Natasha Merrit relata y reflexiona su experiencia en *Digital Diaries* (Fotografía 6). Merrit es una fotógrafa que trabaja en la creación de un catálogo, registra, documenta experiencias sexuales, a través de autorretratos explícitos, es un trabajo inherente a su historia y sus gustos. Su proyecto es similar al de Cindy Sherman. La imagen es un espacio de reconocimiento, de revelaciones después de la experiencia; se somete ante la reflexión y escenificación de la actividad performativa donde se resaltarán conceptos prudentes e imprudentes para la investigación. Es en la fotografía donde se fija el cuerpo. Entonces se puede decir que el cuerpo es una extensión viva, un sistema orgánico que se muestra en la imagen fotográfica como respuesta de un desequilibrio por averías, rupturas y que es cuestionado.

22 Krauss, Rosalind. *Lo Fotográfico. Por una Teoría de los Desplazamientos*. Barcelona. Gustavo Gili. 2002. P.96.



Fotografia 6. Natasha Merrit. Digital Diaries (2000).

El artista pareciera ser el protagonista, pero la imagen tiene identificaciones múltiples, es la mirada de otro y el deseo de otros, imaginarios que los personifica, y otro que se vuelve a construir como artista. Los otros se multiplican. La fotografía es entonces una vía que enlaza a mi cuerpo con el de otros. A mi sujeto con otros sujetos. Es la prolongación del cuerpo hacia el mundo²³. El fotógrafo es un sujeto que perturba el mundo.

Imágenes de cuerpos y sujetos transformándose en encuadres significantes, otros cuerpos se vuelven imaginables a través de la reelaboración de textos que en la historia se puede leer de diferentes maneras. Los textos del cuerpo, atraviesan distintos laberintos infinitos enfrentándose ante diferentes alternativas en la imagen; por caminos invisibles de símbolos, conceptos que se han enmarcado. Sujetos con identificaciones temporales.

Ya desde el autorretrato las identidades seden ante la invención de seres excepcionales, caprichosos que no son el autor y en la actuación también suceden estas imitaciones y ensayos del cuerpo. Sin embargo no todos los productos artísticos que provienen del cuerpo constan de una marca, una huella que los encarne. No encontrarse nos hace susceptibles a la modificación y de reorganizar nuevas realidades. La fotografía, el autorretrato será entonces un documento poético de nuestras curiosidades.

Es entonces que estos textos que se apuntan en el cuerpo, los construyen políticamente como sujetos provocadores no solo de nuevas reacciones para él, sino para otras construcciones de otros lenguajes. Las imágenes son el medio discursivo cultura y natural para la exhibición de estos artistas. La fotografía es un resultado físico que tiene el carácter de documento poético para comprobar el desarrollo de los cuerpos y sus movimientos.

23 José Luis Barrios. Ensayos de Crítica Cultural: Una Mirada Fenomenológica a la Contemporaneidad. México. Universidad Iberoamericana. 2004. P.24.

La formación de retratos, autorretratos es el resultado de la imposibilidad lingüística que súplica a la corporalidad la declaración del discurso del sujeto. El sujeto coloca en lo fotográfico el relato o narraciones del mundo, de la presencia, recuerdos y de la preocupación, así como de los caprichos del cuerpo. El cuerpo nos permite suponer relaciones, significados, ficciones o resaltar la realidad. De la fotografía el cuerpo subyacen las diferentes capas que lo confrontan con la cámara e indican algo que estaba detrás, bajo el silencio del sujeto.

Entiendo que la fotografía es algo más importante que un espejo de la realidad, sino como un elemento artístico, estético que reflexiona de las transformaciones y deconstrucciones de lo que se ha abstraído de lo real. La imagen es un claro proceso de permitir observar y reflexionar las cuestiones del sujeto y emociones singulares que provienen del efecto de relaciones. Como fotógrafos buscamos, perseguimos poseer imágenes, respuestas o más dudas que desvían nuestra mirada de lo cotidiano y nos atrapan formas más fascinantes que muchos consienten abandonar y proseguir con algo más sensato.

CAPÍTULO 2. Breve Análisis de la Obra de Sophie Calle y Tracey Emin.

There's so much stuff said about me that's not true,
so now if something is hurtful and wrong,
I send an e-mail or letter immediately, saying,
This is not true.

Tracey Emin

I never grew up.

Tracey Emin.

Tracey Emin.

Nosotros encarnamos relaciones de incertidumbres con apariencias, pliegues de afectos. Se problematizan las líneas de fuga, las formas y de huir o resistir de las cosas que no se pueden aguantar. El sentido visceral cruzando flujos afectivos y discursivos es parte del proceso de creación. Muchos artistas trabajan con estos efectos de los sentimientos; "Affect means to be affected by and to affect" , Jo Labanyi argumenta que el dejarnos ser afectados por otros sujetos, también significa verlos como objetos de nuestro afecto. Teresa Brennan y Jo Labanyi presentan al afecto y las pasiones como un efecto que proviene de fuera de nuestros cuerpos, es el sufrimiento de un fenómeno físico. Tal vez el amor.

Algunos fotógrafos retoman los actos cotidianos, algunas secuencias de fotografías, elementos que serán dignos de recuerdo, objetos personales, cartas y giran la mirada del autor hacia un discurso artístico. En esta apartado no solo hablaré de la fotografía como discurso artístico también enlazaré estos aspectos emotivos a la capacidad que tiene el artista de producir otros elementos como será el caso de Tracey Emin quien deja a las posibilidades y a la accesibilidad el instrumento con el que va a trabajar en cada obra.

Decidimos mediante el discurso del arte, fotografías, en videos, muchas formas de contar historias de los efectos de nuestro cuerpo, como se transforma el sujeto, prácticas (ficciones) aceptadas y adoptadas por el discurso académico y artístico. Un método esquizofrénico según Cristina Rivera Garza, "la memoria y la ficción, la memoria y (el fracaso de) el lenguaje, la memoria y la ausencia del cuerpo, que se encarna"¹.

Es el cuerpo lo que nos hace sensibles a otras corporalidades, depende de fuerzas exteriores que lo afectan y a falta de este, es el lenguaje que articula los pensamientos, sin embargo la expresión de las palabras no son suficientes, el idioma no alcanza a expresar nuestros deseos, el lenguaje resulta incompleto para el sujeto. El alfabeto resulta inútil para

1 Rivera-Garza, Cristina. (CON)Jurar el Cuerpo: Historiar y Ficcinar. Cátedra de Humanidades. ITESM-Campus Toluca. 2010.

cuestionar las expresiones y externar los deseos, si ya resulta difícil saber lo que queremos y tampoco sabemos expresarlo. El cuerpo y las emociones van más allá de la lingüística.

¿Qué quieres decir?

Se puede pensar que la obra dice algo determinado y sin embargo pudiera encontrar más significantes. Las emociones resultan de los encuentros con otros y no está demás la fantasía burguesa de necesitar los ojos de otro para nacer. Los flujos afectivos en la obra, la emoción como política de traducción de las piezas, donde hay una creación de conocimientos sin verdades absolutas, comparten, reorganizan valores performativos complejos. La presencia de sujetos que actúan a otras corporalidades, y asuntos que son por fin articulados, es el arte una forma más legítima de hablar del amor, pues se inunda la obra lo que sentimos, y no parecemos extraños. La presencia de sujetos que actúan a otras corporalidades, y asuntos que son por fin articulados, es el arte una forma más legítima de hablar del amor, pues se inunda la obra lo que sentimos, y no parecemos extraños.

¿Es una cosa de decir todo?

Hablar de lo más privado: el amor durante el discurso del arte que se produce. Finalmente es válido cambiar el discurso de la obra una vez terminado, no deja de ser arte, no deja de ser amor o quizá otro sentimiento. Tal vez al final de la obra se tienen otros efectos, afectos. Ya dice Butler, no es posible controlar los significantes de lo que hemos hecho y Roland Barthes con el texto abierto.

No sé cuando se trata de amor

...Pero está representando y a la vez forma parte de la manera de producción de las fotografías como del video. Esta serie de autorretratos que hablan de la vida del artista es parte de la ejercicio de la fotográfico. Remiten a un instante preciso donde se registra la autocontemplación de un tiempo que se quiere retener pero también sobrellevar y finalmente no recuperar pero a partir de ello tener un acto estético.

2.1 Sophie Calle

I would like thing to have turned out differently.

I received an email telling me it was over.

I didn't know how to answer.

It was as if it wasn't meant for me.

It ended with the words: Take care of yourself.

I took this recommendation literally.

I asked a hundred and two women,
chosen for their profession,
to interpret the letter in their professional capacity.

To analyze it, provide a commentary on it, act it,
dance it, sing it.

Dissect it. Squeeze it dry. Understand for me.

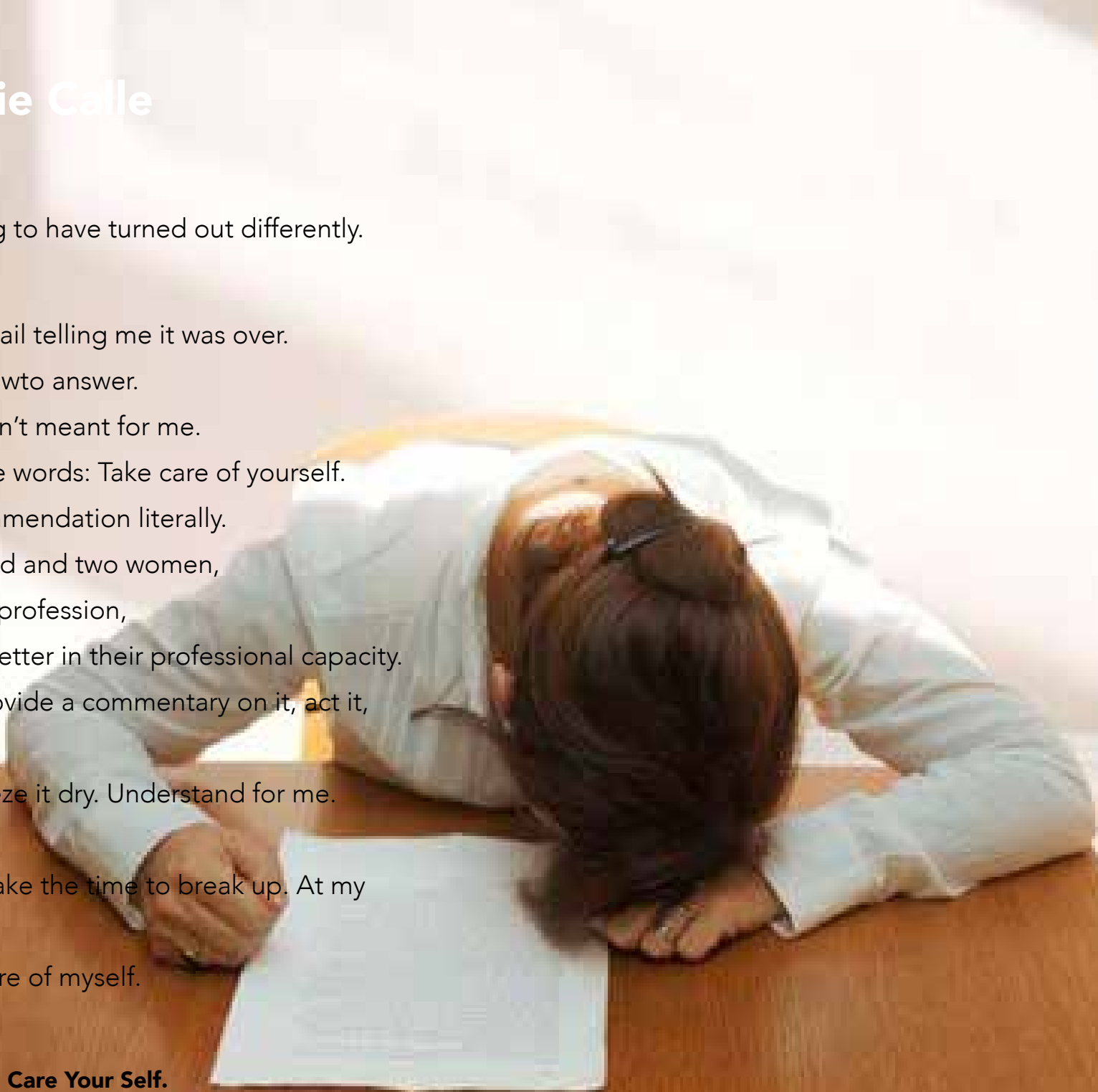
Answer for me.

It was a way to take the time to break up. At my
own pace.

A way to take care of myself.

Sophie Calle.

Sophie Calle. Take Care Your Self.



El cuerpo es inerte, no se requiere; se ha establecido la idolatría del cuerpo, la imagen del cuerpo; del narcisismo de la autodefinición, así como del placer y obsesión por la contemplación de la imagen propia o la representación (presente-ausente). La representación por los desaparecidos, los cuerpos que faltan. La fotografía que contiene un cuerpo o algo de él, es una pequeña reliquia, un fetiche; son parte de los ritos compulsivos y afectivos del retrato.

Sophie Calle establece una seria relación entre la fotografía como documento personal y artístico. Con un principal enfoque autobiográfico produce distintas obras con esta perspectiva. En 2007 durante la Bienal de Venecia se presentan 107 representaciones de un correo electrónico que un amante le envía a Calle para terminar su relación y terminaba diciendo Take Care Your Self /Prenez Soins de Vous/Cuídate (Fotografía 7).

Sophie tiene la necesidad de saber quien era la persona que le escribía y la de reconocerse como destinatario de esa carta. Designa quien es el retrato y da cuerpo a un ausente que le era indispensable. Su pasado será la experimentación para desarrollar un documento fotográfico pero que casi siempre estará apoyado de algún texto. Todos los retratos de la serie están en color, en la mayoría todas están a la mitad del cuadro, en médium o plano americano, siempre aparece la carta. En sus imágenes otorga el valor de otra persona, a un cuerpo que lo esta supliendo por diseño propio, es un señalamiento fotográfico. 102 personas vienen en representación de él.

Una serie de 102 retratos a mujeres en diferentes lugares, en su trabajo, en lugares propios tendrán la oportunidad de explicar no solo al leer la carta, sino al representar este entendimiento ante la imagen fotográfica y se vuelven a la vez las destinatarias de la carta. Ellas encarnan las posibilidades en el corte fotográfico, detienen y separan a los personajes y el tiempo de la historia que la autora no quiere recordar. Son ellas las traductoras, la cantante la bailarina, una psicóloga, psicoanalista, estilista, la periodista¹ y cada una de ellas.

1 Bolt, Barbara. Heidegger Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts. New York. I. B. Tauris. 2011. P.18.

El ser humano está más allá de controlar, depende de fuerzas exteriores que lo afectan, hasta de forma consciente, luego nos justificamos intelectualmente. Sophie Calle satisface sus necesidades y deseos por medio de estas pantallas de la fotografía. Realiza sobre su cuerpo y el de otros, remedos y simulacros del narcisismo. Las identidades seden ante la invención de otro ser extraño. Un performance, acciones que son documentadas y que remplazan la obra en vivo.

Esta acción que hace Sophie Calle en *Prenez Soins de Vous* revela el acto político del cuerpo por no verse desaparecer y se exige mantener vivo. Explota el cuerpo. Esta educación por la mirada intrínseca y las emociones de Sophie Calle reescriben contenidos y significados dentro de sí y en la imagen que ella produce.

Una propuesta que plantea un número importante de participantes externos a la artista donde un asunto personal se convierte en colectivo. Ocupando distintos espacios plantea estos retratos junto con algunos elementos que contextualicen los lugares y acciones de las participantes como su traducción del texto que Sophie Calle les ha entregado. Las expresiones corporales se convierten en la interpretación del correo electrónico.

Antes de la historia del e-mail y de la necesidad de descifrar ese texto frío, una habitación y un teléfono habían sido parte activa que detonarían *Exquisite Pain, Douleur Exquise*. Este proyecto conformado a primera vista por algunos retratos, fotografías de algunos objetos como una almohada, el pasaporte con los sellos del viaje, paisajes, el camino y las habitaciones donde ella había estado; selladas con el número del día que ha transcurrido y la leyenda *Days to Unhappines* confrontadas con algunos detalles del viaje

¿Cuándo fue la última vez que usted más sufrió?



Fotografía 7. Sophie Calle. Take Care Your Self.



DOULEUR

J-20

Fotografía 8. Sophie Calle. Exquisite Pain.

2. BREVE ANÁLISIS DE LA OBRA DE SOPHIE CALLE Y TRACEY EMIN.

Esa era la pregunta de Sophie Calle en 1985 que hizo a varias personas esperando respuesta de los sufrimientos y algunas decepciones. Es el caso de Exquisite Pain, (Fotografía 8), de la misma Sophie Calle. Cuenta la historia de una chica perdida en Japón después de un telegrama. El 25 de Octubre de 1984 parte a Japón por una beca de tres meses, 92 días que dan el fin a una relación amorosa. A su regreso a Francia tras contar y recontar la historia, cuenta la misma historia de su viaje de París a Tokio, pasando por Moscú en el Transiberiano. En una serie fotografías y algunos objetos sellados son el resultado de la ansiedad y del dolor de aquellos días.

El libro Lost in Translation: Orientalism, Cinema and Enigmatic Signifier ocupa un concepto que me parece importante cuando habla de Sophie Calle, The Lost Girl² por ser una chica de occidente perdida en Japón, pero no solo por el choque cultural sino emocionalmente también. Una chica perdida y demasiado compulsiva en su trabajo visual, como en esto vacía lo emocional, la forma en que lo comparte su proceso de trabajo y la forma en que se originan sus producciones a partir de su vida.

Como toda chica perdida, siempre se busca un poco de estabilidad entre personas que localiza y que conoce. Durante su viaje tiene un encuentro con Hervé Guibert³ quien el día 29 le entrega una fotografía de ella a los once años que le ha hecho su padre. En el libro de artista que ella hace para esta pieza veremos las notas como aquella que cuenta la historia de la llave, cuando ha pasado la noche con un italiano; la visita con los adivinos y las fotografías con los invidentes.

Una de las principales características de esta obra, es la separación de cada foto, cada día, el diario escrito y fotográfico, el acto fotográfico; todo este método tiene una fuerte importancia para el recuerdo de la perdida de Calle. Cada

2 King, Homay. Lost in Translation: Orientalism, Cinema and Enigmatic Signifier. United States of America. Duke University Press. 2010. P. 138.

3 Calle, Sophie. Douleur Exquise. Actes Sud. Arles. 2008. P. 10

foto y cada texto es parte de una serie, pero también de una secuencia que cuenta la historia de algunos días, pero como en todas las películas el tiempo funciona en un presente extraño que puede ser recorrido de principio a fin muchas veces y se sigue leyendo en presente. La lectura del desgaste está reciente a pesar que Calle dice que a los tres meses estaba recuperada de todo esto.

Finalmente Douleur Exquise cuenta como un diario, las fotografías que nos dicen cuanto tiempo falta para terminar con el dolor, así como las respuestas a su pregunta sobre el sufrimiento y una fotografía. Su misma historia está contada con la fotografía del caótico teléfono rojo.

El sobresaliente trabajo documental que hace Sophie Calle, hace una revisión estética sobre su propia vida, es ella la que aparece en la historias, el personaje; y contrasta esto con lo poético, con la perdida, con el fallido discurso del amor. Pero no sólo tiene el placer de disfrutar de hablar de su vida, sino también en cada obra permanece un constante hablar de otros y sobre todo de dudar las acciones, comentarios, su imagen y la forma de reencontrarlos o de identificarlos a través de otros mediante la fotografía es una de las cosas más sobresalientes en las fotografías de Sophie Calle.

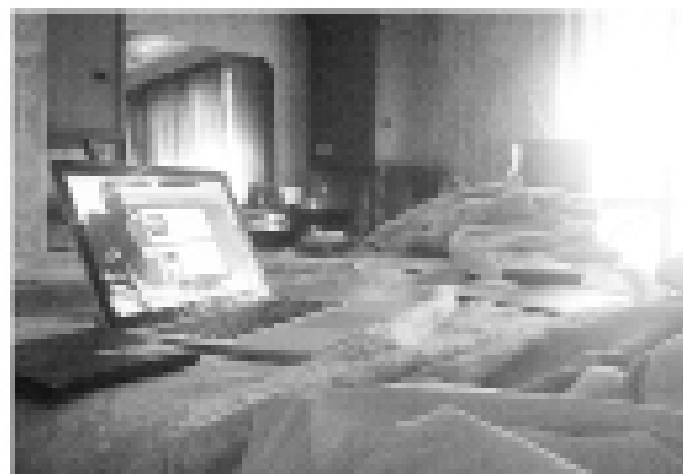
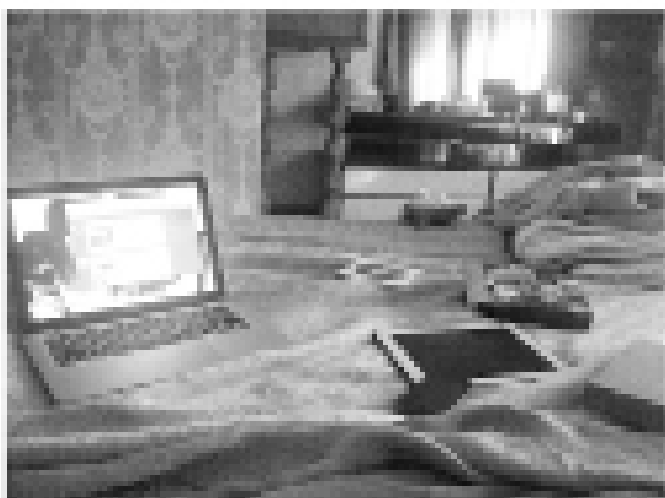
De nuevo recordemos la yuxtaposición de textos con las imágenes y ese ver a los otros y experimentarlos para hacer público lo privado. Como he ya mencionado, la metodología de trabajo, esa constante forma compulsiva de desarrollar el compromiso fotográfico, un ritual que ella construye para cada proyecto. Algunos la califican como una artista que experimenta el individualismo, pero a lo largo de este proyecto yo me pregunto y me afirmo que al hablar de uno mismo habla de las relaciones que existen con los demás, de quienes son los demás a través de estas imágenes, es entonces donde tenemos Les Dormeurs, Los Durmientes (Fotografía 9) y Hotel (Fotografía 10).

Una serie de fotografías sobre mujeres y hombres algunos conocidos y otros no son fotografiados mientras duer-



Jean-Yves le Gouic. 23^{ème} dormeur. Arrivé le samedi 7 Avril 1979, à 18 heures, avec 3 heures de retard —
Il s'est immédiatement couché puis endormi —

Fotografia 9. Sophie Calle. Les Dormeurs.



Fotografija 10. Sophie Calle. Hotel.

men en la cama de Sophie Calle. Ella toma las fotografías a otros de una acción que ella tiene dentro su hogar para hablar de ellos y de si misma⁴. Sucede que en estas imágenes encontrará cosas que no sabe que serán, solo por el acto de mirar y del acto fotográfico. En el caso de Hotel, se transforma en toda una espía, al hacerse pasar por una empleada de un hotel en Venecia donde fotografía las habitaciones vacías de los huéspedes y donde imaginamos que pasa en cada una.

Sophie Calle usa la fotografía para sus fetiches, estados de animo, como una confidente de sus secretos y de otros que están o no de acuerdo en contarle sus historias. Prevalecen los lazos íntimos, en todos sus retratos, paisajes, los objetos y en los textos que comparte. Los rasgos de ansiedad en la imagen, en su vida, The Lost Girl perdida en oriente pero también en occidente; con amplia búsqueda de historias de sus fotografías y todo tipo de discursos que nos comparte a través del arte. Será un caso parecido pero con rasgos más fuertes en el discurso que encontraremos con Tracey Emin, piezas enérgicas y más ausencias de otra Lost Girl.

4 Gratton, Johnnie; Sheringham, Michael (ed). The Art of Th Project: Projects and Experiments in Modern French Culture. United States. Berghahn Books. 2005.

2.2 Tracey Emin

Soy una alcohólica, neurótica,
psicótica, quejosa,
obsesionada conmigo misma,
pero soy una artista

Tracey Emin.

Tracey Emin. My Bed.



2. BREVE ANÁLISIS DE LA OBRA DE SOPHIE CALLE Y TRACEY EMIN.

Siempre hay algo que descubrir en el proceso de creación, mismo proceso que de una casualidad e insisto causalidad me lleva a hablar de Tracey Emin. Inevitablemente recuerdo mucho la fotografía de la cama de Felix Gonzales Torres, la serie de Los Durmientes y Hotel de Sophie Calle; así como My Bed de Tracey Emin, todos obsesionados por las fisuras, quiebres que existen en los lugares privados y la experiencia que se tiene ante la producción de obras a partir de lo íntimo.

Estos artistas tanto productores de imágenes como de textiles y otro tipo de esculturas o producciones, parecen trabajar con objetos básicos, pero sobre todo son íntimos. Tracey Emin en la misma situación que Calle, no es un trabajo sólo autocontemplativo, habla de otros y también es caótico y compulsivo ante la misma situación del amor, sea lo que sea que eso signifique. Los objetos del mundo de Tracey Emin, nada más explícito que la narrativa de Emin, textiles, óleos, videos, dibujos, luces de neón, fotografías y cualquier cosa, sus textos y formas son francos y tal se podría decir corporalmente explícitos; todo está relacionado con la ausencia, el dolor y la pérdida.

La sencillez de la obra de Sophie Calle y la de Tracey Emin al retomar elementos sencillos para la construcción de conceptos emotivos, logran la narración de distintas historias que documentan fragmentos de la vida de estas artistas a partir de la interacción de otros. Cada fragmento de su obra, cada retazo que usa para armar cada obra es el lenguaje de los residuos de su tiempo y la repetición de las acciones¹. A diferencia de Sophie Calle, Tracey Emin habla más abiertamente el vivir de su cuerpo, sus caprichos, así como de la operación del arte y la experiencia, es simple; lo podemos ver en la pieza A Hole is a Hole (Ilustración 2).

A través del arte tenemos la creación de mundos o hablar de localizaciones dentro y fuera de la realidad desde

¹ Kristeva, Julia. El Tiempo de las Mujeres. Publicado en la revista 33/44, Universidad de París VII. Número 5, 1979. P. 5-19.



A Hole's A Hole's name
Don't Forget That

Ilustración 2. Tracey Emin. Hole is a Hole.

Tracey Emin

donde el artista se atrincheró; lo que Deleuze denomina la fuga ante la fuga, es desde las emociones donde ella produce, muy a pesar que el prefacio de Jeannette Winterson en el libro Tracey Emin nos recuerde que suele ser este sentimentalismo y lo artificial un elemento decorativo negativo del arte.

I didn't wake up one morning actually, I'd been asleep for days,
I'd been drinking excessively. I was a walking disaster.

Tras varios días de dormir, beber y sin comer, deshidratada un día Tracey Emin se dirige a la cocina y bebe agua, regresa como siempre a su habitación donde pasa largo tiempo y ve el lugar hecho un desastre; el miedo a la soledad busca una salida. My Bed es entonces una forma de narrativa sobre el contexto de vida de Emin y una forma de seguir produciendo obras tras los días tristes después del aborto. Tracey Emin es capaz de producir con elementos materiales comunes que significa y transforma, que inquietan a quienes ven su obra y pueden hacerla suya; así como reconocer esta como icono del trabajo de Emin. Es su forma de limpiar todo eso que estaba haciendo, llevando su cama a Japón y luego a Tate Gallery.

My Bed tiene a su alrededor los objetos de varios días, ropa y sábanas sucias, restos de cigarrillos, condones, sudor, orina y vomito²... así como otros objetos cotidianos, hasta ese perro de peluche en el piso. Esta pieza ha tenido variantes, como la soga de ahorcado; ahora esta pieza ha sido comprada por Saatchi.

Cualquiera pudo ir a la cama de Emin, como ella misma lo cuenta en otra pieza, pero Two Naked Men Jump into Tracey's Bed (Ilustración 3) es un juego algo explícito de lo que sucede con Tracey. Dos personas que estaban esperando ver la pieza en Tate saltan sobre la cama y juegan con las almohadas durante quince minutos, hasta que después se

2 Rivas, Manuel. Mujer en el Baño. México. Alfaguara. 2010.

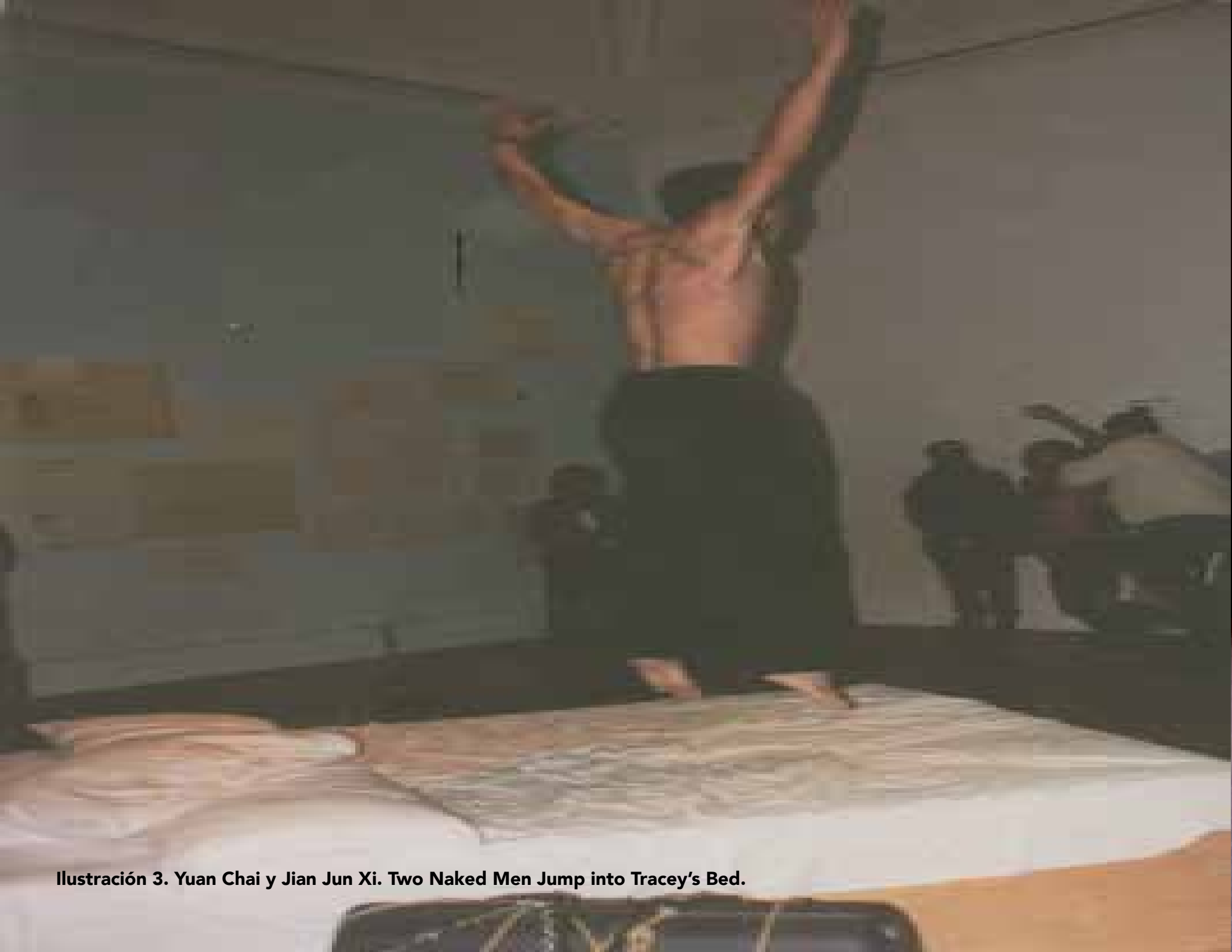


Ilustración 3. Yuan Chai y Jian Jun Xi. Two Naked Men Jump into Tracey's Bed.



Ilustración 4. Tracey Emin. Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995.Bed.

descubre que no era parte de la misma obra son retirados. Siempre hay otros sobre la obra de estas Lost Girls. Esos dos personajes, eran los artistas Yuan Chai y Jian Jun Xi. Más allá de Yuan Chai y Jian Jun Xi.

Tracey Emin nos cuenta *Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995* (Ilustración 4) nos dirá los nombres de sus amigos, amantes y acerca de sus abortos. Elabora un discurso entre el desplazamiento continuo de emociones, afectos, memorias y una serie enorme de fracasos entre el amor, el sexo, la ausencia o la muerte. Todo esto son signos del arte que hace Emin, y la economía del cuerpo y del sexo en exceso³. Bataille tiene muy en cuenta el discutir del exceso⁴ como un gasto radical, un gesto del occidente pero a la vez como una situación destructiva de la perdida y del despilfarro como lo vemos en todas las obras de Emin, lo podemos ver hasta en los trazos de las imágenes, su forma de escribir y escribir, la forma en que gasta telas, sus diseños. Mucho se habla del trabajo también intenso de la manufactura de la obra, un proceso obsesivamente atormentado en la creación.

El caos vive en cada obra, todo tiene un extraño desorden, a veces hay elementos atiborrados, otros son muy limpios pero tienen un fuerte contexto a diferencia del trabajo de Sophie Calle con historias extrañas y trabajos muy precisos. Habría que hacer la anotación que Emin apunta en una entrevista con Mark Gisbourne que ella no hace una confesión en sus obras sino expresa su forma de pensar⁵.

It starts off with working with what i know,
and if what i happen to know is for example like a totally fucked up love affair

3 Pollock, Griselda; Turvey-Sauron, Victoria (eds). *The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference*. New York. I.B. Tauris. 2007. P.219.

4 Baudrillard, Jean. *La Sociedad de Consumo: Sus Mitos, Sus Estructuras*. España. Siglo XXI. 2007.P. 13.

5 Mey, Kerstin (ed). *Sculptist: Contemporary Artists on Sculpture and Beyond*. Inglaterra. Manchester University Press. P. 63.

then that's what i will be working on.

Because that's what i know.

Eternamente vemos las políticas corporales, la narrativa, las cuestiones culturales, el relato social y de identidad, sus largas etapas de depresión y alcoholismo, dedicatorias para sus amantes, mensajes de amor y odio que existe dentro de obra. El discurso enérgico que podría parecer molesto, inoportuno y fastidioso, su forma arrogante y altanera. Tracey Emin es uno de los ejemplos más importantes del arte contemporáneo en Inglaterra; lo que ha sido nombrado como la Glamorous Narrative⁶ según Jonathan Jones. Los discursos y narrativas de Sophie Calle y Tracey Emin se escriben desde su propia existencia, funcionan como autor, narrador y protagonista.

⁶ Doy, Gen. Picturing the Self: Changing Views of the Subject in Visual Culture.

CAPÍTULO 3. Producción.

Cada vez que lo veía,
Me hacía sentir mejor.
Como no podía verlo todos los días,
Puse una foto suya en mi casa.
Hasta que me harté.
Fui entonces a tomarme una foto con él,
La encuadré, se la regalé y me cambié de casa.

Brontis Jodorowsky.

Como si Cupido y Barthes
se hubiera aliado.

Joan Fontcuberta. La Cámara Pandora.

Elizabeth Casasola.

Una reflexión poética sobre el quehacer del arte, que describe el proceso de producción que instiga a la investigación para respuestas filosóficas y poéticas, sobre todo para la creación de las obras. Algo por descubrir en el transcurso de la creación que debe ser justificado con palabras. La tensión entre imaginar y concebir...

Las prácticas creativas están ante una disposición público/privado como lo declara Leonor Arfuch, son experiencias místicas tendientes de la salvación. Dicha búsqueda de experiencias sobre la cultura de la herida y el borde del caos, la catástrofe como un atolladero definitivo, un transcurso extraño que se experimenta frente a la situación amorosa, el deseo y la deconstrucción del sujeto: vivificar el arte, en la alegría y el amor a lo real según Deleuze. El caos del sujeto y el cuerpo provocan un reajuste de la capacidad de retorcer la mirada creadora, flexionar lo normativo impuesto a través de discursos performativos del sujeto.

Explotar el cuerpo, un sentido poético en lugares y tiempos convenientes para remover y respirar, provocar las afecciones, las emociones, padecimientos de la melancolía, síntomas que evocan, inducen alteraciones para reinterpretar al sujeto en relatos; que son las imágenes y otros instrumentos que se construyen a lo largo de la producción.

Durante el proceso de producción el cuerpo se presenta como un lenguaje des-bordado, un sujeto que puede ser él u otros, ruinas, fantasmas visiones complicadas y distorsionadas obsesionadas en la contemplación propia, descriptivas y egoístas. Un quehacer plástico apoyado en dinámicas cargadas de procesos emocionales de un sujeto descompuesto: amor.

El discurso de un cuerpo amoroso, que traslada el deseo y que despliega por otro sus gestos, se convierte en otro por ese objeto. Barthes, recuerda el amor como una explosión donde el lenguaje llega a olvidar la forma del objeto del amor por el mismo peso del amor. Los retratos y los objetos son producto de la ficción, actuación de las necesidades

corporales; un rito compulsivo que evoca y añora a los cuerpos ausentes mediante la revelación de los cuerpos y el desdoblamiento del propio ante diversas rupturas.

En este capítulo me centraré en el desarrollo de la producción. Como se ha notado una serie de frases sueltas centradas en las páginas se hace más frecuente, en su mayoría son elementos de la bitácora y otras que sí han surgido en el momento de escribir. Trato de resolver en este momento que significó el proceso de producción y que reflexión tengo de ello. Es un afrontar desde adentro y desde mi misma.

¿Qué significa a mi hoy?

¿Qué me dice?

Este proceso es una serie de contradicciones desde la misma forma que maneje el género en un primer momento y por eso la producción, los ejercicios; al principio fue un tanto ambiguo, pero cuando hubo un momento donde los materiales, la técnica y el contenido se hicieron sino más precisos, daban mejor resultados, gracias a que en el arte no se utilizan las mismas reglas que en otras actividades, no aparecen tantos errores, se llaman pruebas y repentinamente ciertas decisiones ya no son tuyas. A veces las cosas son afectadas por infinitas situaciones fuera de nosotros mismos y la producción se construye a base de posibilidades que se van tomando. Reimaginarse, entre un yeso, pastillas para la alergia, para dormir y Migrar.

¿Quién entiende esto?

3.1 Reflexión de los Sujetos Ausentes. Producción Fotográfica.

-Tú- pronunció hacia la mitad del invierno

-Tú- dijo, señalándose el esternón.

-Tú- susurró-. Tú.

La respiración.

Todavía era el día n.º 38.



En un proceso de fotografías y un video, mis ojos indican sobre el cuerpo propio y de otras dimensiones que enmarcan lo que recordaremos de ellos. Vistas extrañas son lo que vemos de otros que empezamos a olvidar a pesar de que exista un catálogo geográfico extenso de eventos corporales

¿Estoy yo soñando?

Alimentando a las arañas

El cuerpo como lenguaje, como cualquier otra lengua contiene significados e historias ambiguas, lo mismo que la lengua queda corta para referir a los significados y donde apenas alcanzamos a expresarnos, las palabras no son equivalentes ni siempre encarnan las mismas cosas; el cuerpo también suele ser menos y de ahí se producen diferentes acciones performativas para prologar las relaciones de los sujetos, *savoir faire*, saber fingir. La posibilidad de mentir en sujetos que ejercen incomparables corporalidades. Julia Kristeva ya lo dice referente al amor el tiempo y el espacio en el que el Yo se concede el derecho a ser extraordinario. El impulso de correr.

El cuerpo y las emociones del sujeto deben ser traducidas como cualquier lenguaje para organizar conocimiento que igual que en el arte no es absoluto. No hay discursos hechos y efectivos. El cuerpo como los sujetos deben traducir las emociones, se crean objetos fetichistas, el cuerpo articula conocimiento durante el proceso del arte que hago. Durante un proceso que pareciera contemplativo e individualista, el discurso va más allá de lo propio. El cuerpo encarna a otros:

...puesto que hablar es siempre de algún modo

el habla de un extraño a través de uno mismo y como uno mismo,

la reiteración melancólica de un lenguaje que uno nunca eligió,
 que uno no considera instrumento que quisiera ampliar,
 pero esa misma persona es utilizada, expropiada,
 por decirlo de algún modo,
 como la condición inestable y continua del “uno” y el “nosotros”,
 la condición inestable del poder que obliga¹.

Durante la fotografía como el video ejerzo el papel del amor. El proceso creativo es detonar problemas y tener curiosidad por resolverlos, mediante el discurso del arte se deconstruyen o destruyen síntomas, fantasías, escenas ilusorias para los que no hay enunciado. Las imágenes son una sucesión casi obligatoria de acontecimientos, sólo una demostración de los efectos. Deleuze describe según Spinoza “los cuerpos son afectados por otros cuerpos cada cuerpo cada vuelta, nadie sabe lo que podemos hacer con esos cuerpos”. Un línea de simulacros versados en algún lugar, semantizados, somatizados y sin tiempo.

¿Cuánto tiempo más tendrá que pasar?

El fin mismo es sensibilizar al cuerpo y a la imagen. Sontag menciona en Ante el Dolor de los Demás “...pero a la hora de recordar la fotografía cala en lo más hondo... la fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio”. La fotografía se convierte en una sentencia del cuerpo, lo que fue de un sujeto que sigue siendo performativo, es indeterminado. Insisto con la emoción como política de traducción de las piezas y como la búsqueda, rechazo y aceptación de los cuerpos ausentes, así como la transformación del sujeto y del cuerpo de quien permanece como lo han hecho los fotógrafos ya revisados a lo largo de este proyecto y que los cito por ser sus motivaciones las mías. Lo político no sólo es allá afuera, lo

1 Butler, Judith. Cuerpos que Importan. Madrid. Paidós Ibérica. P. 339.

político también es lo emocional y cada uno de nosotros lo tiene y lo puede entender.

No sé como llegué a ti/aquí

Cada emoción y cada sujeto sólo sucede una vez en la vida y nunca se vuelve a repetir la contorción o desbalance del cuerpo; lo que de pronto empieza como un accidente y es el momento de fotografiar o de realizar un video. No sabes lo grave que pudo haber sido no capturar, actuar o reconfigurar un momento. No se debe pensar demasiado.

El proceso de creación de imágenes y los bocetos es volver en un rato, es el intento de regresar a recordar los movimientos de alguien e pretender hacer algo con eso. Esto funciona como una estrategia de experimentación. ¿A qué acción me voy a someter para la experimentación o ensayo? Para generar una emotividad. De esta forma el cuerpo, el sujeto se somete a una evaluación creativa y al proceso de trabajo para liberar enunciados y entender la capacidad del cuerpo y del sujeto así como de la mirada en la cámara.

¿Cómo se traduce la acción?

De esta forma empecé a elaborar artificios de la representación. Un ritual de historias pasadas atravesadas por simulacros, secretos, encarnación de pensamientos y de voces que se habían callado. Entonces las fotos y los videos se vieron como un fetiche para salvar de la memoria y de la destrucción volátil elementos del cuerpo y de otros que habían acompañado.

¿Cómo contar algo que no se puede ver ni escuchar bien?

Se habilitaron tránsitos del cuerpo y se posibilitó el despliegue de significantes. Se promovió la relación y las fugas

a través de la piel y el cuerpo para crear conocimiento. Frente a estas acciones se producen recuerdos, olvidos, se subrayan sucesos y se descubren errores en los movimientos y en las formas de la elaboración de imágenes. Eran entonces sólo ejercicios perturbadores y encantadores para ordenar nuevas operaciones.

Frente a la fantasía del amor, que completa a los sujetos y los cuerpos, el olvido presenta la posibilidad de realidades discontinuas que transforma la perspectiva del presente. Los sujetos dejan de significar a otros y los cuerpos se pierden, dejan de ser representables. "Se renueva por medio del olvido al igual que por medio del recuerdo en el que se transforma"².

Ante su ausencia me siento incompleto. Los movimientos casi absurdos de mi cuerpo, del "Yo" carente del "otro" son ridículos, repetitivos en un espacio infinito de posibilidades, donde no se recrea el acto amoroso se busca en el mundo al "otro" cuerpo para nombrar el "suyo". Me dispongo a buscar en el lugar como si buscara dentro de su mismo cuerpo. Explorar la raíz de mi deseo.

A través de varias fotografías experimento dentro de espacios cerrados o en paisajes la ausencia de mi cuerpo y de otros que no nunca aparecen en estas imágenes. El cuerpo se percibe escondido y en ocasiones se confunde con los elementos que son pocos en la escena. El rostro siempre aparece cubierto o no se ve simplemente más que partes del cuerpo o aparece de espaldas. El cuerpo es torpe, vacilante para comunicar, se vuelve ridículo haciendo trucos.

Dentro de la fisionomía del ser humano, lo más perceptible, lo más recordable y lo que hace enfática nuestra presencia es nuestro rostro, por ser la parte más accesible de nosotros, la más visible y es lo más personal. El no saber que ocurre en el rostro de alguien, la imposibilidad de encontrar alguna respuesta, nos deja con muchas dudas.

"El hombre nunca reveló su nombre. Tal vez no lo sabía o tal vez decidió esconderlo. Tal vez nunca se le ocurrió que

2 Belting, Hans. Antropología de la imagen. Madrid. Ed. Katz. 2007. P. 85..

alguien más querría enterarse. Saber.”³ Cristina Rivera Garza escribía así en Autoetnografía con Otro, siendo la etnografía un estudio que se logra al observar a alguien que se desea conocer mejor. En este caso el mismo sujeto que aparece en las imágenes y de los quienes permanecen cerca y que motivan el ejercicio fotográfico.

“¿Por qué no podría resumirse todo únicamente en saber a quién frecuento?

Debo confesar que este último término me desorienta,
puesto que me hace admitir que entre algunos seres y yo
se establece unas relaciones más peculiares,
más inevitables, más inquietantes
de lo que yo podría suponer.”⁴

Realizo autorretratos, pensando en la imposibilidad de retratar a otra persona que no se encuentra y siendo yo la única posibilidad de acercarme a un sujeto. En este sentido el retrato tiene como función establecer relaciones entre la imagen y el estado de ánimo. El acto fotográfico establece un sentido espacial, que sin embargo es desconocido aun a pesar de las fotografías que se elaboran en los paisajes intervenidos. La imagen fotográfica funciona como un fetiche, que se guarda, que habla de quien estuvo frente de la cámara y su huella, está luminosa ante quien le retrata. En este caso, se realizan simulacros de dichos amuletos. Me interesaba sobre todo tener pocos elementos en la fotografía, fondos de colores uniformes, así como trabajar con luz natural en interiores. La primer parte del proyecto se lleva a cabo dentro de un departamento y mi casa. Sólo una fotografía se hace dentro del estudio.

3 Rivera, Garza Cristina. La Frontera más Distante. Autoetnografía con Otro. México. Tusquets. P. 33.

4 Breton, André. Nadja. Nueva York. Grove Press. 1960. P. 11.



Fotografía 11. Elizabeth Casasola.



Fotografia 12. Elizabeth Casasola.



Fotografía 13. Elizabeth Casasola.



Fotografia 14. Elizabeth Casasola.



Fotografía 15. Elizabeth Casasola.



Fotografia 16. Elizabeth Casasola.



Fotografía 17. Elizabeth Casasola.



Fotografía 18. Elizabeth Casasola.



Fotografía 19. Elizabeth Casasola.



Fotografia 20. Elizabeth Casasola.



Fotografía 21. Elizabeth Casasola.



Fotografia 22. Elizabeth Casasola.



Fotografía 23. Elizabeth Casasola.



Fotografía 24. Elizabeth Casasola.



Fotografía 25. Elizabeth Casasola.



Fotografia 26. Elizabeth Casasola.



Fotografía 27. Elizabeth Casasola.

CONCLUSIONES

Al menos ya terminó el semestre, si bien no entiendo cómo pasé la materia.

Aprendí muchas cosas, claro, pero te aseguro que tienen muy poco que ver con la historia del arte.

Hace varias días que veo con claridad que tengo que imitar al tal Ulay y a la tal Marina e irme de viaje.

Epistolario Íntimo (La Lucha Continúa)

Caterina Toscano

Lo encontré

Posiblemente, es más una tesis que habla de varios actos artísticos. No sé si todos fueron sucesos desafortunados pero estos finalmente han motivado este texto y la producción. Esto es el resultado de todas las noches. Pero fue mejor dejarlo todo y terminar de esta manera los seminarios con Omar Lezama, Manuel Marentes y quedarme con los primeros días en la Academia con Enrique Betancourt. Fue a finales del tercer semestre con el Profesor José Luis Aguirre donde empecé a producir y con la Doctora Castañeda donde terminé la parte de fotografía.

Después de tanto tiempo, aquí estoy de nuevo otra vez, escribiendo de casi lo mismo y casi de otra cosa, del trabajo de producción que realicé pero ahora con adecuadas referencias.

¿La posibilidad de mentir en la justificación?

No hay un acceso natural del arte, ni un camino preciso durante el proceso de creación y la justificación de la obra se convierte en un problema. Es cierto que esta práctica es liberadora, muy a pesar de las extensas horas, prácticas amorosas, de la reinterpretación de fotografías, experimentar ambigüedades e incertidumbres. Casi como transformar el amor en un proceso, práctica artística y luego buscar ensartar los actos realizados en la obra. "Es común que utilicemos otros parámetros de otras disciplinas para construir la experiencia acaba instrumentalizando al arte, es decir, somete un proceso artístico a evaluaciones o métodos burocráticos" .

Por medio de elementos filosóficos ya validados, construimos bases artificiales de conceptos que no alcanzan a veces la dimensión afectiva de la obra. Sí, es cierto que nos sirve para crear una distancia, diferenciar una obra de otra, el momento del artista, pero nos empieza a limitar los espacios posibles donde se puede sobre escribir en la pieza. Las

relaciones ficticias son difíciles de enfrentar ante la pieza que aparece a veces de manera natural. Trabajé en mi cuaderno de apuntes de clase, bitácora, carpetas de producción portafolios de trabajo, para la maquinaria de la institución. Estos documentos de presentación que deben contenerlo todo, el aspecto artístico como el académico y hasta poético.

Tengo que aclarar

Aunque repentinamente la tesis parece una cuestión de estudios de género por la bibliografía de Judith Butler por ejemplo, separo de este asunto mi trabajo. Puede que usted lector se encuentren con palabras, situaciones, teorías de género, acaso mi misma obra es demasiado femenina, pero no por ello es feminista. El arte debe sobre pasar esto y ser un argumento más sensible. No diré cada cosa que pasó en dos años, pero sí que este trabajo empezó por demostrar que podía hacer esto. Los sentimientos de los que hablo en la tesis, y como han afectado la producción. Fue cerca de dos años en que me la pasé en dudas para la redacción de este producto, investigación y re-añadir textos, artistas y personas a mi vida.

Buscaba someterme a esas experiencias que en su momento eran inciertas y que acabo de comentar brevemente, el borde del caos para lograr evidencias de alteraciones en el sujeto, y mostrarlas en la producción de obra. El caos como una cualidad de indeterminación creadora, pero también del acercamiento al universo oscuro de todos los mundos . La deconstrucción de la imagen fotográfica andaba buscando de esos sujetos que se presentarían ante la cámara. Finalmente fueron autorretratos.

Encontré la relación entre la vida personal de estos fotógrafos y la creación motivando una deconstrucción del sujeto/cuerpo en la fotografía y como se resinifican a los sujetos mediante cambios, eventos performativos en el sujeto y la corporalidad. Repentinamente saltan aspectos políticos sobre la ocupación del cuerpo y su uso.

Pienso un poco más y esto puede ser el acto artístico de Autoetnografía con Otro de Cristina Rivera Garza. Hablar a través del arte de las reacciones corporales y del sujeto que se tienen de los afecciones del afecto, así como de los efectos de los sujetos que permanecen ausentes. Un asunto fenomenológico. El elemento clave fue siempre activar los aspectos emotivos, la provocación y el caos del sujeto por medio de recuerdos que fueron interpretados o reinterpretados. Se construyeron nuevos relatos fotográficos.

La fotografía es pues un recurso necesario para la manifestación, es el resultado como siempre se ha dicho del documento probatorio de un suceso que explica todo. Documento poético, muy a pesar de que hable de una puesta en escena o un instante decisivo. La experiencia, el vivir del cuerpo, los actos de construcción identitaria, los señalamientos de convertirse en otro o convertir a otros sujetos mediante la palabra y la imagen son actividades indispensables que se relacionan al uso de la fotografía.

Casi cada artista que funciona como autor, narrador y protagonista de sus obras en esta tesis nos hace reflexionar los discursos de su producción con las cuestiones personales... separaciones, apego, amistad, amor. El cuerpo a veces solo reacciona ante el cuestionamiento en la producción de las piezas y no ante otros cuerpos. El filo de la incoherencia para los sujetos y la producción fue una de las cualidades durante la manufactura, así como los efectos de las emociones; todo dentro de un proyecto fenomenológico, subjetivo.

Tras varios años de este proceso de cuestionar los efectos de otros sujetos sobre el cuerpo, el lenguaje de las obras y su discurso en el arte surgieron tantas perturbaciones para construir y a veces destruir las piezas. Más The Lost Girls, extraviadas y a lo largo de las producciones de estas artistas que se exhiben aquí presentan cambios y forman posteriormente la declaración ideal para concretar los espacios de reflexión de los sujetos. Los discursos son más concretos conforme el

cuerpo es utilizado, como es exigido.

Conforme otros sigan estudiando estos discursos del cuerpo, las emociones y los elementos autobiográficos para la producción de obra se tendrá entonces un panorama más grande de lo que ya he abordado contraponiendo una fotografía y una escultora que prescriben su trabajo en el camino de lo autobiográfico, del amor y la ausencia.

Desde Hans Belting, pasando por Judith Butler, Philippe Dubois, Joan Fontcuberta, Susan Sontag hasta lo poético de Ángeles Mastretta y Cristina Rivera Garza y los mismos libros de Calle y Emin me hacen elaborar una narrativa más poética y prosperar el aspecto fotográfico y su reflexión.

Respirar y terminar

Después de la producción, se presentó en 2013 las primeras reflexiones del proceso de producción en Cafés Acatlán, Espacio de Reflexión en Investigación, Arquitectura y Artes Visuales, en la Facultad de Estudios Superiores Acatlán. Posteriormente en el 7° Coloquio de Estudiantes de Posgrado en la ahora Facultad de Artes y Diseño. Las piezas que se produjeron para esta tesis fueron presentadas en septiembre del 2013 en Expo Ethos, Bancomer Santa Fe y posteriormente la curadora Ana Belén Lezana gestionó en ese mismo año la participación de las piezas dentro de las Subastas de fin de año del Museo de Arte de Sinaloa MASIN para beneficio del mismo.

El arte es la forma más legítima de hablar del amor, pero primero legitimarlo como arte ante las instituciones, ya me había infiltrado al museo; se había legitimado la serie aun antes de que yo misma la significara por completo una vez. Después descubrí que cada momento desde plantearlo, elaborarlo, firmarlo, gestionar y desmontar eran necesarios dentro del tránsito de cada objeto para hablar de la madurez.

AGRADECIMIENTOS

Esa crónica es el relato de un proceso artístico
con todos los progresos y regresiones,
sus dudas y sus convicciones,
sus objetivos y concesiones,
la eterna negociación
entre la fantasía artística y la realidad inmediata.

Bitácora de Gibraltar. Francis Alys

Pasaron varios años antes de terminar esto y ahora a lo lejos, veo lo que en un momento fue un proceso difícil creo que fue preciso ocurriera así. Desde la noche en que decidí aplicar a la maestría, hasta la noche que escribo esto. Las personas que motivaron las decisiones, quienes estuvieron siempre y quien ha resultado ser un personaje itinerante en el camino.

Las formas de vida cambiaron tanto esos días y hoy vuelvo a estar cerca de donde empecé, entre el cortometraje y la fotografía, en la misma cama, con muchos libros junto a mi, con el corazón confundido y ansiando producir, con mis papás juntos otra vez de momento y mi hermano siempre lejos.

Gracias por acompañarme en esto, siempre al pendiente, mi mamá aunque muchas veces no sabía bien a bien que pasaba, vio como de dar vueltas por varios lados, terminé exponiendo las fotografías y de cierta forma viviendo de esto, viviendo feliz se podría decir, a veces no sabía a que me refería al principio pero siempre estuvo ahí. Gracias papá siempre en silencio.

Cuando llegó a mi vida, sabía dos cosas, no se bien cual fue primero pero entonces ya estaba enamorada y decidida a terminar la tesis. El motivo del giro de la tesis, Alfredo cambió los significados a los textos, a los relatos y la historia dejó de ser extraña para ser un poco más extraordinaria. Esa noche te dije que tenía fe en terminar la tesis, sabía que habíamos trabajado ambos en esto y que se lograría. Entendí el significado de fe.

La compañera de los museos, del café, vio cada una de las piezas hacerse realidad, opinaba y siempre fue esa risa que decía tu puedes amiga, Gabriela y ese día de diciembre que volví en mí. También Lady por irme a visitar a la Academia muy a su manera.

Por la paciencia que me dio siempre, la misma con la que peina sus rizos dorados el Doctor Omar Lezama mientras me dice tache aquí, limbo acá en tu tesis. Cartier nos dio un poco de más tiempo para terminar esto como era debido. Por los consejos siempre al resto de mis sinodales, en orden de aparición en mi vida la Doctora Laura Castañeda en la entrevista que sufrí y lloré al pensar no entrar a la Academia, y que al final amaba los lunes y viernes estar en el seminario de titulación. El Maestro Enrique Betancourt tan paciente al revisar la tesis los últimos días. El Maestro Juan Manuel Marentes, no sé, no debió dejarme bordar, pero creo que resultó aunque hice el camino más largo, pero fue quien motivó completamente que empezara a exponer cada una de las piezas. El como me encaminé de nuevo hacia la fotografía se lo debo a el Maestro José Luis Aguirre, confidente de muchas pláticas también.

Los procesos que no terminé, aquellos que rompí, regalé y olvidé, ya no son procesos tristes, tampoco significan algo conciso, ni como bocetos los quise. Tal vez solo fueron apuntes que deseché a la basura buscando lo que en realidad estaba por venir.

BIBLIOGRAFÍA

Aicher, Otl. Analógico y Digital. España. Editorial Gustavo Gili. 2001.

Anzieu, Didier. Crear /Destruir. Madrid: Biblioteca Nueva. 1997.

Arfuch, Leonor; Catanzaro, Gisela (Comp.) El Pretérito Imperfecto: Lecturas Críticas del Acontecer. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2008.

Arfuch, Leonor. El Espacio Biográfico. Dilemas de la Subjetividad Contemporánea. Argentina: Fondo de Cultura Económica. 2002.

Barroso, Moisés Inmanencia, Virtualidad y Devenir en Gilles Deleuze. Universidad de la Laguna. 2005.

Barthes, Roland. La Cámara Lucida. Barcelona: Paidós. 1989.

Barthes, Roland. Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona. Paidós. 1986.

Barthes. Fragmentos de un Discurso Amoroso. México. Siglo XXI. 2007.

Bataille, George. El erotismo. Barcelona: Fabula Tusquets Editores. 2001.

Baudrillard, Jean. La Sociedad de Consumo: Sus Mitos, Sus Estructuras. España. Siglo XXI. 2007.

Belting, Hans. La Antropología de la Imagen. Madrid. Katz. 2007.

Bernárdez Rodal, Asunción. La exclusión más radical. La muerte como anomalía.

Boburg, Felipe. Encarnación y fenómeno. México: Universidad Iberoamericana. 1996.

Bolt, Barbara. Heidegger Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts. New York. I. B. Tauris. 2011.

Breton, André. Nadja. Nueva York. Grove Press. 1960

Butler, Judith. Actos Performativos y Constitución del Género: Un Ensayo Sobre Fenomenología y Teoría Feminista. En: Debate Feminista. Vol 18. México, Octubre 1997.

Butler, Judith. *Cuerpos que Importan*. Madrid. Paidós Ibérica.
Calle, Sophie. *Douleur Exquise*. Actes Sud. Arles. 2008.

Castilla, Del Pino, Carlos. *Teoría de los Sentimientos*. Barcelona: Fabula Tusquets Editores. 2000.

Castellanos, Rosario. *Obras Reunidas II, Cuentos. Lección de Cocina*. México. Fondo de Cultura Económica. 2005.

Coppola Pignatelli, Paola. *Análisis y diseño de los espacios que habitamos*. México: Editorial Pax. 2004.

Cué, Vega Ana Laura. *Morir de Amor. Permanencia Voluntaria*. México: UNAM-MUCA. 2005.

Debroise, Oliver. *Fuga Mexicana: Un Recorrido por la Fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili. 2005.

Drew Egbert, Donald. *El Arte en la Teoría Marxista y en Práctica Soviética*. Madrid: Editorial Tusquets. Cuadernos Ínfimos. 1973

Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós Comunicación. 1986.

Durán Amavizca, Norma Delia; Jiménez Silva, María del Pilar (Coord.) *Cuerpo, Sujeto e Identidad*. México: Plaza y Valdés Editores. IISUE. 2009.

Flusser, Vilem, *Hacia una Filosofía de la Fotografía*. México. Editorial Trillas. 1990.

Fontcuberta, Joan. *Estética Fotográfica: Una Selección de Textos*. Barcelona. Gustavo Gili.

Fontcuberta, Joan. *La Caja de Pandora*. Barcelona. Gustavo Gili.

García Krinsky, Emma Cecilia (coord.). *Imaginario y Fotografía en México 1839-1970* México: CONACULTA – INAH. Sistema Nacional de Fototecas. Lunwerg Editores. 2005.

García, Ponce Juan. *La Noche*. México, D.F. Editorial Era. 2005.

Guattari, Felix; Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografías del Deseo. ¿Una Nueva Suavidad?* Petropolis. 2005.

González de la Garza, Mauricio. *Psicoterapia Breve y de Emergencia*. México. Editorial Pax. 1980. P. 237.

Gratton, Johnnie; Sheringham, Michael (ed). *The Art of The Project: Projects and Experiments in Modern French Culture*.

United States. Berghahn Books. 2005.

Jay, Martin. Ojos Abatidos. La Denigración de la Visión en el Pensamiento Francés del Siglo XX. Madrid. Akal. 2007.

Jefferies, Janis; Texto y Tejidos. Deepwell, Katy. Nueva Crítica Feminista. Cátedra: Madrid. 1995.

José Luis Barrios. Ensayos de Crítica Cultural: Una Mirada Fenomenológica a la Contemporaneidad. México. Universidad Iberoamericana. 2004.

King, Homa. Lost in Translation: Orientalism, Cinema and Enigmatic Signifier . United States of America. Duke University Press. 2010.

Krauss, Rosalind. Lo Fotográfico. Por una Teoría de los Desplazamientos. Barcelona. Gustavo gili. 2002.

Kristeva, Julia. El Tiempo de las Mujeres. Publicado en la revista 33/44, Universidad de París VII. Número 5, 1979.

Kristeva, Julia. Historias de Amor. México. Siglo XXI. 1987.

L.F. Cao, Marian (Coord.). Creación Artística y Mujeres: Recuperar la Memoria. España: Narcea. 2000.

Marzo, Jorge Luis (ed.). Fotografía y Activismo. Textos y prácticas (1979-2000). Barcelona: Gustavo Gili. 2006.

Mastretta, Ángeles. El Cielo de los Leones. Valientes y Desaforadas. México. Editorial Seix Barral.

Mirsoeff, Nicholas. An Introduction to Visual Culture. Londres. Routledge. 1999.

Montiel, Gerardo; Alanis, Salvador. Cuerpo Presente. México. Artes de México. 2007.

Pollock, Griselda; Turvey-Sauron, Victoria (eds). The Sacred and the Feminine: Imagination and Sexual Difference. New York. I.B. Tauris. 2007.

Poniatowska, Elena. Luz y Luna, las Lunitas. México: Ediciones Era. 1994.

Pultz, John. La Fotografía y el Cuerpo. España: Ediciones Akal. 2003.

Rivas, Manuel. Mujer en el Baño. México. Alfaguara. 2010.

Rivera-Garza, Cristina. (CON)Jurar el cuerpo: historiar y ficcionar. Cátedra de Humanidades. ITESM-Campus Toluca. 2010.

Rivera, Garza Cristina. La Frontera más Distante. Autoetnografía con Otro. México. Tusquets.
Simmel, Georg. Cultura Femenina y Otros Ensayos. Argentina: Colección Austral. 1941.

Sontag, Susan. Sobre la Fotografía. México: Alfaguara. 2006.

Tejo Veloso, Carlos. El Cuerpo Habitado: Fotografía Cubana para un Fin del Milenio. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. 2009.

Torras, Meri ; Acedo, Noemi (eds). Encarnac(c)iones: Teoría de los Cuerpos. Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. 2008.

Zalamea, Gustavo (trad). Didi-Huberman, Georges. Ser Cráneo. Lugar, Contacto, Pensamiento, Escultura. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes. 2008.

Zamora Betancourt, Lorena. El Imaginario Femenino en el Arte: Mónica Mayer, Rowena Morales y Carla Rippey. México: CENIDIAP. CONACULTA. 2008.

...

Dossiers Feministes 5. Construcció del Cos. Una Perspectiva de Gènere. Seminari d'Investigació Feminista.

Journal of Spanish Cultural Studies Vol. 11 Septiembre-Diciembre 2010. Labanyi, Jo. Doing Things: Emotion, Affect and Materiality.

INDICE DE IMÁGENES

Fotografía 1. Nan Goldin. The Ballad of Sexual Dependency. (1981-1986).

Fotografía 2. Cindy Sherman. Disasters and Fairy Tales (1985).

Fotografía 3. Joan Fontcuberta. Yo conocí a las Spice Girls.

Fotografía 4. Atta Kim. On Air: Sex Series (2002-2006).

Fotografía 5. Didier Courbot. Lost in Space (2000).

Fotografía 6. Natasha Merrit. Digital Diaries (2000).

Fotografía 7. Sophie Calle. Take Care Your Self.

Fotografía 8. Sophie Calle. Exquisite Pain.

Fotografía 9. Sophie Calle. Les Dormeurs.

Fotografía 10. Sophie Calle. Hotel.

Fotografía 11. Elizabeth Casasola.

Fotografía 12. Elizabeth Casasola

Fotografía 13. Elizabeth Casasola.

Fotografía 14. Elizabeth Casasola.

Fotografía 15. Elizabeth Casasola.

Fotografía 16. Elizabeth Casasola.

Fotografía 17. Elizabeth Casasola.

Fotografía 18. Elizabeth Casasola.

Fotografía 19. Elizabeth Casasola.

Fotografía 20. Elizabeth Casasola.

Fotografía 21. Elizabeth Casasola.

Fotografía 22. Elizabeth Casasola.

Fotografía 23. Elizabeth Casasola.

Fotografía 24. Elizabeth Casasola.

Fotografía 25. Elizabeth Casasola.

Fotografía 26. Elizabeth Casasola.

Fotografía 27. Elizabeth Casasola.

Ilustración 1. Pintura de Xia Xiao Wan.

Ilustración 2. Tracey Emin. Hole is a Hole.

Ilustración 3. Yuan Chai y Jian Jun Xi. Two Naked Men Jump into Tracey's Bed.

Ilustración 4. Tracey Emin. Everyone I Have Ever Slept With 1963-1995.