



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MEMORIAS

FOTOGRAFÍA COMO MEDIO DE DOCUMENTACIÓN Y ANÁLISIS DENTRO DEL
AUTORRECONOCIMIENTO IDEOLÓGICO E IDENTITARIO DEL ARTISTA VISUAL EN SU
PRODUCCIÓN, A TRAVÉS DE UNA SERIE FOTOGRÁFICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE: LICENCIADA EN ARTES VISUALES

PRESENTA: JASSO LARA ERIKA GABRIELA

DIRECTOR DEL PROYECTO: MAESTRA KARINA ERIKA ROJAS CALDERÓN

CDMX 2017



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.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis compañeras y amigas de licenciatura por compartir el recorrido en el aprendizaje. Por igual, a los amigos que pese a su intermitente presencia, me han apoyado de innumerables formas a alcanzar mis metas, tanto en ésta como en otras ocasiones.

Reconozco la presencia de Rocío Arza, quien me ha acompañado como cicerone y amiga a lo largo de todo el trayecto.

Del mismo modo, expreso mi gratitud a la maestra Karina Rojas Caderón, por la dedicación en el trabajo, su tiempo y enseñanzas, al dirigir el proyecto de investigación.

Agradezco a mis padres por darme la vida y otorgarme lo necesario para crecer; y a mi familia por permitirme continuar con mis proyectos y respaldarme en todo proceso.

Finalmente agradezco a mi hermana, Laura Jasso, que ha sido la mejor compañera que la vida me ha concedido.

MEMORIAS

FOTOGRAFÍA COMO
MEDIO DE
DOCUMENTACIÓN Y
ANÁLISIS DENTRO DEL
AUTORRECONOCIMIENTO
IDEOLÓGICO E
IDENTITARIO DEL ARTISTA
VISUAL EN SU
PRODUCCIÓN, A TRAVÉS
DE UNA SERIE
FOTOGRAFICA

Introducción.....	9
Capítulo I: La Fotografía como medio de reconocimiento.....	15
1.1.- La imagen y la imagen fotográfica.....	17
1.1.1.- Impacto de la fotografía en la historia de la humanidad dentro de las Artes Visuales.....	25
1.2.- Fotografía como documento social.....	32
1.2.1.- El retrato fotográfico.....	37
1.2.2.- Fotografía e identidad: Autobiografías Visuales y Autorretratos.....	47
1.3.- Fotografía en el arte.....	56
1.3.1.- Estética y artísticidad en la imagen fotográfica.....	62
1.3.2.- Representación de la realidad visible en la fotografía a través de dos categorías....	67
1.3.2.1.- Fotografía artística directa.....	67
1.3.2.2.- Fotografía artística construida.....	74
Capítulo II: Identidad e ideología.....	85
2.1.- Definición de ideología.....	87
2.1.1.- Conceptos afines rumbo a la definición de ideología.....	92
2.1.2.- La ideología y el Estado.....	99

2.1.3.- Circuitos culturales.....	109
2.1.4.- Ideología, sociedad y arte.....	116
2.1.4.1.- Arte e ideología.....	120
2.1.5.- El papel del artista en la sociedad.....	124
2.2.- Acercamiento a la identidad.....	133
2.2.1.- Paradigmas de la identidad.....	136
2.2.2.- Individuo, cultura y sociedad.....	143
2.2.3.- Constitución narrativa de la identidad.....	149
2.2.4.- Identidad y arte.....	155
2.2.5.- Individuo como proyecto social.....	159
2.2.5.1.- Existencialismo y arte.....	165
2.2.5.2.- Últimas breves reflexiones de la identidad a través del artista Joseph Beuys.....	174
Capítulo III: Proyecto de investigación y producción Memorias.....	185
3.1.- Antecedentes del marco reflexivo de la serie fotográfica Memorias.....	187
3.1.1.- Breves reflexiones sobre la identidad e ideología a través de los referentes fotográficos: Francesca Woodman y Karina Juárez.....	187
a) Francesca Woodman.....	188
b) Karina Juárez.....	194

3.1.1.1.- Un análisis de la fotografía de Woodman y Juárez a través de los conceptos de
Althusser, Hauser y Brocano..... 199

3.2.- Memorias: Propuesta de serie fotográfica..... 211

3.2.1.- Planeación y bocetaje..... 215

3.2.2.- Identidad e ideología mi reflexión a través de Memorias..... 277

3.2.3.- Relación formal de la serie..... 281

3.3.- Últimas reflexiones sobre la serie Memorias y el acto fotográfico..... 288

Conclusiones..... 298

Bibliografía 307

INTRODUCCIÓN

Al estar inmersos en las artes visuales, una disciplina perteneciente a la rama de las Humanidades, considero que es necesario tomar una postura crítica a través de un código propio, sea cual fuere, con la finalidad de evitar una labor sin propósito, situándonos frente a nuestra propia realidad. Para ello, es necesario definir la identidad personal a través de la autoconsciencia, puesto que cada persona es producto de sus correspondientes convicciones, y por lo que este ejercicio autorreflexivo no sería integral sin sumirse en el análisis de la ideología.

De este modo, debido a la necesidad de autodefinición como seres con contenidos puntuales e identificables, la constitución del sujeto ha sido abordada a través de la identidad en la presente investigación, así como su importancia personal y su repercusión al exterior del mismo, en correspondencia a su carácter social; y así, reconocer que la identidad rebasa su definición por medio del territorio geográfico, género, cultura o incluso de una nacionalidad, ya que como individuos no somos más que un fragmento de una sola humanidad.

Por lo anterior, son las artes visuales el medio ideal para incursionar en dicha investigación, al ser por excelencia una labor humana y social, y en este caso en específico, a través de la fotografía digital, disciplina que permite la aproximación a la realidad visible debido a la semejanza que conserva con el modelo real y, que a su vez, admite la manifestación subjetiva.

En vista de lo anterior, en la presente investigación se aborda desde el Capítulo I el tema de la Fotografía, ya que éste es el medio a través del cual se resuelve la serie. Iniciando con un breve recorrido histórico, se aborda la relevancia de la fotografía dentro de las artes visuales, desde su invención y su utilización como apoyo técnico, hasta su admisión como disciplina artística autónoma. Para ello se recurrirá a diversos referentes que se consideran imprescindibles dentro de la disciplina, con la intención de lograr una definición concreta y precisa del tema; algunos de los representantes son Michel Melot, Vilém Flusser y Beaumont Newhall, dónde podremos señalar la relevancia de la fotografía como fenómeno que propició la brecha de reflexiones filosóficas del ser y la imagen. Asimismo, se analiza la posibilidad documental de la fotografía con características realistas y subjetivas, simultáneamente, a través de Gisèle Freund, Peter Burke y **Francisco Alonso Martínez**, siendo este último uno de los autores más revelantes al abordar el tema.

Posteriormente, se introduce al lector en el género fotográfico del retrato y autorretrato, a través de aproximaciones históricas, desde la concepción de Roland Barthes, entre otros teóricos; hasta la utilización de la imagen como medio de producción, en la búsqueda de la exposición identitaria de artistas en sus proyectos, analizados desde la perspectiva de **Anna María Guasch**, a través de su investigación sobre las *Autobiografía Visuales*. Se concluye el capítulo mediante la vinculación de la fotografía y arte por medio de su cualidad estética, analizado por medio de definiciones de Yves Michaud; así como su estructura paradigmática, examinando las similitudes y diferencias de la fotografía artística directa y la fotografía artística construida, a través de **Joan Fontcuberta**.

A continuación, en el Capítulo II, se introduce al lector en los conceptos eje de la investigación: identidad e ideología, pretendiendo aproximarse a la definición de los mismos, así como se plantean los conceptos de índole social y su correspondencia con el arte, avanzando en la investigación a partir de una breve mención del devenir del artista en la sociedad y el nexo de identidad con arte, respecto a Theodor Adorno y **Arnold Hausser**, en torno a la ideología y el arte, **Ana Agud** y **Teresa Aizpún**, sobre la identidad y el arte.

Para culminar, se aborda la presentación de la labor del artista como proyecto social, visible en el modelo de la producción de Joseph Beuys. Todo lo anterior, con la intención de ligarlo al primer capítulo de la investigación, y lograr poseer un panorama idóneo, concretado en una propuesta y producción personal.

En el último capítulo del trabajo, se revisa de manera breve la producción de las artistas Francesca Woodman y Karina Juárez, con las cuales se encuentra cierta afinidad con el proyecto personal, recurriendo para ello a los autores **Hauser**, **Althusser** y **Fernando Brocano**. De igual forma se plantea la propuesta personal de producción de la serie fotográfica, de manera desarrollada, a partir de su descripción en relación con el marco teórico, así como una bitácora en la que se muestra la línea de conformación de la serie; exponiendo la síntesis del proceso, desde la planeación, hasta la obtención de la imagen final; es decir, la producción en sí misma de la serie, misma que se somete a un análisis de la sintaxis y su presentación, a partir de la relación formal entre las imágenes. Finalizando con las últimas reflexiones del proyecto en general, donde es observable la conjunción de la propuesta del mismo.

De esta manera, *Memorias* es un proyecto que se concreta a partir de la investigación de los conceptos que detonan la producción de una serie fotográfica, cuyo propósito es exponer la definición de un fragmento de mi constitución personal.

CAPÍTULO I

LA FOTOGRAFÍA COMO MEDIO DE RECONOCIMIENTO

“Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autofirmación y el conocimiento.”

Fontcuberta

1.1. La imagen y la imagen fotográfica

El concepto de imagen ha tenido distintas acepciones desde sus inicios: como representación real o imaginaria, como imitación y apariencia, e incluso de “mimésis”. Por ello, definir la imagen como imitación nos conduce a posicionarla en relación a su semejanza; sin embargo, aunque ésta procede de un modelo, no es necesario que sea idéntica o copia del mismo. La imagen es analogía desde que se basa en la relación sensible con lo que representa, y es código al asociarla a un significado; por ello, todo el tiempo se encuentra entre índice y símbolo, abstracción y figuración, realismo e idealismo. Ya que mientras el código se basa en una convención, permitiendo una lectura unívoca, la analogía la deja incierta y más dependiente de asociaciones libres.

Asimismo, la imagen como representación refiere a hacer presente algo que está ausente, algo que no está; funcionando a manera de prueba de su existencia. Tienen capacidad de extraer de su carácter de evocación un modelo que puede ser imaginario o el fruto de un deseo. Por ello, la imagen fue asociada como objeto de culto en las sociedades, sacralizándola, antes de dimensionarse de manera estética,

lo cual la despojó de su cualidad espiritual y reintegrándola al imaginario colectivo por sus virtudes formales.

Esto se dio principalmente con su transmutación en objeto de museo y con la reproducción de las imágenes, planteando la problemática de la originalidad; sin embargo, la reproducción lejos de desvalorizar el original, le ha atribuido prestigio y ha reforzado su importancia a través de la reiterada presencia.¹ Incluso las nuevas técnicas de reproducción aproximan cada vez más la imagen a su modelo, añadiendo el síntoma de transformación de objetos usuales en imágenes simbólicas, retornándonos de nuevo a la imagen de culto, distinta del sentido religioso.²

De este modo, las personas continuamente han idolatrado imágenes y a su vez las han satanizado, adjudicándoles valores más allá de la representación; es así que el arte sirve como un reflejo de la sociedad en la que se desenvuelve, ya que las imágenes tiene la capacidad de emocionarnos y crear sensaciones, brindándonos más que las formas planteadas que vemos en las mismas. Las imágenes son la base de la composición de la cultura, así como de la constitución de la identidad del individuo, y es por ello que también son intermediarias entre el mundo y los hombres, de modo que no accedemos al mundo de manera inmediata, sino a través de las imágenes

1 Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Distrito Federal, Ed. Ítaca, 2003, 127 pp.

2 Michel Melot. *Breve historia de la imagen*. España, Ediciones Siruela, 2010. 107 pp.

que nos permiten imaginarlo, como afirma Flusser, en su texto *Filosofía de la fotografía*.³

Debido a lo anterior, el valor de las imágenes es innegable, ya que se tiene como referencia que éstas siempre han servido como medio para plasmar las inquietudes del ser humano, incluso antes que la escritura, ya que la memoria gráfica es por mucho más antigua que la escrita. Por ello, la ventaja que tiene la imagen sobre la escritura es que ésta es comprensible para pocas personas y su asimilación puede requerir mayor tiempo; mientras que un cuadro o una fotografía, con frecuencia, son mucho más accesibles y su mensaje puede ser leído con relativa rapidez.⁴

Así, la imagen ha estado presente en todo momento, teniendo origen en cada uno de nosotros de manera interna desde el momento en que observamos una forma. La concebimos mentalmente como idea o al reproducirla a manera de recuerdo, inclusive al intentar hacerla inteligible, derivando en la producción matérica de las mismas. Por lo anterior, naturalmente la imagen es tan común, que todo el tiempo las consumimos, estando habituados a que nos saturen de clichés en su mayoría.⁵

La imagen ha cubierto necesidades básicas del ser humano desde el inicio mismo de su existencia, y ha tenido diversas funciones desde el principio como medio

3 Vilém Flusser. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001, 191 pp.

4 Peter Burke. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Editorial Crítica Barcelona, 2005, 285 pp.

5 Georges Didi-Huberman. *Arde la imagen*. México, Fundación televisa, 2012, 90 pp.

comunicativo, fuente de conocimiento y de memoria colectiva. Sin embargo, más allá de estas funciones, las imágenes forman parte de una necesidad humana: la de hacernos visibles en el tiempo y ante los demás; es un auto reconocimiento que nos permite identificarnos con el otro.

En un intento de acercarnos a la definición de la imagen misma, de acuerdo a Vilem Flusser, las imágenes son superficies significativas⁶, es decir, las imágenes existentes o materiales son representaciones del mundo que nos rodea y que interpretamos cada día, siendo conscientes de nuestro ser en el entorno, y ante nuestra capacidad de reflejarnos en él.

De esta manera, la realidad de las imágenes materiales consiste en su retención y conocimiento, tomando en cuenta que forman parte del ser mismo como pensamiento. Al ser imágenes conscientes por estructurar su realidad en la del ser, o en su existencia material, las imágenes se pueden definir como superficies.

Por su parte, Sartre plantea que la imagen es la forma de “volver presente un objeto ausente”⁷ al categorizarlas en dos grupos: las imágenes materiales, refiriéndose a las

6 Vilem Flusser. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001, 191 pp.

7 Véase la cita Jean Paul Sartre. *El ser y la nada*. Buenos Aires, Editorial Losada, 2005, pp.860, p. 12, a través de Jorge Alberto Arreola Barraza. *Teoría de la imagen fotográfica: el problema de la Nada*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011, 94 pp., p. 51.

superficies significativas, y las imágenes inteligibles. Así, las imágenes proceden de la conciencia y la imaginación, es decir, de la percepción y la representación, estando ligadas de cualquier modo a la memoria aún en el plano subconsciente.

Por lo anterior, es que las imágenes son referencias de la representación, sea consiente o imaginaria, prevaleciendo el ser como la base de la que parten todas ellas. De este modo, las imágenes se presentan conjuntamente al mundo natural y al mundo creado por el hombre. “La esencia de las cosas es fundamental en su representación como imagen, ya que la conciencia es a lo que remite cuando trata de hacerla vívida”⁸. Asimismo, estos dos mundos, se presentan como el mundo existente en sí y el de la memoria, la cual surge del contacto y la percepción de las cosas; así, las imágenes son objetos producto de la conciencia o la imaginación.

En pos de la delimitación de la *imagen fotográfica*, es necesario, partir de la afirmación de que la imagen técnica procede de la imagen material, como lo define Flusser: “La imagen técnica es una imagen generada por aparatos.”⁹ Lo que Flusser dice es que la imagen técnica procede de la imagen material, esto en

8 Jorge Alberto Arreola Barraza. *Teoría de la imagen fotográfica: el problema de la Nada*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011, 94 pp., p. 55.

9 Vilemm Flusser. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001, 191 pp., p. 17.

conjunto con un aparato y del sujeto que las hace posibles, resultando superficies a las que les añade significación de modo que las imágenes crean realidades y validan acontecimientos de la imaginación. Por ello, las imágenes simbólicas dan paso a la interpretación de lo representan, trasladándose de los fenómenos a los conceptos, y por ello se puede afirmar que la fotografía es una imagen técnica y, por ende, una imagen material.

Como afirma Arreola, "[La fotografía] es fotografía hasta estar fijada en una superficie".¹⁰ De esta forma, la fotografía es la imagen fijada en el material fotosensible. Así, la fotografía es imagen, cuyas cualidades son ser material e imagen técnica en función del sujeto que las genera, reafirmando así su posición de imagen, puesto que la fotografía es a su vez inteligible en el plano conceptual. En pocas palabras, la imagen como fotografía depende de la intención del sujeto de generarla materialmente.

De igual forma, en el plano inteligible de las imágenes, la fotografía es una *imagen fotográfica*; es decir, la fotografía es en su impresión o materialidad; y la imagen fotográfica, en su intención de ser fotografiada. Por lo que, ambas se definen como tal a partir del *acto fotográfico*, cuya intención es hacer tangible lo inteligible.

¹⁰ Jorge Alberto Arreola Barraza. *Teoría de la imagen fotográfica: el problema de la Nada*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011, 94 pp., p. 61.

El *acto fotográfico*, por otra parte, es inmediato; es decir, un instante, a diferencia de la imagen fotográfica y la fotografía. El acto fotográfico tiene lugar en el presente, permitiendo que la fotografía muestre siempre el pasado inmediato o lejano de la realidad del objeto, cuya representación no será simultánea entre el objeto y su imagen, puesto que estará diferida siempre. De esta forma, el acto fotográfico siempre será anterior a la fotografía.

Por otro lado, la imagen fotográfica tiene posibilidad de ser a la vez, presente y pasado, pudiendo surgir en el mismo momento que el acto fotográfico. Siendo así, la diferencia entre ellos, una línea delgada de su temporalidad en el espacio.

Aunado a ello, el acto fotográfico también cuenta con la cualidad de ser consciente, ya que tiene como fin la fotografía, la cual quedará impresa en la superficie sensible del aparato; y así, permitiendo por medio de este proceso, que lo inteligible se convierta en tangible a través de una huella, cuya ambición es conservar el espacio y tiempo haciéndolo perdurable. Por consiguiente, a partir de la invención de la fotografía y el interés generalizado por la misma, la ha conducido a tener cabida, tanto en exposiciones como en decoraciones de nuestros hogares, reforzando el peso visual de la cultura en la que vivimos.

Es así que, actualmente, las imágenes fotográficas pueden llegar a simbolizar tanto como las imágenes mentales sobre nuestro recuerdo y percepción del mundo. Al coleccionarlas o al valorarlas como símbolo del recuerdo, toman importancia antropológica, pretendiendo hacer visible el mundo con la creencia de poder apropiarse de él en la imagen. De esta forma, la fotografía ha adquirido importancia debido a que la imagen obtenida es huella de su presente y su pasado, permitiendo el acceso a diversas visiones del mundo, propias de una época específica, siendo un recordatorio constante de nuestra temporalidad efímera.

Pese a ello, las fotografías no son sucesos congelados, sino sustitutos de sucesos que se traducen en escenas; por ello, independientemente del momento en el que haya sido creada la imagen, ésta convive en el presente, y por ende sigue "viva" en nuestro tiempo, como sugiere Mitchell.¹¹

Dentro de la representación fotográfica se encuentra la visión del fotógrafo, quedando la imagen obtenida en función del motivo. En esta, el motivo ya no cuenta por su valor propio, sino que se transforma en el objeto de la intención creativa. Por lo tanto, el fotógrafo sólo podrá tomar imágenes artísticas si tiene conceptos de arte, puesto que la fotografía es una imagen de conceptos.

11 José Luis Brea. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, editorial Akal, 2005, 244 pp.

A fin de cuentas, entender las imágenes es reconocer que son artificios, por ello, la imagen no es una cosa, sino las relaciones que generamos con el mundo en torno al referente. Por este motivo, no existe un sólo camino para la obtención de las mismas, sino que el camino para cada uno es diferente, y cuya solución no es más que el análisis que cada cual debe realizar frente a la fotografía y a su postura ante la vida ya que “la fotografía es un registro de la propia vida, evidente para cualquiera que sepa mirar”.¹²

1.1.1. Impacto de la fotografía en la historia de la humanidad a través de las Artes Visuales

A lo largo de su existencia, el ser humano ha tenido la necesidad de plasmar su huella, de hacerse perdurable, dejar indicio de su presencia; mero registro de estar ahí en el tiempo, representado la realidad que lo rodea y reconocerse en la imagen a través de distintas expresiones.

Desde 1839, Charles Wheatstone empleó por vez primera el término *fotografía*

¹² Charles H. Caffin, en el texto: “La fotografía como una de las bellas artes”, en el libro de Joan Fontcuberta. *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 288pp., p.115.

o *escritura con luz*. Después Charles S. Peirce habló de la misma, usando el término de índice (indicio) en sus estudios, es decir, la huella de algo.¹³ En el siglo XVIII, la fotografía nace como una exigencia de la ascendente clase media, principalmente por la demanda de captar la imagen tal como la percibe el ojo lo más preciso posible de la naturaleza. Esto a través de un mecanismo que no exigiera una prolongada preparación, donde el aficionado no se vieran restringido por sus propias limitaciones frente a la destreza del artista. Este fue el motivo más importante que impulsó este invento, un medio distinto del dibujo y la pintura que permitiera plasmar una imagen fiel de lo natural.

La reproductibilidad de la fotografía es una de sus cualidades más apreciadas, y la obtención de la imagen en serie encuentra su ancestro en la imprenta, aunque dicha cualidad existe desde la práctica del grabado, la xilografía o litografía. De la misma manera, se distingue su cualidad de reproducción, es decir, por las representaciones realistas que se logran con la misma. Así, la objetividad de la imagen se respaldaba en que en la fotografía se conseguía de la huella lumínica que los objetos dejaban en un material fotosensible por medio de la luz que reflejaban.¹⁴

13 Beaumont Newhall. *Historia de la Fotografía: De sus orígenes a nuestros días*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, Edición, 2002, 335 pp.

14 El material fotosensible es de distinta naturaleza dependiendo si el proceso será análogo o digital. Antes de que la luz impacte el material fotosensible, la luz pasa por un dispositivo óptico y mecánico. Previo a que la imagen pueda ser percibida, pasa por un proceso químico en el caso de la fotografía análoga, o electrónico en el caso de la fotografía digital. En pocas palabras, al final la huella lumínica pasa por varios procesos y se transforma de su estado inicial tanto como el fotógrafo lo determine, antes de ser visible la imagen.

La fotografía al ser una técnica relativamente accesible, cuyo proceso se ha simplificado con el paso del tiempo, ha visto su desarrollo acrecentado por las aportaciones de distintas personalidades desde Daguerre y Nicephore Niepce, involucradas en diversas áreas de estudio, por lo que las visiones surgidas a partir de la misma han sido variadas y muy amplias. A pesar de ser una invención muy reciente, en comparación de otras disciplinas como la pintura y la escultura, los avances y alcances que ha tenido han sido más acelerados, equiparados con el tiempo que tiene de existir. La fotografía como registro fidedigno a lo observable, tuvo una aportación invaluable para el ser humano, ya que las imágenes que se obtuvieron a partir de ésta, permitieron la divulgación de lugares de difícil acceso y sucesos nunca antes vistos, así como observar cosas que, sin ella, no conoceríamos, por ejemplo, capturar el movimiento. A partir de ésta, las discusiones en torno a la imagen vinieron de la mano de debates sobre el entorno humano, su autoconciencia y percepción, por mencionar sólo algunos temas encontrados dentro del discurso del acto fotográfico.¹⁵

El impacto de la fotografía en la historia del arte ha sido tal, que desde su creación ha estado presente en el desarrollo de la misma. Podemos observar que desde su inicio en el siglo XIX, junto con el desarrollo industrial, surgió una nueva conciencia de la realidad, lo cual en el arte tuvo como consecuencia un impulso hacia la búsqueda

¹⁵ Beaumont Newhall. *Historia de la Fotografía: De sus orígenes a nuestros días*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, Edición, 2002, 335 pp.

de la objetividad, que a su vez corresponde a la esencia fotográfica. Hacia 1855, se hablaba de una tendencia artística bajo el nombre de Realismo, cuyo propuesta censuraba la imaginación como una tendencia subjetiva a la falsificación. Desde ese momento, la fotografía fue empleada como auxiliar por la pintura dentro del movimiento realista o naturista, aunque sin lograr su autonomía como arte, ya que la posición adquirida frente a la fotografía fue que el arte no consistía únicamente de la imitación absoluta.¹⁶

Otra de las aportaciones derivadas de la creación de la fotografía fue que, a través de la misma, el mundo del arte se hizo accesible a las masas, ya fuese por la adquisición de un retrato o por la obtención de una reproducción fotográfica de otras obras de arte, por ello la fotografía fue nombrada el "Arte del pueblo".¹⁷

De esta manera, dicha disciplina no sólo ejerció una profunda influencia en la visión del artista, sino la visión que el hombre tenía del arte. Del mismo modo, su invención derivó en la creación de la imagen en movimiento, es decir, la cinematografía, en el año de 1895.

A principios del siglo XX, las fotografías barridas y de múltiple exposición fueron utilizadas por los pintores futuristas, quienes se valieron de ellas en sus investigaciones

16 Gisèle Freund. *Fotografía como documento social*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, serie FotoGGrafía, 1993, 207 pp.

17 Helmunt Gernsheim. *Historia Gráfica de la fotografía*. Barcelona, Editorial Omega, 1966, 314 pp.

sobre el movimiento. En esta época los movimientos artísticos compartieron la tendencia hacia la emancipación de la realidad, por ello, en los años 20, los dadaístas usaron pedazos de fotografías mezclados con dibujos, el cual fue empleado como un medio negativo de atacar el arte convencional, llamando *collage*, de sus trabajos. Por el contrario, por las mismas fechas Helmut Herzfeld armaba imágenes con el propósito de denuncia social, llamándolas *fotomontaje*.

A finales de la década, hubo un retorno al realismo, influido en gran medida por la situación política mundial, esta vez recurriendo a la fotografía como una forma de arte. En estas tomas, se evitaba la teatralidad y los elementos escenográficos con el objetivo de lograr una imagen más directa. Contrario a esto, surgieron los surrealistas, quienes recurrieron a las tomas fotográficas y al fotomontaje como una forma de proclamar la mente inconsciente, el mundo imaginario y la alucinación, usados para sacar a la luz sentimientos reprimidos.¹⁸

En la segunda mitad del siglo XX, surgieron prácticas a manera de respuesta de la Nueva Abstracción, y el mercado del arte, que tuvieron como resultado manifestaciones de naturaleza efímera donde la improvisación y el azar se

18 Gisèle Freund. *Fotografía como documento social*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, serie FotoGGrafía, 1993, 207 pp.



Lágrimas. Man Ray (Emmanuel Rudnitsky). Gelatinobromuro. 1930.

encontraron presentes todo el tiempo. Entre este tipo de manifestaciones se hallan el *Performance* y el *Happening*; incluso, el *Land-Art* y el *Earth Art*, de las cuales no quedaría evidencia si no fuera por el registro fotográfico. En el *Pop-Art*, por ejemplo, se dejó de partir del modelo natural para retomar las imágenes fotográficas procesadas

y encontradas en la publicidad, la prensa y el cine (propias de la sociedad del consumo), las cuales se presentaron como objetos artísticos.¹⁹

Más adelante, en la década de los 70, surgieron el *Hiperrealismo* y el *Fotorrealismo*, cuyo principio de producción fue el arte objetivo, y tendiendo al conceptualismo e intelectualización, se buscaba anular el acto introspectivo a partir del uso de la fotografía. En la pintura (a excepción de la abstracta), se buscó seguir el camino de la figuración, momento en el que la representación deseable era de calidad fotográfica, cuya influencia llegó a la escultura, surgiendo el *Fotorrealismo Escultórico*. También,

19 Concha Cosajús Quirós. *Manual de arte y fotografía*. Madrid, Editorial Universitaria, 1998, 184 pp.

a finales de ésta década, se retomaban las imágenes de reproducción masiva y fotografías, eliminando su significado primigenio y, posteriormente, se les presentaba otorgándoles otro significado absolutamente nuevo en el *Apropiacionismo*, lo cual dio lugar a las imágenes pertenecientes a los mass media en el arte. Por otro lado, hacia finales del siglo, en la década de 1980, surge el *Posapropiacionismo* que, señalando el estado de simulación en el arte, retomaba las imágenes y las recreaba, eliminando lo emotivo en las imágenes y emulando la frialdad de la fotografía.²⁰



April. Chuck Close. Óleo. 1990-91.

En todo lo anterior, advertimos la influencia de la fotografía en el desarrollo del arte, tanto en el apoyo de la creación de la pintura, como en la modificación en la manera de definir el tiempo en el arte, el objeto artístico y el arte mismo; así como la transformación de lo que se definía como realismo ya que, en gran medida, lo que se conocía hasta el momento era interpretación. Asimismo, las reflexiones surgidas entre lo objetivo y lo subjetivo, realidad y simulación, o inclusive presentación y representación en el arte.

²⁰ Anna María Guasch. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Editorial Alianza, 2001, 597 pp.

Finalmente, podemos observar el alcance del impacto de la fotografía más allá del arte, tanto en estudios de observación científica, en el fotoperiodismo, los testimonios documentales, a nivel antropológico y social, entre muchos otros; por ello, no es un exceso decir que la fotografía transformó la visión del mundo. La invención de la fotografía ha tenido tal importancia como fenómeno social, que podemos hablar de “pasar de la historia de la fotografía, a hacer historia con la fotografía”.²¹

1.2. Fotografía como documento social

Como se ha señalado con anterioridad, la fotografía ha sido utilizada como testimonio de la humanidad, ya que ha permitido el conocimiento de algunos sucesos en el presente; es por ello que en este apartado, se hará mención de uno de sus usos más recurridos.

La invención de la fotografía tuvo por finalidad la reproducción de la naturaleza a través de la imagen; sin embargo, desde su existencia, la fotografía ha tenido valor documental, pues ha transmitido distintos eventos de índole humano, erigiéndose como documento social.²² Las imágenes en su mayoría no se realizaron con el fin de funcionar como testimonio del

21 Emilio Luis Lara López. *La fotografía como documento Histórico-Artístico y Etnográfico: una Epistemología*. España, Universidad de Jaén, revista de Antropología Experimental, No. 5, texto 10, 2005, 28 pp.

22 El término “fotografía documental” comenzó a enunciarse en Estados Unidos durante los años treinta del siglo XX, en ese tiempo se usaba para designar las escenas captadas con la cámara de la vida cotidiana y sencilla, sobre los más pobres, las cuales tenían por objeto despertar la simpatía del público.

pasado para un futuro próximo, sino con expectativas propias. Estas imágenes son reflejo del punto de vista de quien la realizó, y funcionan como revelación de las mentes. Presentan estructuras de pensamiento, de representación y dan evidencia de su época, siendo signo de la misma; además, son testimonios visuales y constituyen una certificación del ordenamiento social del pasado.²³ Al situarnos frente a la imagen, nos situamos frente a la historia, aún dentro de los estereotipos que en las mismas encontramos; estas siempre muestran aspectos del pasado, que de otra forma no conoceríamos.

La fotografía puede definirse como documento, ya que no sólo se limita a la técnica ni al área artística; antes de ello, la fotografía es un registro visual que captura un momento específico en el tiempo. Sin importar la intención inicial de la toma fotográfica, la imagen termina siendo un documento, ya que la misma es testimonio de lo que captura, funcionando como huella. Por ello es necesaria la lectura de lo que nos indica, lo que no nos muestra y lo que nos sugiere.

El autor **Francisco Martínez**, en su texto *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*, propone que la documentalidad no reside en un género fotográfico, sino

23 Peter Burke. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Editorial Crítica Barcelona, 2005, 285 pp.

que toda fotografía es intrínsecamente documental. Recordemos que el documento en sí, desde su definición, es el soporte que transmite información, en el cual se descansa como prueba existencial alguna cosa, y el documento icónico abarca la imagen estática, siendo la imagen toda representación visual (la imagen fotográfica). De esta manera, toda fotografía es un documento desde el punto ontológico, ya que si todo indicio es un documento, y toda fotografía es indicial, forzosamente toda fotografía es un documento.²⁴

A pesar de que no toda imagen es un documento, en tanto que la fotografía guarde un vínculo vivencial materializado, ésta siempre será documental.

La documentalidad implica una relación de semejanza entre la imagen fotográfica y la imagen del referente. Esta relación puede ser, en mayor o menor medida, íntima, dependiendo de las características de cada imagen, por lo que hay distintos grados de semejanza, o como lo llaman los semiólogos, “de iconicidad”.

De esta forma, la documentalidad de la imagen fotográfica podría cimentarse en tres puntos: objetividad, realismo y fidelidad en relación con el referente; sin embargo, aunque estos se busquen de manera ardua, sólo pueden ser alcanzados relativamente, ya sea a causa de las limitaciones tal como la materialidad

24 Francisco Alonso Martínez. Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico. Barcelona, Editorial UOC, 2007, 110 pp

bidimensional del medio fotográfico, aspectos técnicos como el color, luz, la escala existente entre la imagen y el referente, o las distintas acepciones sociales. Es por ello que, a pesar de ser una imagen muy cercana al referente, ésta no podrá ser reproducción exacta del mismo.

Aunado a esto, debemos de considerar que la cámara fotográfica demanda la presencia de un operador que la manipule para que pueda desempeñar su tarea, es por ello que desde el operador:

[...] los supuestos de la documentalidad -fidelidad, objetividad y realismo- dependen en buena medida del fotógrafo. Y, este, como ser humano, por más que quiera no puede ser totalmente fiel, ni objetivo, ni realista, frente al motivo a registrar...[la cámara fotográfica] no es una máquina autónoma. Su predisposición mecánica a lo documental depende de la voluntad documental del operador".²⁵

La fotografía se ha tomado como evidencia suficiente de la existencia de algo, porque tiene la capacidad de realizar una copia de lo que observamos, teniendo una relación muy cercana con lo que consideramos real; sin embargo, la fotografía nos muestra un fragmento restringido con el encuadre dirigido por el fotógrafo.

Cabe mencionar que la documentalidad termina en cuanto el receptor no puede identificar al referente en la imagen fotográfica, aunque en sí mismo no existe un grado de semejanza ideal ya que la realidad no posee una única imagen y, por ende, no existe una única manera de representar fotogénicamente la realidad.

En las últimas décadas, estudios teóricos se han encaminado en ampliar los límites de la imagen fotográfica y su relación con la realidad, respaldados por las teorías psicológicas de la percepción, superando la postura documental como mera copia fiel de la realidad. Trabajo que inició desde los años sesenta del siglo pasado, cuando se abordó el análisis de la fotografía desde el punto de vista sociológico, filosófico y estético.

A pesar de que el ideal del documento sería el indicio, la objetividad de la imagen se establece entre la denotación y la connotación, entre la indicación y la interpretación, ambos conviviendo sin excluirse. Así mismo, indicar o documentar algo, conlleva a la interpretación, ya que implica un proceso de selección donde se le otorga importancia a lo seleccionado, diferenciándolo de lo que no se toma. Pese a ello, es la propia subjetividad de la documentalidad la que asegura sus posibilidades estéticas.

1.2.1. El retrato fotográfico

Partiendo de lo anterior, frente a la necesidad del ser humano de reconocerse en la imagen a lo largo de su existencia, hizo de la fotografía un invento altamente popular y rápidamente aceptado... Salvo sus excepciones, puesto que las personas también la rechazaron como si se tratara de un artilugio demoniaco;²⁶ aunque cabe decir que dicha resistencia ha estado presente frente a cualquier innovación.

Por ello, al principio de su historia, tuvo gran demanda, aun cuando las tomas requerían prolongadas y tortuosas poses debido a los largos tiempos de exposición, esto debido a la baja sensibilidad de los materiales fotosensibles; a pesar de ello, el tiempo de realización seguía siendo mucho menor que el de un retrato pintado. Su veloz propagación se debió al éxito que tuvo, ya que la fotografía en numerosos sentidos fue más accesible que una pintura, al ofrecer autenticidad en la imagen como parte del resultado del proceso mecanizado, y que tuvo por consecuencia la disminución de costos.

26 Beaumont Newhall. Historia de la Fotografía: De sus orígenes a nuestros días. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 2002, 335 pp.

Debido a la disminución de costos, ser reproducido en imagen dejó de ser un privilegio de unos pocos y se volvió un servicio que se ofrecía a las masas, lo que propagó su éxito; esto se vio favorecido porque las personas que tuvieron mayor interés en solicitar el servicio pertenecían a la emergente clase media, ya que a través de la fotografía se documentaba su ascenso social y económico. Así, su rápida comercialización provocó que muchos se interesaran en ella como negocio más que por ser un arte; sin embargo, la alta demanda provocó que muchos retratos fueran de baja calidad. Por ello, no es de extrañar que las protesta frente a la fotografía estuviera encabezada por pintores que se dedicaban al retrato.²⁷

Hasta entonces, el retrato pictórico era la forma en la que uno podía verse a través de los ojos de otra persona; y aunque esta imagen era entendida como una forma de verdad visual, era claro que el resultado final surgía de acuerdo a la interpretación del autor y los deseos del modelo; es decir, presentaba la mirada del otro sobre el cuerpo del modelo.

Debido a lo anterior, la aparición de la fotografía parecía que transformaba esta situación, puesto que su naturaleza técnica y ejecución mecánica dejaban de lado la posible ambigüedad, limitándose a captar lo que se encontraba

27 *Ibíd.*

enfrente, obteniendo un resultado aparentemente más objetivo, aunque al adquirir cierta madurez, esta disciplina dejó de ser un mero producto mecánico.

Podríamos afirmar que la fotografía parte de la realidad de manera más directa que la pintura, y su labor de profundización representativa se lleva a cabo en su ejecución. José Luis Brea menciona en su texto *Pequeña historia (de los usos artísticos) de la fotografía (Tres hitos)*, que la diferencia existente entre los retratos pintados y los fotografiados, es que en la pintura puede surgir la identidad del retratado; sin embargo, tras algunas pocas generaciones, las imágenes prevalecerán sólo por la destreza del que la realizó. En cambio, en la fotografía está presente algo indomable, algo que no se consume en el acto fotográfico y que aún existe reclamando el momento de su presente.²⁸

De igual modo, los retratos mortuorios, fueron extensamente solicitados. En muchas ocasiones dichos retratos se adornaban con coronas de flores hechas de cera que en ocasiones tenía cabello del difunto; y, posteriormente, eran recubiertos con un marco de madera y un vidrio. Dicha práctica tuvo su auge en la clase media de los años inmediatos de la invención de la fotografía, sobre todo por las personas que no podían costear una pintura para conservar una imagen del difunto.

28 José Luis Brea. *Pequeña historia (de los usos artísticos) de la fotografía (Tres hitos)*. http://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=1252

Observamos en estos objetos una manifestación física de la memoria, cargados con el temor a olvidar y a pesar de ser manifestaciones de muerte y duelo, contradictoriamente simbolizaban la renovación de vida, ya que las mismas no reforzaba la idea de que alguien estaba muerto, si no de alguien que estuvo vivo. De esta manera al menos la persona podría vivir, aunque de manera inquietante, como un recuerdo, aludiendo a la presencia de algo que se ha perdido. Es claro que los retratos se realizaron con este sentido, con la ansia voraz de no olvidar, como si al no hacerlo perdiéramos nuestros recuerdos a través del tiempo. La permanencia de la imagen, fijada a través del tiempo, es lo que reafirma el valor de la fotografía para las personas. Rememora la apariencia del retratado, como un recuerdo hueco, aunque no signifique lo mismo para otro que lo pueda ver, conformándonos con la apariencia de la persona ausente.²⁹



Retrato de una muchacha con corona de flores de cera. Autores desconocidos (Norteamericano). Copia a la albúmina y materiales varios recubiertos con un marco de madera. 1890.



En recuerdo de un muchacho. Autores desconocidos (Norteamericano). Copia a la albúmina sobre cartón y materiales varios recubiertos con un marco dorado. 1910.

29 David Green. ¿Qué ha sido de la fotografía?. Barcelona, editorial Gustavo Gili, serie FotoGGrafía, 2007, 149 pp.

Conforme la práctica fotográfica se fue asimilando, sus usos se fueron diversificando, aunque el retrato siguió siendo su función más recurrida. En principio, la mayoría de las fotografías de retrato eran cuerpo entero, comúnmente con pose de tres cuartos de frente; la originalidad en las mismas fue poco común, ya que dentro de los retratos se hicieron presentes las imágenes estereotipadas, ya que la representación implicaba una resumida iconografía histórica de códigos de pose porque a mediados del siglo XIX se imitaban los manierismos de los retratos pintados del siglo XVIII, ansiando emular su prestigio, por lo que se incorporaron en los mismos elementos propios del retrato aristocrático, y el estudio fotográfico se convirtió en un escenario elaborado de efecto pictórico y escenográfico, ya que dicha imagen confería elevada posición social que los clientes buscaban para obtener un efecto de grandeza. El objetivo consistía en transmitir la imagen que se suponía que uno tenía que dar.³⁰

Dentro del retrato, y por las razones anteriores, se pueden observar en gestos, poses y accesorios, que dichos elementos están cargados de significado que refuerzan la autorepresentación, siendo el retrato en sí una forma simbólica, una forma de la representación del yo. A pesar de deformar la realidad que supuestamente nos muestran, dicha distorsión es signo claro de otro tipo de información, ya que "La imagen...constituye un buen testimonio de la «imagen» mental o metafórica del yo o del otro"³¹.

30 Beaumont Newhall. *Historia de la Fotografía: De sus orígenes a nuestros días*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, 2002, 335 pp.

31 *Ibidem*.

Así, cuando se popularizó el formato del tamaño de *carte-de-visite*, las imágenes en ellas eran demasiado pequeñas para poder observar a detalle los rostros. Por ello, muchos comenzaron a quejarse, protestando que las imágenes transmitían poca individualidad. Pareciera que la cabeza es lo más importante en la imagen de este tipo, porque el rostro se tornó en un asunto público y queda expuesto a la mirada de los demás; cuenta con una excesiva especificidad visual de un individuo en particular, volviéndose las imágenes demasiado personales. No es de extrañar que el rostro fue tomando mayor importancia dentro de la imagen, y comenzó a ocupar mayor espacio hasta llenarlo por completo, lo que condujo a la desaparición paulatina del resto del cuerpo.³²

Hacia 1880, la visión de rostro completo de frente se había convertido en la norma del retrato. En éste se observaba un carácter repetitivo en cuanto al encuadre y las poses; la rígida frontalidad, la cabeza y hombros, con la mirada de frente, como si esas partes del cuerpo mostraran toda la verdad del sujeto o reflejara por completo su individualidad, siendo la postura, conformación de un estereotipo social específico. Aunque hay que admitir que, claramente sería bastante problemático intentar retratar, cabalmente, la individualidad humana en una imagen, siendo en la actualidad tan múltiple y homogénea cada día.³³

32 *Ibidem.*

33 William A. Ewing. *El Rostro Humano: El nuevo retrato fotográfico*. Singapur, Editorial Anaya Multimedia, 2011, 272 pp.

La importancia del retrato fotográfico fue tal que, sobrepasando la función decorativa, encontró su lugar en archivos, funcionando para darle “rostro” a todo tipo de documentos oficiales, así como para las fotografías de documentos personales.

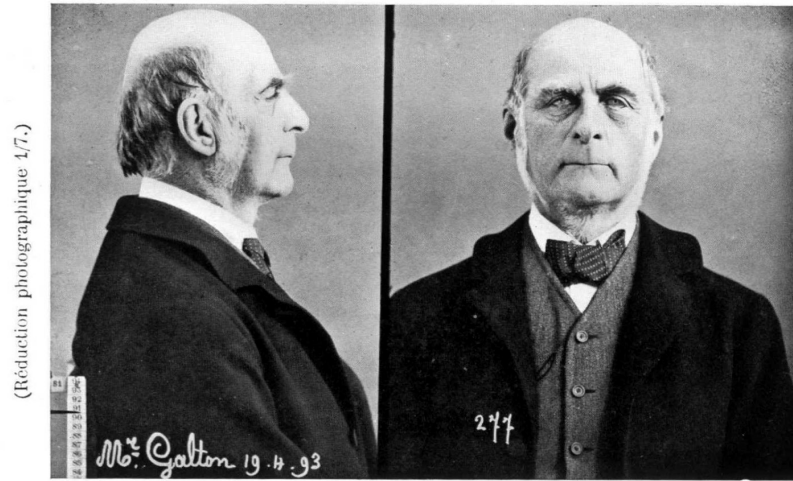
Aún en la actualidad, dichos parámetros siguen siendo utilizados, sobre todo para las imágenes de identificación. Por consiguiente, el retrato se tomó tanto como descripción del individuo como para la inscripción de su identidad social.³⁴



Retrato de una bailarina. Andre Adolph Eugène. Copia a la albúmina sin cortar sobre el negativo de una carte-de-visite. 1860.

34 John Tagg. *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, Gustavo Gili, serie fotoGGrafía, edición castellana 2005, 311 pp.

Taille 1 ^m	Long'	Pied g.	N° de cl.	Agé de
Voûte	Larg'	Médus g.	Aur'	né le
Enverg 1 ^m	Long'	Auric'	Pér'	a
Buste 0,	Larg'	Coudée g.	Part'	dep'
	Oreille dr. / l'etc.		Cour de l'iris	âge app'



Front.	Inclin'	Racine (cavité)	Bord o. s. p. f.	Barbe	Club (pig'
	Haut'	Dos	Lob. c. a. m. d.	Cheveux	'sang'
	Larg'	Haut' Saillie. Larg'	A. trg. i. p. f. d.	Car	Cuint.
	Part'	Part'	Pli. f. s. h. E.	Autres traits caractéristiques :	
		Oreille droit.	Part.	Sig' dressé par M.	

Francis Galton. Alphonse Bertillon. Fotografía análoga.
Laboratorio de
identificación de Bertillon. 1893.

En la actualidad podemos hablar de muchos tipos de retrato en relación a su funcionalidad; incluso en un retrato, ya no es necesario observar un rostro para identificar a una persona, entre otras muchas formas de construir el retrato fotográfico. Del mismo modo, a diferencia de lo que se creía antes, se contradijo la idea de que el retrato mostraba sólo verdades del sujeto fotografiado; basta con hojear una revista de espectáculos en la actualidad o algún perfil de alguna persona en la red, para

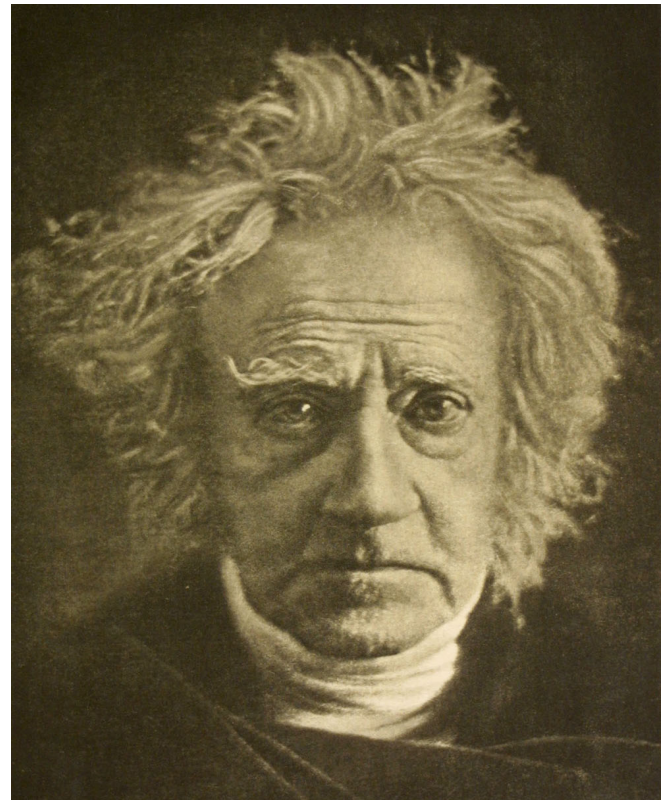
cerciorarnos de ello. En todo caso, todo dependerá de la intención del fotógrafo y el fotografiado, donde se podrá determinar la relación entre el grado de realidad y representación, dependiendo de lo que se busque decir en la imagen del retratado.

Posteriormente, en el siglo pasado, se creía que, además de presentar muestras generalizadas de los rostros de su tiempo, el retrato podía revelar la verdad interior de los individuos; de esta manera, se revelaba el yo simbólico fuera del yo físico, convirtiéndose en algo explícito, público y vulnerable. Los mejores retratos podían revelar el espíritu o la esencia del modelo.

Aún en el siglo XIX, la fotógrafa Julia Margaret Cameron, desaprobaba la falta de individualidad de los retratos de su tiempo, puesto que opinaba que la “grandeza del hombre interior” y los rasgos del hombre exterior, debían reproducirse atravesando su aspecto externo. Contraria a la postura anterior, William Mortesen, hacia 1948, decía que eso no era posible, ya que los pensamientos y las emociones no podían ser fotografiadas, y que lo físico era lo único que podía ser capturado. Por otro lado, Richard Avedon concluía que el retrato fotográfico no era un hecho, sino una opinión. Mientras que Harold David, afirma, que pese a que el resultado depende en gran

medida de la intención con la que se realiza la fotografía, se pueden obtener resultados increíblemente íntimos.³⁵

De igual forma, fue en el terreno del autorretrato donde, por mucho tiempo, se disputaron la fotografía y la pintura por las contradicciones entre la supuesta mirada objetiva y la subjetiva; campo donde se encuentra la realidad potencial de la subjetiva visión que se tienen de uno mismo, mostrando incluso una realidad psicológica, pudiendo usarse como recursos tanto al sujeto como el entorno en el que se desarrolla, para lograrlo.³⁶



Sir John Herschel. Julia Margaret Cameron. 1867.

La identidad en el autorretrato aparece

entre la mirada personal subjetiva y la mirada objetiva del otro; y debido a que nuestra identidad no depende de una sola fuente, sino del equilibrio entre varias, la imagen construida donde "el autor piensa sobre sí mismo pero ofreciéndola a otro... pretende extraer de la mirada objetiva del Otro la constatación de su Yo ideal"³⁷, quiere decir que nuestra identidad se encuentra construida tanto por nosotros mismos, como nosotros mismos nos encontramos constituidos por otras personas.

35 Harold Davis. *Rostro y alma: El retrato creativo*. Madrid, Editorial Anaya Multimedia, Photo club, 2011, 256 pp.

36 Josep M. Català Doménech. *La forma de lo real: Introducción a los estudios visuales*. Barcelona, editorial UOC, 2008, 341 pp.

37 Ibid., p. 313.

1.2.2. Fotografía e identidad:

Autobiografías visuales y autorretratos

“¿Cómo las interacciones con los objetos artísticos contribuyen a los procesos de formación de la identidad en la consideración de la biografía?”³⁸

Adentrándonos de forma más específica en el campo autorreferencial, es visible –posteriormente– en el fenómeno del arte, bajo las condiciones de auto desmantelamiento, que la retórica en el autorretrato llegó al punto en el que se mostró la aparición de quién lo produce, como mecanismo que refuerza la credibilidad de “su estar ahí”. De esta manera, buscando encontrar el signo del aquí y ahora, que se descubrirá cuando se mire hacia atrás, intentando ser ese momento que ya pasó, volviéndose éste su más importante recurso. No es de extrañar que por ello, la fotografía esté tan asimilada y tenga tanto alcance, puesto que cualquiera puede darse un aire de veracidad y prevalecer gracias al uso de la fotografía.

Aún en los retratos de otros, o cualquier tipo de imagen, se estructura bajo la forma de una imagen de autorretrato. Probablemente, todo esto, como resultado del

38 Anna María Guasch. *Autobiografías Visuales: Del archivo al índice*. Madrid, Ediciones Siruela, 2009, 95 pp., p.11.

adolecer de la insuficiente existencia de identidad y realidad, así como la carente autenticidad dentro de las masas en la actualidad, siendo la fotografía un medio que brinda esperanza en relación a saciar la necesidad de conciencia en su tiempo y de sí mismo.³⁹

Por otro lado, desde la Revolución Industrial, toda máquina ha tenido un rendimiento mayor que el del ser humano, abaratando los costos de producción, e incrementado sobre todo el sentido impersonal de lo que se produce. Esto nos podría conducir a la pregunta: ¿por qué hablar de identidad a través de un medio mecánico como es la fotografía? Sencillamente por su grado de semejanza y de representación visual de la realidad, ya que aún dentro de la realidad capturada existe pautas para la expresión del yo subjetivo. La realidad por sí misma no puede construirse en estilo ni técnica, por ello el modo fotográfico dependerá de la manera en que captemos la realidad.

En la actualidad, no es necesaria la presencia del autorretrato para aludir a la identidad, puesto que es en la imagen donde encontramos al inconsciente y la representación del mismo. En las imágenes cada uno puede reconocerse, y además, brindarnos la sensación de ser únicos estando juntos.

39 Roland Barthes. *La cámara Lúcida: Nota sobre Fotografía*. Barcelona, Editorial Paidós, 9 Edición, 1989, 178 pp.

Asimismo, a partir de la década de los 80, diversas disciplinas del pensamiento como la antropología, el psicoanálisis y el arte, entre otras, tuvieron en común el tema recurrente del “retorno del yo”, volviéndose la biografía, el género historiográfico que mejor se adaptó al renovado y reiterado interés por el pasado; ésta se vinculó con las “micronarrativas”, así como el individualismo que cada personalidad mostraba.⁴⁰ De este modo, es observable en el arte la transición del interés del concepto por la biografía.

Cuando Derrida habla de la teoría autobiográfica, menciona la necesidad de la autobiografía, entendida como documento de la “historia personal”, vinculada con la ideología del individuo y su gratificación narcisista, misma que puede observarse en el retrato fotográfico.⁴¹ De igual forma, para Roland Barthes, la importancia del acto autobiográfico consistía en la posibilidad de dividirse a uno mismo en fragmentos con la posibilidad de volverlos a reunir,⁴² por lo que, con el acto autorreferencial, es posible el acercamiento fragmentario que permita el estudio de uno mismo por partes, mismas que a su vez posibilitan la construcción de una sola, es decir, la constitución de nosotros mismos.

40 Pese a que la vida de los artistas ha sido un tema recurrente en el arte desde hace siglos, es pertinente señalar que dentro de la historiografía del arte, Giorgio Vasari fue el primero en implementar el estudio de la historia del arte a partir de la vida de los artistas o biografías de los mismos, en su texto “Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos” en 1550.

41 Véase la referencia de Derrida en Robert Smith. *Derrida and autobiography*. Cambridge, Cambridge University press, 1996; a través de Anna María Guasch. *Autobiografías Visuales: Del archivo al índice*. Madrid, Ediciones Siruela, 2009, 95 pp.

42 Véase la referencia de Roland Barthes en Anna Whiteside-St. *Référence et autobiographie. L’ exemple de Barthes*. Toronto, Texte et référence, 1991. *Ibidem*.

Aunado a ello, de acuerdo a Philippe Lejeune, dentro del “género autobiográfico”, coinciden tres entidades: el *autor*, el *narrador*, y el *protagonista*. Estos son personajes que convergen, convirtiéndose en una misma entidad: la que ha vivido, la que vive y la que escribe, y cuya finalidad, al proporcionar el relato de los elementos de vida, es la exposición de su personalidad. Esta es la razón por la que en todo momento se oscila entre lo privado y lo público; la privacidad desde que el autor se identifica con el narrador y lo público con el protagonista.⁴³

Por ello, Lejeune señala que “escribir sobre uno mismo, lejos de ser un acto narcisista, es una actividad normal que, al igual que la ficción, puede movilizar todas las fuentes del arte”.⁴⁴ Así, la unión entre el “yo autobiográfico” (autorreferencial) y el “yo visual”, sería el deseo de obtener y construir la mirada del otro sobre uno mismo, resultado del anhelo del trazo sobre un soporte duradero, dando como resultado que los “autobiógrafos” se miren a sí mismos, exponiéndose a la observación de los demás, cuyo proceso se vuelve similar al de mirarse en un reflejo. Por ello, para Jacques Lacan, “mirarse en un espejo, al igual que ser visto por la sociedad, sería el medio de construir e identificar el <<yo>>”⁴⁵. Así, la formación de yo implicaría un proceso consecutivo, el cual transformaría al sujeto en objeto, permitiendo que cada uno se viera a sí mismo como cualquier otro, pese a que la percepción que cada uno tendría de sí mismo, se vería influido con la congruencia de la noción de su ego.

43 Véase la referencia de Philippe Lejeune. El pacto autobiográfico y otros estudios. Madrid, Megazul- Endymion, 1994. *Ibidem*.

44 *Ibid.*, p.17.

45 Véase la referencia de Jacques Lacan. Escritos I. Buenos Aires, Siglo XXI, 1985; *Ibidem*.

Por todo lo anterior, la autobiografía visual, para **Anna María Guasch**, construye un nexo entre el autor, su vida y el trabajo que la describe, yendo más allá del autorretrato; esto tomando en cuenta que su acepción para el autorretrato es el discurso hacia fuera, cuya fórmula operativa es “explicar quién soy”, mientras que la autobiografía recurre a la duración de la memoria individual. Pese a todo lo anterior, todo trabajo artístico es, en cierto grado, autobiográfico, puesto que son maneras de narrar la vida y el yo, permaneciendo la relación entre registro y recuerdo o diálogo entre lugar y memoria.

El autor no erige su “locus” en una identidad coherente, sino en la secuencia de representaciones simbólicas, dándose a través de estas imágenes la construcción de una historia de vida, mismas que funcionan como fragmentos o huellas sobrevivientes del pasado. Por ello, dichas imágenes vacilan entre la autobiografía o el autorretrato, aún sin ser necesaria la presencia física de su autor.

Con la finalidad de ejemplificar el tema, y profundizar la observación de los casos de la identidad y la fotografía, se mencionarán de manera breve tres casos analizados por Guasch en el libro *Autobiografías Visuales*, mismos en los que los proyectos de los artistas se vieron implicados el carácter autobiográfico o autorretrato.

En el film autobiográfico *JLG/JLG*, del que Jean-Luc Godard es director y protagonista a la vez, se muestran imágenes de lugares de la niñez y edad adulta, así como narraciones con su propia voz sobre distintas reflexiones. Sin embargo, más que ser un film autobiográfico, el mismo Godard lo describe como un autorretrato que no tiene “yo”, puesto que éste lo encuentra más cercano a la pintura que a la literatura.

De acuerdo a Kaja Silverman, este trabajo nos sitúa ante un modelo de autor como “lugar”, en el que se escriben las palabras o el artista como soporte de escritura, donde Godard manifiesta su presencia como autor mediante su ausencia, cuyo autorretrato no muestra a su autor, sino lo que éste percibe, exponiéndose como reflejo y receptáculo.⁴⁶



JLG/JLG. Autoportrait de décembre. Jean-Luc Godard. Película.
62 min., 35mm, color. 1995.

Por otro lado, en el caso de Sol Le Witt, se sirve de la imagen fotográfica para articular su concepto de individualidad, planteando la presencia de la

46 Véase a Kaja Silverman. The autor as receiver. October, 96, 2001; *Ibidem*.

narrativa fotográfica en la narración sobre el sujeto, en la cual, se aleja de su imagen personal con el fin de hacer una alusión a las experiencias personales. Así, en el libro del artista *Autobiography*, de 1980, muestra más de mil fotografías instantáneas en blanco y negro organizadas en cuadrícula, donde se observa cada objeto que le rodea en su estudio, siendo la realidad diaria de su existencia.

Le Witt menciona sobre la serie, que para ser posible la imagen de sí mismo, un retrato no sería suficiente; por ello, expone las fotografías de todos los



Autobiography. Sol Le Witt. Fotografías instantáneas, blanco y negro. 1980.

objetos con los que vivía de modo tal que los objetos obsesivamente catalogados, de detalles que forman parte de su vida y que conforman la constitución de la

misma, proponen la reducción de un autorretrato a una autobiografía, algo vivido. Es así que Le Witt se manifiesta a través de sus propios objetos, los cuales

constituyen simultáneamente su ausencia y presencia de vida. Por consiguiente, en cada fotografía, son observables dos planos: el informativo que se relaciona con el estudio, y el emotivo que se vincula con lo que le emociona o agrada.

Para finalizar, en el caso de Cindy Sherman en la serie *Untitled film stills*, de 1977-1980, la artista detalla la historia de una mujer interpretando distintos papeles femeninos a través de la fotografía. En ésta, pareciera existir una actitud narcisista que se conecta con la negación del sujeto humanista, como menciona Guasch.⁴⁷ Esta serie se encuentra ligada a diferentes géneros del cine tales como el drama y el suspenso, donde el comportamiento del sujeto en la fotografía se encuentra predeterminado por el vestuario, maquillaje o lugar, definidos a través de la imagen, la postura y el carácter de la pose. La finalidad que tiene la serie, es la de representar la vida de una mujer a través de los distintos papeles que adopta o los que adquiere provenientes del artefacto cultural, mismos que están asociados a la lectura del sujeto femenino de Cindy Sherman.

En dicha serie, pese a aparecer Sherman en todas las imágenes, no es reconocible como ella misma, fungiendo como creadora de las imágenes e intérprete de los

47 Ibídem.

papeles, “siendo ella y nunca ella” a la vez. No narra su vida, ni es un autorretrato; al contrario, de manera alegórica, ella es la mirada a través de la cámara, así como la activa ausencia-presencia y el objeto-sujeto de su representación de la mujer como

signo. Por esta razón, su trabajo consiste en exponer la identificación del “yo” con una imagen, y por ello, lo que se observa no es un autorretrato sino una superficie que remite a sí misma, construyéndose con la imagen de la apariencia de la identidad femenina, proyectada en la imagen de la representación; es decir, constituye una fotografía de la imagen de la mujer, que remite a su propia imagen construida, relacionada con la imagen y la identidad.



Untitled film stills, #14. Cindy Sherman. Fotografía. 1978.

Como se ha revisado, dentro de estos proyectos es visible el reiterado interés por el pasado y el individualismo, mismos que funcionan a modo de documento de la historia personal vinculadas con su ideología. Así, los artistas que llevan a cabo los proyectos,

se vuelven a su vez, resultado de su propia narración, permitiéndoles verse a sí mismos como a cualquier otro, y traslapando su figura de sujeto a objeto a través de las mismas.

Por consiguiente, es posible la manifestación de su presencia a través de su ausencia, ya sea por sus percepciones, experiencias personales, los lugares y objetos que los rodean, pero sobre todo, por su mirada a través de la cámara. Finalmente, las distintas formas en las que la imagen funcionó para los artistas como autorretrato o exposición de su ser, y la autobiografía como finalidad de la preservación de la memoria individual, se encuentran oscilando entre un campo y otro todo el tiempo.

1.3. Fotografía en el Arte

Continuando con la investigación, es preciso hacer una pausa para abordar la fotografía dentro del campo del arte. Como se ha mencionado con anterioridad, bastas y cambiantes han sido las definiciones acerca del arte a lo largo de su historia: desde el concepto τέχνη (tékhne) de los griegos, pasando por la imitación, y hasta la desmaterialización del arte en el siglo pasado.

La fotografía, al igual que el arte, ha ido cambiando su sentido constantemente con el paso del tiempo; su papel en el arte y su naturaleza discursiva, han sido planteadas por muchos autores desde su aparición, tales como Ingres, Baudelaire, Delacroix, Roland Barthes, Joan Fontcuberta, entre muchos otros, los que han discutido su estatus y su valor como expresión artística. Esta problemática se ha fundamentado en gran medida por la disposición que tiene para los distintos usos de la imagen, ya que la podemos encontrar tanto en publicaciones como periódicos y revistas, publicidad, reportajes, anuncios, en galerías de arte; incluso podemos encontrarla en un lugar tan cercano y común, con el que convivimos constantemente: los álbumes familiares, donde se encuentran vivencias pasadas de nuestra historia personal o familiar.

Mientras que otras disciplinas se hallaban en labor de auto desmantelamiento⁴⁸ en la primera mitad del siglo XX, la fotografía aún se encontraba en aras de autoafirmarse, consolidarse y hacerse reconocer. Es a partir del *conceptualismo* (1970), como una expresión del arte contemporáneo, que se tomó a la fotografía como eje para volcar el arte sobre lo real, sobre su propia autonomía, y sobre lo que hay, alejándose en la medida de lo posible del subjetivismo emocional, permitiendo sobrepasar el aislamiento debido a las barreras disciplinarias.

48 La desmaterialización en el arte que tanto la pintura como la escultura buscaban, era romper con los criterios que definían al arte mismo, y que en general intensificaron la gradual desaparición del objeto en favor del concepto.

Tras el conceptualismo, se buscaba que el arte fuese meramente análisis y autorreflexión crítica, proliferando el arte como idea y lenguaje en busca de una propia filosofía. Fue entonces cuando los artistas utilizaron la fotografía en su búsqueda por la obtención de máxima literalidad del arte, enfrentando la realidad y su aproximación; en ese momento, la solución realista fotográfica fue el medio ideal para aproximarse al mundo contemporáneo.⁴⁹

Es así como el arte ya no depende de las cualidades objetuales, sino de la “voluntad expresiva del creador” con la que se lleva a cabo. A partir de la conceptualización progresiva del arte, la estética del objeto radica en su descontextualización y en las nuevas relaciones establecidas por el mismo; la creación artística, además de invención, implica descubrimiento o novedad de lo seleccionado, que es dónde reside la artísticidad.⁵⁰ A pesar de ello, la imagen dependerá del uso que le demos, y no en sí del objeto artístico, recordando que una imagen puede tener una función determinada en una época, y otra función un tiempo después.

Volviendo sobre la historia de la fotografía, podemos observar que, con la clara premisa de ser acreditada, la estética fotográfica adoptó en su inicio,

49 Anna María Guasch. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Editorial Alianza, 2001, 597 pp.
50 Francisco Alonso Martínez. *Documentalidad y artísticidad en el medio fotográfico*. Barcelona, Editorial UOC, 2007, 110 pp.

categorías y juicios de valor de la estética tradicional aceptadas por muchos otros géneros artísticos, incluida la pintura. Sin embargo, la fotografía desde su naturaleza de ejecución mecánica, de reproductibilidad en masa y su alta iconicidad obligaron a replantearse dichos valores, ya que sería una aberración intentar sopesarla desde los mismos parámetros de otras disciplinas.

No es extraño que, en sus inicios, la fotografía buscara su acreditación como medio artístico entrando en comparación con la pintura, por lo que hubieron fotógrafos que vieron la oportunidad de rivalizar con esta, pretendiendo emularla. Hacia 1860, las discusiones sobre la fotografía eran comunes, y mientras más se insistía en no asimilarla como obra de arte, la misma afirmación sustentaba lo contrario.⁵¹ Al final, el medio fotográfico terminó construyendo su propia búsqueda, independiente de la anterior, ya que de no haber sido así, su invención no hubiera supuesto ningún avance en el terreno de la representación, el arte o el conocimiento.

Ahora sabemos que, a diferencia de la pintura, la fotografía se realiza en un corte único y singular del espacio-tiempo, mientras que la pintura que se va desarrollando; también sabemos que a la fotografía es difícil subdividirla en géneros, puesto que en una misma imagen pueden estar presentes más de uno.

51 Gisèle Freund. *Fotografía como documento social*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, serie FotoGGraffia, 1993, 207 pp.

En la fotografía la técnica impone sus leyes, puesto que de lo contrario no es posible obtener la imagen, a modo que “la teoría fotográfica puede ser enseñada en una hora y su técnica básica en un día. Pero lo que no puede ser enseñado es tener el sentimiento de la luz...Para producir un parecido íntimo”.⁵² Por ello, siempre han estado presentes el enfoque artístico y científico dentro de los conocimientos del fotógrafo, los cuales existen en la fotografía desde que se presentó como sustituto de la habilidad manual. De esta manera, ha determinado a la vez su tema central: la propia la realidad. Lo mencionado anteriormente supone que, aunque documento y arte siempre se han tomado como antitéticos, estos pueden llegar a ser complementarios ya que,



El mar de escalones: catedral de Wells. Frederick Evans. Platinotipo. 10x8". Nueva York. 1903.

...la actitud documental no es el rechazo de los elementos plásticos... la composición se transforma en énfasis y la precisión de línea, el foco, el filtro, la atmósfera -todos esos componentes que se incluyen en la ensoñada penumbra de la 'calidad'-, son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes.⁵³

52 Véase cita de Nadar, a través de Beaumont Newhall. *Historia de la Fotografía: De sus orígenes a nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 335 pp., p.66.

53 Roy Striker en su texto *Documentary Photography*. Citado por Francisco Alonso Martínez. *Documentalidad y artísticidad en el medio fotográfico*. Barcelona, Editorial UOC, 2007, 110 pp., p.55.

Hay que señalar que el acto fotográfico por excelencia depende de la selección para capturar la imagen, en cuanto se presiona el botón de la cámara que acciona el obturador y, por ende, ontológicamente⁵⁴ hablando, la fotografía es arte; puesto que la misma se construye desde la decisión de quien la ejecuta. Por lo tanto, y también de manera ontológica, la fotografía es documento, ya que a pesar comprender contenidos subjetivos, queda la huella lumínica de la luz que refleja el referente en el material fotosensible como indicio. Resultando que la fotografía es documento y arte.⁵⁵

No obstante, la función simbólica siempre remite a algo que está más allá de la estricta literalidad, y aún así, no se prescinde por completo de la documentalidad, puesto que ambas necesitan ser identificados. La elección de los elementos intervenibles y su control determinan en gran parte la iconicidad de la imagen.

En síntesis, la fotografía centra su voluntad artística a la creatividad y la expresividad, las cuales no son incompatibles con su naturaleza indicial o su característica imitativa de la realidad. La realidad puede involucrar la creatividad, así como implica la interpretación personal. La imitación más objetiva y mimética, no existe, siendo ese margen de imperfección el que permite la expresividad en el documento al artista.

54 Adjetivo que indica que es relativo a la naturaleza o existencia del mismo señalado.

55 Francisco Alonso Martínez. *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*. Barcelona, Editorial UOC, 2007, 110 pp.

1.3.1. Estética y artisticidad de la imagen fotográfica

Los conceptos anteriores se esclarecerán en el siguiente apartado, esto debido a que, a pesar de que la fotografía iniciara como necesidad de copiar la realidad, poco tiempo después de su invención, se realizaron imágenes dejando de lado la imagen fidedigna, extendiéndose al campo de la imaginación y la creatividad; y cómo se mencionó anteriormente, reafirmando su papel en el desarrollo del arte.

Antes que nada, la realización de la imagen fotográfica debe responder a la aspiración del productor; es y puede contener propiedades como la provocación, comunicación, emoción, entre otros elementos.

Al igual que en otras disciplinas, en sus inicios, se consideraba que la imagen fotográfica debía contar con ciertos elementos para poder ser considerada artística, tales como la composición, el ritmo, simetría, perspectiva, puntos de tensión, planos, enfoque selectivo, desenfoco y nitidez. De igual manera, la composición construida a partir del formato, el uso de la luz y sombras que creaban el espacio de la composición, lo cual le confería supuestamente a la imagen cierta atmósfera y la legitimaba como

artística en tanto conservará claramente cierto efecto pictorial. Asimismo, se empezó a dividir ésta en distintos géneros como el paisaje, retrato, desnudo, naturaleza muerta, la fotografía documental o el bodegón; aunque actualmente sabemos que en una misma imagen suelen encontrarse presentes más de un género. Siendo evidente en esto, podemos observar la influencia de la pintura académica formal, incluso se publicaron manuales para la realización de fotografías artísticas, como Henry Peach Robinson, quien publicó en 1869 el manual *Pictorial Effect in Photography*, el cual se basaba en las reglas académicas de la composición.⁵⁶

Posteriormente, hacia inicios del siglo XX, la estética en la fotografía se alejaba cada vez más de los principios pictóricos,⁵⁷ así la búsqueda por la técnica y la estética se convirtieron en una sola, por lo que era de importancia primordial la obtención de la imagen desde el negativo técnicamente excelente, dónde la iluminación y la composición debían, a la par, la observación de la textura y la calidad en los tonos del blanco al negro, por lo que el fotógrafo debía visualizar de antemano el resultado final, buscando eliminar la suposición, para asegurarse de tener excelencia técnica, procurando la imagen directa y pura, e incorporar su interpretación subjetiva de la escena. La fotografía cuya motivación era estética, debía registrar la realidad, no sólo

56 Beaumont Newhall. *Historia de la Fotografía: De sus orígenes a nuestros días*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 335 pp.

57 Cabe mencionar que pictorialismo no es equivalente a pictoricismo; el pictorialismo refería a la imagen en sí, sin importar su naturaleza, y el pictoricismo a la tendencia mimética de la pintura. Aunque muchas veces los autores pictorialistas mostraban una marcada voluntad pictoricista.

como reproducción de la imagen, sino acercándose a la expresión, retratando lo que se tenía conciencia de ver.⁵⁸

Fue hasta la posmodernidad cuando se superó la discusión de la artisticidad de la fotografía y se invalidaron las normas estéticas establecidas por la estructura formalista, proponiendo otros temas de reflexión relacionados con la sociedad. Junto con el proceso de desestetización del objeto, es decir, perdiendo su cualidad de belleza, se dio un proceso de “desdefinición” del arte. Por ende, la obra detonó en sus componentes, es decir, en el material, el concepto, el cuerpo del artista, el medio de existencia, las condiciones de recepción, la actitud artística, entre otros.

Con los cambios constantes en el arte, en la década de 1950, filósofos buscaron definir al arte, por lo que se llegó a la conclusión de que el concepto de “arte” es un concepto abierto, por lo que no se pueden dar condiciones necesarias y suficientes par definirlo, ni criterios para aplicarlo. Dadas las manifestaciones presentes, éste debía ser un término flexible, pudiendo integrar a su definición nuevos criterios en base a nuevas manifestaciones que pudieran enriquecerlo, esto sin negar las condiciones de la creatividad artística. Desde hace mucho tiempo se han aceptado la diversidad de manifestaciones existentes, por lo que una definición de arte en la actualidad, no resulta prioritario.

58 Joan Fontcuberta. *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 288pp.

Aunado a la desmaterialización del objeto en el arte, se dio lugar a la estética en el arte a través de la experiencia. El arte conceptual de 1960 dio paso a que los conceptos de las obras, el lado intelectual del acto creador y el efecto artístico reemplazaran a las obras. Es observable en el carácter de las obras de arte, que dejó de ser prioridad representar, significar y simbolizar; alejándose de la concepción de los objetos sacralizados, resultando en la sola pretensión de producir directamente experiencias. Por esta razón, dejaron de figurar las Bellas Artes en la nueva concepción del arte, esto corresponde a la "vaporización del arte"⁵⁹, como hasta entonces se conocía. Dantó lo describió como el fin del arte, no porque se dejara de hacer arte, sino el final del arte como actividad inconsciente, volviéndose más una labor filosófica o fundamentalmente conceptual.

Finalmente, los objetos, independientemente de lo que sean, siempre pueden tener cualidades susceptibles a la apreciación estética, ya sea sensible, intelectual o cognitiva. La estética actual en el arte, corresponde a su experiencia y viene de ésta rama filosófica; así, la experiencia estética corresponde a un sentido intuitivo, siendo la unidad del juicio estético, la relación pura. A su vez, el valor estético del objeto corresponde a su capacidad de generar experiencias, por lo que en todo momento deben de suceder acontecimientos de manera fluida. Las actitudes hacen arte, mientras originen experiencia sensitiva, cualquiera que fuere.⁶⁰

59 Yves Michaud. *El arte en estado gaseoso*. Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 2da reimpresión en español, 2012, 169 pp.

60 Ibidem.

En la actualidad, la fotografía profesional requiere más que sólo lograr la imagen, y aunque hoy en día existan un sinnúmero de objetos que faciliten la obtención de las mismas, no podemos dejar de lado que la fotografía es un trabajo que requiere conocimientos diversos y compuestos que demanda una técnica y un saber hacer. A pesar de los años transcurridos, y la propagación de la obtención de la imagen a partir de los medios digitales, es inevitable pensar aún en la fotografía artística como el resultado del conjunto de fenómenos precisos que requiere de conocimientos físicos, químicos, matemáticos, mecánicos y estéticos. El conocimiento y desarrollo de los elementos técnicos, forman parte del hacer artístico y la producción de la imagen, donde cada uno de los elementos presentes en la imagen deben reforzar la intención del autor, en la que ningún elemento se encuentra presente azarosamente.

Por ello, la fotografía es todo un acierto ya que es la obtención de la imagen a partir de un conjunto de condiciones ideales que el fotógrafo propicia. “[La fotografía] es un arte, es más que un arte, es un fenómeno solar, donde el artista colabora con el sol”.⁶¹

Finalmente, la fotografía es un medio expresivo por el cual se puede hacer arte, siendo en la persona, y no en el medio donde radica la cualidad artística de la imagen, cuya ejecución puede resultar buena o mala. Concluyendo que de la cualidad sensible,

61 Citando al poeta Alphonse de Lamartine por Gisèle Freund en su libro *Fotografía como documento social*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, serie FotoGGrafía, 1993, 207 pp, p. 72.

la inteligencia y la habilidad, es donde debe surgir la imagen fotográfica artística.

1.3.2. Representación de la realidad visible en la fotografía a través de dos categorías

1.3.2.1. Fotografía artística directa

“...el artista tendría que apoyarse en algo que conocemos... en común para despertar nuestra imaginación. Este apoyo lo encuentra en la naturaleza... Si se aleja de la naturaleza, acepta sus propias limitaciones y nos las impone a nosotros”.⁶²

A comienzos del siglo XX, surgió la tendencia estética basada en las propiedades y características inalterables de su medio, lo que permitió desvincular a la fotografía de la estética pictoricista que la había caracterizado, ya que al pretender que emulara a la pintura se buscaba acreditarla como disciplina artística. Así, la *fotografía directa* tuvo su auge, por lo que comenzaron a preferirse las “fotografías que parecieran fotografías”, carentes de manipulación, es decir, las “fotografías puras”, a través de la imagen directa.⁶³

62 Véase a Charles H. Caffin, a través de Joan Fontcuberta. *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 288pp., p. 104.

63 Newhall, Beaumont. *Historia de la Fotografía: De sus orígenes a nuestros días*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, Edición, 2002, 335 pp.

Del mismo modo, al fotógrafo le correspondía interpretar la escena con el juicio espontáneo y la composición de su ojo; por lo que, para fotografiar, era necesario esperar que todo estuviera en equilibrio, ya que se debía visualizar de antemano el resultado final, para posteriormente “poner un marco” alrededor del tema. De esta manera se pretendía, a través de la fotografía, la búsqueda de la verdad; así pues, era necesario, “...esperad pacientemente hasta que la escena o el objeto de vuestra visión se revele en su momento supremo de belleza... [que el negativo] necesite poca o ninguna manipulación... que sea *más artístico*, pero que lo sea sólo de maneras legítimas...”.⁶⁴

Acorde con esto, la *forma* que deleitaba al ojo y la belleza, podía ser descubierta en un lugar común, razón por la que la imagen obtenida era tan contundente, ya que consistía en apoderarse de lo familiar y dotarlo de nuevos sentidos o significados; de esta manera daba como resultado la imagen brutalmente directa y carente de trucos. Por consiguiente, toda fotografía que denunciara cualquier manipulación, o eludiera la realidad en la elección de su tema, era denominada impura.

64 Véase cita de Sadakichi Hartmann, *Ibid.*, p. 167.

La honestidad de la imagen se fundamentaba en el respeto por el objeto a fotografiar y, por ende, era imprescindible el dominio de la técnica fotográfica, cuyo sentido de composición, la capacidad de condensar una imagen y la comprensión del detalle, era la estética característica en la fotografía directa dentro de la búsqueda por la obtención del realismo, elevando así las imágenes por encima del nivel de simples documentos.⁶⁵

Asimismo, Henri Cartier Bresson, fotógrafo reconocido por su imagen de carácter documental, y conocido por trabajar con el "instante decisivo" de la fotografía frente a la realidad -a la que describía como huidiza-, afirmaba que, de todos los medios de expresión, la fotografía era la única que podía fijar el instante preciso de las cosas que tendían a desaparecer. De esta manera, era necesario captar todo, cerciorándose de no dejar huecos, ya que después sería demasiado tarde y desaparecería lo observado, siendo imposible revivirlo. Para él, en ello consistía la originalidad y la esencia de la fotografía, aunque ésta no podía separarse de los otros medios de expresión visual.

Por ello, a pesar de que la fotografía pareciera ser una disciplina aparentemente sencilla debido al uso de un instrumento mecánico, Bresson opinaba que lo único

que las unía era la posibilidad de captar, en una fracción de segundo, la emoción que el tema desprendía y la belleza de su forma, atrapando en una sola imagen lo esencial de una escena. Es así como el fotógrafo debía conjugar sus facultades ante la realidad fugaz, conjugando un trabajo físico e intelectual para la captación de la imagen; y, por ende, era necesario comprometerse con una actitud que exigiera concentración, disciplina de espíritu, sensibilidad y sentido de geometría.⁶⁶

De modo que, la composición debía iniciarse desde que se colocaba la cámara en relación al objeto; es decir, desde el acto fotográfico, tratando de capturar con rapidez, la decisión y composición contenida en el ojo. Sin embargo aunque la composición tenía que ser una preocupación constante, en el momento de fotografiar, no podía ser más que intuitiva, puesto que era necesario componer casi al mismo tiempo que se accionaba el obturador, ya que al fotografiar se enfrentaba a instantes fugitivos de relaciones móviles. El contenido por su parte, no podía separarse de la forma, es decir, la organización rigurosa plástica en virtud de la cual, las concepciones y emociones podían concretarse y ser transmitidas a través de la imagen, fruto del sentimiento espontáneo de los ritmos plásticos. Definiendo la fotografía naturalmente, como "... el impulso espontáneo de una atención visual perpetua, que atrapa el instante y su eternidad."⁶⁷

66 Henri Cartier-Bresson. *Fotografía del natural*. Barcelona, serie fotoGGrafía, Editorial Gustavo Gili, 2003, 99 pp.

67 *Ibidem*.

Del mismo modo, la fotografía, implicaba un carácter narrativo al contar una historia a través de la imagen, donde se fijaban acontecimientos e impresiones sueltas, cuyo tema no consistía en recolectar hechos sino en captar “el hecho verdadero” con relación a la “realidad profunda”. Sin embargo, a pesar de que los elementos del tema fuesen a menudo dispersos, no debían unirse de manera forzada, ya que Bresson afirmaba que ponerlos en la misma escena, sería una falsedad y para fijar la realidad, era imprescindible no manipular la imagen en la toma, ni en su proceso, evitando a toda costa que el artificio “matará la verdad” de lo real.



The Var department. Henri Cartier-Bresson. Gelatinobromuro. 1932.

A pesar de esto, reiteraba que la fotografía también conllevaba el juicio del fotógrafo sobre aquello que veía, por lo que implicaba una gran responsabilidad, ya que la fotografía era medio de difusión del pensamiento de su autor. De la misma forma, manifestaba que fotografiar era un modo de comprender y significar el mundo y por lo mismo, proponía que viviendo era la manera en que nos descubriríamos y reveláramos el mundo exterior, que a su vez nos daría forma.

Por todo lo anterior, la forma debía establecerse en un equilibrio del mundo interior con el exterior que, en constante diálogo, podían llegar a formar uno sólo; por ello, tanto en el mundo como en nuestro universo personal, bastaba con ser lúcido y honesto respecto a lo que acaecía, situándose en relación a lo que se percibía. Por ello, "Fotografiar, es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira."⁶⁸

Finalmente, con el objetivo de ejemplificar el tema, se mencionarán de manera breve a dos fotógrafos encontrados en esta línea de la disciplina. Jean-Eugène-Auguste Atget, fue un fotógrafo no reconocido en su tiempo, que desde 1898, realizó fotografías de las escenas callejeras de París, mismas a las que recurrieron posteriormente otros artistas, por la calidad y peso de las mismas.

68 Henri Cartier-Bresson. *Fotografía del natural*. Barcelona, serie fotoGGrafía, Editorial Gustavo Gili, 2003, 99 pp, p.11.



Avenue des Gobelins. Jean-Eugène August Atget. Copia en papel aristo. París. 1910.

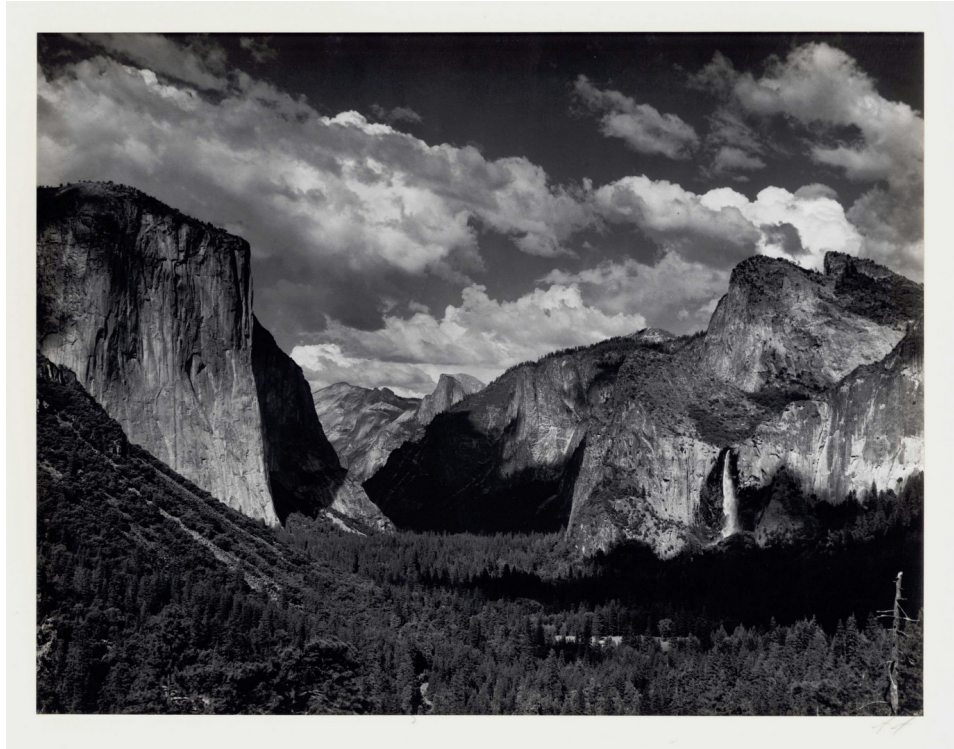
En sus imágenes, el detalle y el objetivo quedan separados del mundo de las apariencias, siendo manifestaciones significativas y “exactas” a la vez. Sus imágenes trascienden al documento y se acercan a lo lírico, aunado a que no contenían referencias a otro medio gráfico que al de la fotografía misma.

Asimismo, Ansel Adams, alrededor de 1930, comenzó a fotografiar bajo la influencia del pictoricismo, para posteriormente inclinarse por el enfoque directo, mismo en el que se especializó en la interpretación

de escenarios naturalistas; y con la finalidad de alcanzar la mayor similitud posible, verificaba las placas de impresión con las pruebas de la imprenta.

Fue así como Adams implementó la escala de grises, en diez zonas, desde la 0 que es negro, hasta la IX, que es blanca, siendo la zona V, el gris o tono medio. De esta

manera, el fotógrafo eliminaría la suposición, pudiéndose concentrar en los problemas estéticos, estando seguro de la excelencia técnica de la imagen y su interpretación subjetiva de la escena.⁶⁹



Yosemite Valley, Summer. Ansel Adams. Fotografía análoga.
Yosemite National Park. Estados Unidos. 1935.

1.3.2.2. Fotografía artística construida

Para adentrarnos en este subtema, es necesario retomar brevemente a la representación real de la imagen, ya que se encuentra comprendida

⁶⁹ Newhall, Beaumont. *Historia de la Fotografía: De sus orígenes a nuestros días*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, Edición, 2002, 335 pp.

entre la realidad y lo que queremos o lo que deberíamos ver en ella. Debido a que es un fragmento seleccionado de la vida real, y por ende, en cada imagen la realidad remite a un imaginario, evoca a la ilusión y el mundo de las apariencias. A su vez, es acceso a la realidad que evoca simbólicamente, y por ello, toda imagen se encuentra en medio del modelo imaginario y la realidad.

En ocasiones, la semejanza con el modelo real, en pos de los rasgos imaginarios, o la deformación de los mismos, hacen más próximo su parecido. Puesto que “La imagen que tenemos en la mente y que constituye el mundo de lo imaginario no es semejante a lo real... Toda imagen hasta la más realista, tiene su parte imaginaria...”⁷⁰.

De igual forma, de acuerdo a Jean Chateau, la realidad se liga con el mundo perceptivo ya que “La realidad es pues la presencia perceptiva y se halla por tanto contenida en todo pensamiento, puesto que todo pensamiento se encuentra ligado al precepto...”⁷¹, al mencionar tres tipos de realidades: la presencia, la irrealidad (como intensión representativa del mundo material) y la imaginación. Así, evocar lo imaginario, es la capacidad de componer otro mundo y no un sustituto de éste, y la imagen es propensa a integrarse en lo real, o de lo real emanciparse en forma de imagen.

70 Michel Melot. *Breve historia de la imagen*. España, Ediciones Siruela, 2010. 107 pp, p.13.

71 Véase la cita de Jean Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*. España, Fondo de Cultura Económica, 1972, pp. 348, p.188., a través de Arreola Barraza, Jorge Alberto. *Teoría de la imagen fotográfica : el problema de la Nada*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011, 94 pp., p. 40.

Con respecto a la fotografía, la incertidumbre que hay entre la ficción y lo documental, lo simbólico y lo auténtico, es resultado del interés de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo, y siempre ha estado presente a lo largo de su historia debido a su semejanza con el modelo visible, y su función histórica de suministrar información visual precisa y fidedigna.

Del mismo modo, la fotografía surgió de la necesidad de la materialización de la imitación de la naturaleza, como el resultado de su observación directa, cuyo rigor y precisión proporcionaban acceso al conocimiento fiable del mundo físico. El interés que se ha tenido sobre la fotografía ha sido la constatación de la experiencia, es decir, la fotografía como evidencia, cuya aspiración consiste en transmitir información visual de forma clara y concisa.

Luego entonces, se consideran fotografías documentales, aquellas en las que los sucesos capturados con la cámara, han sido alterados lo menos posible, mismas en las que el fotógrafo ha influido mínimamente; es decir, que no ha interferido en la apariencia de autenticidad del contenido. Sin embargo, la fotografía documental comparte ciertas características con la fotografía construida, puesto que toda fotografía precede de la realidad y contiene cierto grado de información, por lo que

funcionan como documento. Igualmente, tanto para el fotógrafo documental, como para otros fotógrafos, la interpretación de la realidad representa su objetivo prioritario.⁷² Las fotografías documentales han sido planificadas en mayor o menor medida, y su principio de realidad es su intención visual, y de igual manera, en ellas la “objetividad” de la imagen se ve impregnada de la sensibilidad e ideología del fotógrafo, aunque no sea de manera intencional.

La invención de la fotografía surgió del anhelo de almacenar información, es decir, para recordar aquello que se ha fotografiado, y preservar la experiencia. Sin embargo, la fotografía estetiza y cosifica todo por igual, transformando la naturaleza, “dándole vida” a las cosas y lo inanimado. Debido al principio de que las cosas han de perecer, tanto la memoria como la fotografía hacen posible que éstas perduren. Así, la fotografía es “...una actividad fundamental para definirnos... hacia la autoafirmación y el conocimiento”⁷³, razón por la que la fotografía misma puede funcionar como un instrumento de análisis y crítica.

Por consiguiente, por largo tiempo se aceptó a la fotografía como resultado de la realidad visible o modelo natural; pese a ello, esto no refería que abarcara “toda

72 Joan Fontcuberta. *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 1997, 191 pp., p. 56.

73 *Ibidem*.

la realidad", puesto que aún la imagen más objetiva, es relativa; esto debido, en gran medida, por la manera en la que aborda al modelo, y por ello, su importancia reside en dar consistencia a este. Así pues, creer que la fotografía ofrece testimonio de algo, implica un acto de fe, ya que no existe ningún indicio que garantice que esta, por su propia naturaleza, muestre la realidad, y por ende la verdad.

Es por esta razón que, pese a las características de la fotografía relacionadas con la obtención directa de la verdad como herramienta para la obtención de la realidad, testimonio de lo sucedido y cuya imagen funciona como evidencia, para **Joan Fontcuberta**, toda fotografía es ficción que se presenta como verdadera, por ello afirma que el "buen fotógrafo" es aquel que *miente bien* la verdad.

De esta forma, describe a la fotografía como la "escritura de las apariencias", puesto que el realismo difiere de la "realidad" por lo que le concierne la persuasión. Por ello, no radica en la verdad ni en darle forma, sino en su verisimilitud; así, la fotografía pertenece al campo de la ficción más que al de las evidencias, puesto que toda fotografía es invención.

Por consiguiente, la fotografía no sólo ha permitido el engaño, sino que lo ha facilitado debido a que se limita a describir la forma, siendo ésta su cometido. “Nos seduce su proximidad de lo real y nos infunde la sensación de poner la verdad al alcance de nuestros dedos...”.⁷⁴

Por consiguiente, el dilema que ha existido siempre entre descubrir e inventar, que ha caracterizado las prácticas artísticas de la fotografía “directa” frente a la fotografía “construida”, deja de tener sustento, puesto que todo es descubrimiento e invención. Por ello mismo propone que, cuando la fotografía directa imposibilita la transgresión de la barrera de lo “real”, su modificación presenta la alternativa de representar la realidad de manera transparente. “Fotografiar, en suma, constituye una forma de reinventar lo real, de extraer lo invisible... y de revelarlo”.⁷⁵

A pesar de ello, los términos de “objetividad” y “fiabilidad” de la imagen fotográfica se perderían por la conciencia crítica frente a ella y sus intenciones, más que por el uso de la modificación o las herramienta de manipulación.

Así, la imagen fotográfica tiene cabida como documento y arte. No obstante,

74 *Ibidem.*

75 *Ibid.*, p. 45.

dentro del arte, comprende el aprovechamiento de las cualidades únicas del medio, trascendiendo la imagen como soporte de información para acontecer en obra; objeto dotado de valores de forma y de contenido. Por ejemplo, en el arte contemporáneo se profundiza en la idea de falsificación como estrategia intelectual. De este modo, las imágenes fotográficas revelan su propio espacio ambiguo e ilusorio al destruir certezas y convicciones, para edificar sensibilidad. Sustituyen la experiencia, ya que nada es evidente, y por ello, en la actualidad, todo es verdadero y falso a la vez.

Es observable que la fotografía, en su origen, tuvo que acercarse a la "realidad" para demostrar su naturaleza artística, y su objetivo ha consistido en traducir los hechos en reflejos de la imaginación. Sin embargo, actualmente lo real se enlaza con la ficción; la fotografía puede devolver lo ilusorio, las tramas de lo simbólico, donde se establece la interpretación de la experiencia personal, es decir, la producción de la propia realidad.

A continuación se muestra el trabajo de dos artistas, que se sirven de la supuesta veracidad de la imagen fotográfica, para realizar sus propuestas. Pedro Meyer, en su serie *Verdades y Ficciones*, confronta en su temática la contraposición de dos culturas:



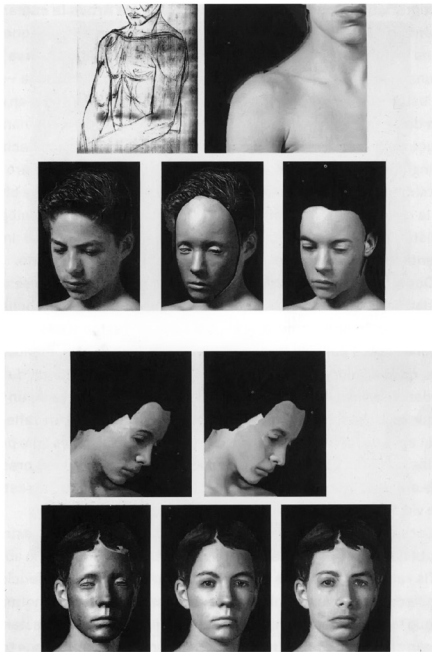
Trabajadores mexicanos emigrados, en una autopista de California. Pedro Meyer. 1986-1990.

enmarca el conflicto en Estados Unidos, como paradigma de la abundancia y el bienestar material; y por otro lado, muestra a México, a través de gente del estado de Oaxaca, con sus carencias materiales. Con este trabajo apunta hacia los síntomas de una nueva consciencia documental, que se sirve del uso de la tecnología digital y sus posibilidades de alterar

la imagen, con la finalidad de mostrar la interpretación del artista de la realidad.⁷⁶

Asimismo, Keith Cottingham, en su trabajo *Fictitious Portraits* de 1993, realizó retratos fotográficos de jóvenes que personifican el supuesto canon ideal o de perfección de la sociedad de Estados Unidos, mismas que están concebidas con recursos compositivos de la tradición pictórica. En esta serie, los rostros resultan perturbadores al ser extremadamente perfectos y parecidos entre ellos; sin embargo, los mismos no existen, esto debido a que Cottingham ha producido identidades ficticias a través de la manipulación digital, realizando un híbrido de su imagen con la de otros,

creando los rasgos fisonómicos a través de modelos de arcilla, dibujos anatómicos y de fotografías de revistas, obteniendo una recreación artificial y realista.⁷⁷



Fictitious portraits. Keith Cottingham. Fotografía construida. 1993.

A partir de lo anterior, se observa que tanto en la fotografía directa como en la construida, es necesario visualizar de ante mano el resultado final, pues la imagen obtenida implica la selección de un fragmento de la realidad. Asimismo, la fotografía en ambos casos, es resultado de la interpretación del que la captura, estando impregnada de su sensibilidad, ideología y subjetividad, aún sin ser manera intencionada o consciente. Por ello podríamos afirmar que toda imagen, se encuentra inmersa entre la captura de la realidad y la construcción de la misma.

CAPÍTULO II

IDENTIDAD E IDEOLOGÍA

“Yo no soy solamente una figura de la ideología, también soy una persona real. Para que la ideología funcione, debes aceptarla con distancia.”

Žižek

2.1. Definición de Ideología

En el presente capítulo, se realizará un breve recorrido en torno a dos conceptos pilares de la investigación, identidad e ideología; a través del cual, se pretende lograr un acercamiento a su definición, así como a la delimitación y campo de los mismos, aunado a su relevancia en el arte; siendo observable en el ejemplo específico de la producción de Joseph Beuys.

La Ideología ha sido definida con diferentes significados por varios filósofos y teóricos tales como Foucault, Althusser, Heidegger, Émile Durkheim, Marx y Hegel. Todas estas definiciones corresponden a momentos históricos y conceptos divergentes, por lo que no todas son compatibles, llegando incluso a contradecirse.

Entre sus definiciones se encuentra la de Émile Durkheim, quien muestra a la ideología como algo rígido, armazón de ideas preconcebidas que deforman la comprensión, siendo éstas nociones sobre hechos más que la derivación de las nociones a partir de los hechos. Por otro lado, Martin Heidegger afirma que todo nuestro pensamiento es ideológico, ya que no existe pensamiento alguno sin precomprensiones ni

presuposiciones. Micheal Foucault, por otro lado, menciona a la ideología como legitimación de poder, definiendo al poder como aquello que determina nuestras relaciones personales y actividades diarias, más que algo con implicaciones claramente políticas, de acuerdo a las referencias de Terry Eagleton.⁷⁸

En contraste, éste teórico afirma, que la ideología es un asunto de discurso, donde es necesario observar qué, a quién, y con qué fines se está expresando, ya que lo que permite reconocerla son sus intereses, así como su función relacionada con la manifestación de su contexto social.⁷⁹ Así, el discurso está ligado a intereses sociales específicos. Sin embargo, distinguir los intereses sociales de los individuales es algo problemático, ya que los grupos se encuentran conformados por individuos con intereses particulares cada uno, lo cuales pueden o no compartirlos entre ellos.

No obstante, las ideologías no pueden simplemente señalarse como falsas o verdaderas por completo, ya que se puede afirmar que contienen algo de verdad, puesto que es improbable que sean carentes de sentido en su totalidad, aunado a que las mismas, codifican necesidades y deseos genuinos. Por ello, Jon Elser⁸⁰ afirma que las ideologías dominantes pueden conformar las necesidades y deseos de las personas sometidas a

78 Véase a Durkheim, Haidegger y Foucault a través de Terry Eagleton. *Ideología: Una Introducción*. Barcelona, editorial Paidós, 2005, 393 pp.

79 *Ibidem*.

80 Véase a Jon Elser a través de Terry Eagleton. *Ibidem*.

las mismas, y a su vez, éstas deben contemplar las necesidades y deseos que la gente ya tiene, captando sus esperanzas y necesidades genuinas, insertando posteriormente sus intenciones, de manera que vuelvan a estas ideologías plausibles y atractivas.

De la misma forma, las ideologías deben ser lo suficientemente "reales" para proporcionar las bases necesarias para que las personas puedan sustentar y forjar una identidad coherente y propia, así como motivaciones sólidas para una acción efectiva. Por ello, las ideologías deben ser más que ilusiones impuestas, y a pesar de sus incongruencias, deben transmitir una visión social que sea real y suficientemente reconocible para no ser simplemente rechazadas.

Para Louis Althusser⁸¹, la ideología representa la manera de relacionarse con la sociedad, es decir, aluden a las relaciones afectivas e inconscientes con el mundo y los modos en que estamos pre reflexivamente ligados en la realidad social, las cuales entrañan una clase de conocimiento que orienta al sujeto en sus prácticas dentro de la sociedad; de esta manera se sostiene que la ideología expresa un deseo, esperanza o nostalgia más que una descripción de la realidad.

81 Véase a Louis Althusser a través de Terry Eagleton. *Ibidem*.

Por su parte, Kant⁸² señala que la ideología es aquello que nos constituye y nos proporciona una identidad propia, o cuyos tópicos se entrelazan con las raíces de nuestra identidad. Por otro lado, existen autores como Raymond Geuss, los cuales afirman que las ideologías conforman falsas conciencias, puesto que las ideas que difunden funcionan para el mantenimiento de un poder, además de que están motivadas por intereses egoístas de un grupo dominante. Pese a ello, las ideologías siguen siendo el resultado de una racionalización sobre la percepción del mundo, ya que las mismas contribuyen a organizar la vida práctica de los seres humanos.⁸³

Por todo lo anterior, podemos comprender que los significados amplios y restrictivos de ideología tienen su incompatibilidad mutua en el origen de su tiempo histórico, político y conceptual discordante; y a pesar de ello, podemos observar que la ideología circunda entre la definición y conceptos siguientes: la ideología es proceso generador de ideas, creencias y valores en la vida social, así como aproximación a la cultura que denota las prácticas significativas y, de igual forma, como los procesos simbólicos y la manera en que las personas viven sus propias prácticas dentro de una sociedad.

Por otro lado, la ideología se aproxima a la promoción y legitimación de los intereses de los grupos sociales, las cuales estructuran las relaciones dentro de la misma, sin

82 Véase a Kant a través de Terry Eagleton. *Ibidem.*

83 *Ibidem.*

necesidad de entrar en el cuestionamiento de si la misma es o no racional, ya que su afirmación dependería de la participación activa del mayor número de personas posible.

Asimismo, las ideologías se observan desde su propuesta en sus propios términos, considerándola expresión simbólica de una cierta manera de vivir en el propio mundo, cuya visión del mundo no es posible falsar o verificar ya que exhibe una forma de percepción. Las ideologías también pueden ser tomadas como formas de pensamiento fundamentadas en ciertos principios, cuyos juicios morales son menos sólidos que los juicios del mundo físico, puesto que vivimos en una sociedad en la que hay conflictos fundamentales de valor, aunado a que estos no pueden someterse a criterios de verdad y falsedad.

Partiendo de todo lo anterior, tomaremos a la ideología como forma de significación del mundo, a partir de la cual se generan ideas, creencias y valores, y cuyas ideas preconcebidas frente a ciertas situaciones de la vida diaria, son resultado de la experiencia personal, y cuya delimitación permite la constitución de una identidad afirmando que nuestras ideas nos conforman. Bajo la ideología y formas

de pensamiento, se generan comportamientos de acuerdo a un sistema de reglas, creencias y principios, en relación a la codificación de necesidades y deseos genuinos, cuya expresión simbólica genera una cierta manera de vivir y percibir la propia realidad dentro de la sociedad. Como resultado de dichas posturas y estructuras mentales, se da la pauta a la manera de relacionarse con el otro, a la dinámica dentro de las relaciones personales y el desarrollo de las actividades diarias. De esta forma, las creencias se insertan en las prácticas sociales, dando lugar a su propia constitución.⁸⁴

2.1.1. Conceptos afines rumbo a la definición de ideología

A partir del siguiente apartado, se pretende esclarecer el concepto de ideología desde su significación misma, con la finalidad de delimitar la dirección y el campo de análisis de la investigación, en la medida de lo posible. Siendo así, debido a la cantidad de definiciones poco claras y contradictorias, así como los conceptos con los que se le confunde equívocamente, es conveniente aproximarnos al concepto de ideología a partir de una definición por vía negativa.

Partiremos desde la situación de que, al momento de definir la ideología, ésta puede

confundirse, o bien, puede abordarse de manera paralela con términos relacionados a la misma tales como el interés, opinión, convicción, creencia, cultura, mentalidad, prejuicio, discriminación, estilo de vida, concepción del mundo, sistema de valores, entre otros; por ende, es conveniente delimitar la ideología a partir de la diferenciación de los mismos. Para que esto sea posible, es necesario puntualizar que la ideología no se ubica en el terreno de lo teórico, sino en el campo de la experiencia social, la cual abarca actitudes y comportamientos de los componentes del grupo. Así, la adherencia a una ideología no supone una actitud racional del sujeto, puesto que las interpretaciones y conclusiones de la misma son ajenas, por lo que basta que al individuo le sean suficientes las mismas razones para que éste se conforme con lo pensados por otros.

De esta forma, se abordarán los términos anteriormente mencionados, retomados de la delimitación realizada por José Miguel Ramón de su texto *Las Ideologías*.⁸⁵ Comenzaremos así desde la definición de "interés", el cual puede entenderse como la manifestación subjetiva de un proceso o juicio mental, mediante el cual el individuo fija su atención de manera egoísta en aquello que considera conveniente, y aparta de sí lo que considera personalmente inconveniente o contraproducente. De ésta

85 José Miguel Pavón. *Las ideologías*. España, Pavolamb ediciones, 2001, 354 pp.

manera, el juicio de interés planteado con tintes egoístas, materialistas o egocéntricos, se encuentra entre la conveniencia o inconveniencia proyectada por la apreciación subjetiva del sujeto.

A la ideología concebida a partir de las características anteriores, se le denomina *ideología particular*, y cuyo opuesto sería la *ideología total*, dependiendo de la motivación de la misma. Sin embargo, el individuo comúnmente se siente complacido y dispuesto con la ideología a la que se encuentra adherido, aunque esto implique que no sean sus intereses los que busca la ideología, por lo que se distingue en este caso, el sentimiento del interés. Así, el sujeto busca el provecho propio, y como es natural, la ideología que contiene sigue siendo totalmente distinta del interés egoísta.

Por otro lado, las *convicciones* y *opiniones* son operaciones mentales, atribuidas en cuanto a origen y desarrollo, al sujeto pensante, el cuál se siente dueño y autor de las mismas. No obstante, la diferencia entre convicción y opinión, consiste en que la opinión no pasa de ser una aseveración sobre la que el sujeto no emite un juicio concluyente; mientras que la convicción lleva consigo la idea de certidumbre y firmeza intelectual, a la cual la persona siente haber accedido. Siendo así, la opinión

no se presenta como un elemento fundamental de la experiencia personal del sujeto, por lo que con facilidad se pueden emitir juicios sobre terceros o de temas intrascendentes. Por ello, la opinión es individual y subjetiva sin ser necesariamente participativa, ante la cual no se posiciona en vinculación con los demás.

En cambio, las ideologías son producto de la elaboración ajena, en la que el grupo juega un papel primordial puesto que se desarrollan dentro del mismo; y el seguimiento de las ideologías implican un estímulo del sentimiento de pertenencia, por lo que no se comparte de la misma forma como la coincidencia en la forma de opinar.

La *convicción*, por otro lado, se relaciona con las experiencias personales de mayor intensidad, con rasgos más serios y, en consecuencia, más significantes. De esta manera, el comportamiento y el pensamiento ideológico se conforman de una superestructura mental que se impone al individuo, y que es recibida de fuera; mientras que las convicciones, en cambio, presuponen una ardua tarea subjetiva en la que el individuo interioriza previamente los datos culturales recibidos, y en cuyo caso, la convicción es el resultado de un convencimiento, producto de la tarea subjetiva en que se fundamenta en la autonomía de la persona. De esta manera, la ideología se diferencia de la misma,

puesto que ésta no parte de la interiorización ni forma parte de una labor esencialmente subjetiva e individualizada; por el contrario, permanece anclada al terreno de lo grupal, cuyo grado de afluencia determinará el nivel de arraigo de la misma.

Por otra parte, se denomina *creencia* a la producción mental, aludiéndose a la relación de ideas o conjunto de postulados a las que el sujeto se adhiere, y cuya incorporación busca de manera práctica la modificación de la historia a través de un progreso o perfeccionamiento de las formas sociales. Para llevar a cabo sus expectativas, a éstas no se les imponen planteamientos, por lo que el sujeto no se ocupa en cuestionar razón ni estructura de cada una de ellas, y por ello, no se encuentran sistemáticamente articuladas. Así, las creencias forman parte de algo colectivo, en común y propio de un grupo, creada en conjunto con los demás; en torno a éstas, se fomenta el sentimiento de creencia y de unidad a partir de la cual se generan ritos y prácticas, cuyo elemento repetitivo revitaliza dichos sentimientos.

Por otra parte, las creencias carecen de bases sólidas al no poseer una referencia estable de credibilidad; por ello, estas mismas son entendidas y analizadas a través de la subjetividad, para que de esta manera, en la creencia tenga lugar un proceso que parte del área subjetiva del creyente para terminar

con la afirmación rotunda de la comunidad. A diferencia de la ideología, la creencia por sí misma, no busca imponerse como única y exclusiva verdad.

Por lo que respecta a la *cultura*, ésta es entendida con base a las definiciones de José Miguel Pavón, como la forma de vivir de la sociedad en su conjunto, las maneras de sentir y de actuar, cuya prioridad consiste en reunir una pluralidad de personas en una colectividad específica; por ésta razón, forma parte integrante de los miembros en sociedad, ya que abarca todo el modo de vida en conjunto de sus integrantes, razón por la cual también incluye a los objetos de su creación.⁸⁶ Así, la cultura funciona como un sistema globalizante y universal, erigiéndose como patrimonio distintivo de una sociedad, la cual no es trasplantable, y diferenciándose de las ideologías, cuentan con dicha posibilidad, cuya construcción de datos culturales es impuesta por una élite o sector muy reducido dentro de un grupo social. Asimismo, la cultura, a pesar de actuar como modelo para las personas, no lo hace de manera rígida, a diferencia de la ideología, ya que lo característico de la misma es la intransigencia e inflexibilidad, cada vez mayor conforme va ocupando un nivel superior en el poder social.

Otro concepto afín a la ideología es la *mentalidad*, definida en sí misma como la capacidad de pensar qué caracteriza a cada persona, reconocida usualmente

86 Entre dichos objetos de creación se encuentran la forma de vestir, la familia, las creencias religiosas, la vida de ocio, libros, viviendas y por supuesto al arte.

con connotaciones apriorísticas. Por ello, la mentalidad es un conjunto de actitudes que, en general, proviene del rol ocupacional o rol predominante, la comunidad en la que habita el sujeto y el contexto personal. Los *prejuicios*, por otro lado, son denominados como actitudes ante un dato u hecho concreto, el cual implica opiniones preconcebidas, pudiendo ser favorables o desfavorables, aunque usualmente implican contenido peyorativo y actitud despectiva.

A diferencia de la cultura, los prejuicios no se heredan, se aprenden, siendo consecuencia de la experiencia a la que es sometido el sujeto por su entorno. En sí, la ideología es una estructura sistemática, mientras que el prejuicio es un dato mental aislado, y por esta misma razón puede contradecir a la creencia, ideología o mentalidad del sujeto. Por consiguiente, al prejuicio que trasciende las relaciones sociales y se manifiesta con actos, en la práctica se le llama *discriminación*.

Por último, el “*estilo de vida*” es utilizado estrechamente en relación al sistema de consumo y un estrato socio-económico. Dicho estrato se encuentra apegado, en mayor medida, a un modelo de existencia relacionado a los estereotipos de cada grupo social, con consideraciones de clase social y ocupacional, cuyo estilo de vida se encuentra asimilado a los logros materiales. A diferencia de “*concepción del mundo*”

y “jerarquía de valores”, cuyos términos encierran una carga moral, hace referencia a un universo de lo ideal en el que la moralidad toma una posición predominante.⁸⁷

Por todo lo anterior, se concluye que la ideología, a pesar de distinguirse de los conceptos anteriores, mismos que lo circunda y contextualizan, estos cuentan con características similares. Sin embargo, la ideología propia de la sociedad encontrará su origen al exterior del mismo, a partir de la imposición del sistema dominante o Estado, el cual lo provee de estructuras mentales que tienen impacto al interior del sujeto, pudiendo verse reflejado en sus acciones.

2.1.2. La ideología y el Estado

Al haber planteado lo correspondiente a la definición de ideología, es necesario continuar la línea de la investigación desde la señalización de los organismos que detonan el origen de la misma a partir del Estado: los Aparatos de Estado y los Aparatos Ideológicos de Estado; así como la definición del territorio en el que se dan lugar, es decir, la sociedad. Es a partir del Estado y su conformación, que la ideología dominante se origina mediante los Aparatos de Estado y los

⁸⁷ José Miguel Pavón. *Las ideologías*. España, Pavolamb ediciones, 2001, 354 pp.

modelos de producción, cuya finalidad es hacer que sus componentes o sujetos lleven a cabo su función dentro del papel que les corresponde en la sociedad.

De acuerdo a Althusser, en su texto *Crítica de la ideología y el Estado*,⁸⁸ nos dice que de esta manera, toda formación social depende de un modo de producción dominante, por ello, todo proceso de fabricación utiliza las fuerzas generadoras bajo determinadas relaciones de realización. Así, la reproducción de la fuerza de trabajo, se encuentra determinada por las necesidades históricas impuestas por medio de la lucha de clases, cuyo desarrollo y unidad, se encuentra cualificada o diversificada según las exigencias de la división técnico-social del trabajo en sus diferentes "puestos" y "empleos". Ésta división se asegura por medio de distintos procedimientos e instituciones.

Siendo así, la reproducción de la fuerza de trabajo exige cierta subordinación a las reglas del orden establecido, así como acatamiento a la ideología dominante por parte de los trabajadores, y la capacidad de manejar dicha ideología por parte de los agentes dominantes. De esta manera, son las instituciones o aparatos del estado las que aseguran el sometimiento a la ideología dominante.

88 Althusser. *Crítica de la ideología y el estado*. Buenos Aires, editorial Cuervo, 1977, 70 pp.

Por la misma razón, todos se encuentran impregnados de esta ideología en diversos grados, a fin de desempeñar “eficientemente su labor” dentro de la sociedad. Sucesivamente, la reproducción de la fuerza de trabajo hace eficiente la reproducción de la sujeción a la ideología dominante o de la práctica de esta misma, dando como resultado la presencia eficaz de la realidad de la ideología.⁸⁹

Por todo lo anterior, es necesario hacer una breve definición del Estado, puesto que la ideología se origina y se encuentra en función del mismo. El Estado se concibe como “máquina de represión, que permite a las clases dominantes, asegurar su dominio sobre la clase obrera a fin de someterla al proceso de extorsión de la plusvalía”, según Althusser.⁹⁰

Por lo que podemos decir, el Estado es el órgano que da pie a la organización social en estratos, asegurando el dominio sobre los niveles productores, y cuyo fin es someterla a la manipulación del sistema de valores dentro del sistema económico. De esta manera, el aparato de estado, se encuentra constituido por el Presidente de la República, el gobierno y la administración.

89 Ibídem.

90 Ibídem.

Aunado a ello, al interior del materialismo histórico concebido por Marx, señala que la estructura de toda sociedad se encuentra constituida por niveles o instancias:

1. *La infraestructura*. La base económica: constituida por las fuerzas productivas y relaciones de producción.
2. *La superestructura*. Instancias: jurídico-político: el Estado y el derecho. La ideología: religiosa, moral, jurídica, política, etc.

De esta manera, queda explícito que el Estado se encuentra al servicio de las clases dominantes, cuya función tiene sentido en relación del poder del Estado. Luego entonces, el Aparato de Estado puede permanecer inmutable, sin que le afecten los acontecimientos políticos que afectan a la instancia en la que se encuentra depositado el poder de Estado; es decir, el Estado permanece inmodificable, tras la toma de poder de Estado.

Dentro de la teoría del Estado de Althusser,⁹¹ el Aparato de Estado (AE) comprende: el gobierno, la administración, la política, tribunales, etc. Mientras que los Aparatos Ideológicos de Estado (AIE) representan: las instituciones diferenciadas y especializadas, constituidos por las siguientes:

91 *Ibidem.*

- AIE Religioso
- AIE Escolar (enseñanza)
- AIE Familiar
- AIE Jurídico
- AIE Político
- AIE Sindical
- AIE de la información
- AIE Cultural (Arte, letras)

Los Aparatos Ideológicos de Estado son diversos; sin embargo, no existe una unidad inmediatamente visible, las cuales conciernen al dominio privado en el derecho de la clase dominante, diferenciándose éstos de otros Aparatos de Estado (represivos) en que no funcionan mediante la violencia, sino a través de la ideología. Es decir, los Aparatos Ideológicos de Estados funcionan predominantemente mediante la ideología y atenuadamente mediante la represión, ya que ningún aparato existente es puramente represivo o ideológico. De esta manera, instituciones como la escuela, las iglesias o la familia, “instruyen” a sus seguidores por medio de métodos apropiados.

De la misma forma, la clase dominante se encuentra activa dentro de los Aparatos Ideológicos de Estado (AIE), puesto que ideología dominante se encuentra insertada en los mismos; y en cuyas instituciones, se aseguran la reproducción de las relaciones de producción.

Por ello, todos los aparatos de Estado funcionan mediante la represión o la ideología en mayor o menor medida. Asimismo, mientras que los Aparatos de Estados se encuentran constituidos en un todo organizado, cuyos componentes se encuentran centralizados bajo una unidad de mando, siendo representantes de las clases en el poder; los Aparatos Ideológicos de Estado, son múltiples y relativamente “autónomos”, las cuales se encuentran contradictoriamente, aseguradas por la ideología de la clase dominante. Por ello la superestructura del Estado, se encuentra consolidada a través del ejercicio de poder, en los Aparatos de Estado, el Aparato (represivo) de Estado y los Aparatos Ideológicos de Estado.⁹²

A diferencia de los Aparatos Ideológicos de Estado, la función del Aparato de Estado, consiste en asegurar -por la fuerza si es necesario-, las condiciones políticas de la reproducción de las condiciones de producción, contribuyendo en gran medida a reproducirse a sí mismo. De esta manera, asegurando, las condiciones políticas para la actuación de los Aparatos Ideológicos de Estado.

Los Aparatos Ideológicos de Estado, son los responsables de asegurar en su mayor parte la Reproducción de las Relaciones de Producción, puesto que a través de la

ideología dominante se asegura la “armonía” entre los Aparatos de Estados y los Aparatos Ideológicos de Estado. En la actualidad, el AIE dominante es el Aparato Ideológico Escolar, sustituyendo a la Iglesia, que en el pasado fue el órgano principal de difusión de la ideología dominante.

La Institución Escolar no es la excepción en dicha función, por ello, Althusser afirma que lo que se aprende en la escuela no son más que “ciertas habilidades”, así como las reglas del buen comportamiento y la actitud adecuada, según el puesto que está “destinado” a ocupar como agente dentro de la división del trabajo; es decir, reglas de moral y de la conciencia cívica y profesional, reglas del respeto de la división técnico-social del trabajo y del orden establecido por medio de la dominación de clase.

Así, cada parte de la sociedad que se quede en el camino de la trayectoria escolar, queda suficientemente provista de la ideología adecuada en relación a la función que debe desempeñar en la sociedad de clases: de trabajador, jefe, agente de represión, profesionales de la ideología, etc. Dentro de los cuales se encuentran distintas aptitudes, que van desde cualidades morales, cívicas, nacionalismo y conciencia de trabajo, hasta saber dirigir. Sin embargo, gran parte de estas virtudes se refuerzan y contradicen por otras instancias como la familia, las regiones geográficas, medios de comunicación, etc.⁹³

Podría decirse, entonces, que la ideología se conforma por el sistema de ideas dominantes de un grupo social, siendo que la teoría de la ideología en general traduce las posiciones de clase en distintas formas como la religiosa, moral, jurídica, política, la cual a su vez se apoya en la historia, los modos de reproducción y las luchas de clases que se desarrollan dentro de las formaciones sociales. De esta manera, la ideología no tiene historia, puesto que su historia se desarrolla fuera de ella.

La ideología, de esta forma, es una "representación" de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia. Como se ha mencionado antes, existen distintos Aparatos Ideológicos de Estados (religioso, moral, jurídico, político, etc.) cuyas "concepciones del mundo" son, en gran medida, imaginarias, ya que no corresponden del todo a la "realidad", a menos que el individuo se inserte dentro de una de esas ideologías como verdad. Dado lo anterior, lo que se refleja en la representación del mundo son las condiciones de existencia de las personas como su mundo real, que más que ser representaciones de sí mismos en la ideología, son su relación con estas condiciones de existencia resultado de la "naturaleza imaginaria" de dicha relación.

Por ello, la representación de las condiciones de existencia reales de los individuos depende, en última instancia, de las relaciones de reproducción. Toda ideología

representa la relación y su deformación imaginaria de los individuos con las relaciones de producción y con las relaciones que de ellas se derivan, puesto que en la ideología se representan las relaciones imaginarias de los individuos con las relaciones reales con las que viven.⁹⁴

Sin embargo, la ideología también cuenta con existencia material de las ideas. En principio, una ideología existe en un aparato Ideológico y en su práctica, ya sea en los mencionados AIE y su correspondientes prácticas, en cuanto que cada uno de ellos son resultado de la concreción de una ideología. De esta manera, la existencia de la ideología es materia. Luego entonces, la creencia de un individuo forma parte de la materialidad de la misma, puesto que el sujeto es contenedor de las ideas de su creencia afín. Así, la misma conducta del individuo y sus prácticas, que son las del aparato ideológico, puesto que las ideas de un sujeto, existen en sus actos. De esta forma, la existencia de las ideas en las que cree es material, en tanto que las ideas resultan en actos materiales, insertos en prácticas materiales definidos por los Aparatos Ideológicos, del cual dependen las ideas de dicho sujeto.

Toda práctica existe por y bajo una ideología, tanto que toda ideología existe por el sujeto y para unos sujetos. Por ello, el sujeto actúa con plena conciencia, según

94 *Ibidem.*

su creencia, en prácticas reglamentadas por los Aparatos Ideológicos donde se encuentran insertadas las ideologías; señalando que la categoría de sujeto es constitutiva de toda ideología, tanto que toda ideología tiene función de “constituir” a los individuos concretos en sujetos.

Aunado a ello, lo propio de la ideología es imponer, sin que lo parezca, un reconocimiento con la misma ideología, admitiéndonos como sujetos pertenecientes a la misma, al practicar sin interrupción, en el interior de dinámicas del reconocimiento ideológico, en la cotidianidad diaria. Esta identificación nos da únicamente la “consciencia” de nuestra práctica ininterrumpida de reconocimiento ideológico, el cual nos proporciona conocimiento de este mecanismo, cuyo conocimiento permite hablar de la ideología desde dentro de la misma, para iniciar un discurso más objetivo acerca de la ideología. Althusser sugiere que la ideología funciona de manera tal, que recluta a los sujetos entre los individuos, transformando individuo en sujetos y dando paso a la interpelación. De ésta forma, el reconocimiento valida la afirmación de ser así y no de otra forma.

Asimismo, ser reconocido como sujeto implica una subjetiva libertad de ser autor responsable de sus actos, y a su vez, encontrarse sometido a una autoridad superior,

despojándolo de una libertad total, salvo de aceptar libremente su subordinación, resultando los sujetos, existentes por y para la sujeción de las ideologías; por ello, funcionan por sí mismos.

Finalmente, las ideologías tienen origen en las clases sociales enfrentadas en la lucha de clases, ya sea en sus condiciones de existencia, prácticas, experiencia, entre otras; pese a ello, el Estado no puede esconder la realidad de una profunda identidad, así como ninguna clase puede detentar el poder del Estado sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía en los Aparatos Ideológicos del Estado.⁹⁵ Sin embargo, es preciso situarse, en medida de lo posible, fuera de la ideología a través del reconocimiento ideológico consciente, para asumir que se encuentra dentro de ella.

2.1.3. Circuitos Culturales

En el presente apartado, se analizarán los Circuitos Culturales, pertenecientes a los AIE culturales previamente mencionados, en base a los productores creativos con relación al arte. Anteriormente, las prácticas culturales se consideraban

“prácticas de la conciencia”; así, la cultura planteaba el problema de la ideología como una parte más de sus niveles tanto en creencias, valores, costumbres, y en general, todo lo relacionado con sus prácticas creadoras. Se dejaba el espacio de la cultura como una posible vinculación no ideológica del conocimiento con lo real.

Sin embargo, con el paso del tiempo, se han formulando nuevas dimensiones de lo que tradicionalmente se ha enunciado como la ideología, misma a la que conciernen el sistema de creencias, instituciones, cosmovisiones, e incluso elementos significativos de la acción social, bajo los cuales habría que interpretar el sistema colectivo de creencias. Por ello, la ideología se encuentra insertada en distintos niveles desde la ideología asumida por el sujeto, como la apariencia y la realidad, la construcción de la subjetividad e identidad, la conformación o deformación de la conciencia de clase y por último, como elemento básico de dominación y control. Por esta misma razón, la ideología es un componente de la conformación e identificación del individuo, así como de su “realidad”, puesto que pertenece a un grupo específico dentro de la sociedad, impregnado de la asimilación simbólica y la percepción de su entorno de acuerdo a la misma.⁹⁶

Aunado a ello, y de acuerdo a Blanca Muñoz, en su texto *La cultura Global*, desde finales del siglo pasado, surgió un debate entre lo económico y lo ideológico, por lo que

96 Blanca Muñoz. *La cultura Global: Medios de comunicación, cultura e ideología en la sociedad globalizada*. Madrid, Editorial Person, 2005, 352 pp.

cada vez fue más complicado independizar los procesos materiales y la autonomía de los mecanismos ideológicos.

Desde el análisis filosófico neopositivista y sociológico funcionalista, la conciencia cedió paso a la conducta, cuyos procesos ideológicos y culturales actualmente son considerados como relaciones sociales. Siendo así, la cultura se halló propicia para insertar una cosmovisión ideológica a partir de la infraestructura cultural, la cual posibilitó la autonomización de las condiciones de conciencia, cuyo trasfondo es de carácter sólo económico, y con ello, se ha transformado el sistema predominante ideológico desde el análisis de las estructuras, hacia las acciones de los sujetos. Se tornó en un fenómeno de mercado e inversión económica, en el que la ideología se hace producción comercial y dinámica psicológica sobre la población.

Dentro de las sociedades postindustriales de masas, se pasó de las Industrias Culturales al Circuito Cultural, cuya finalidad es la inserción de los creadores a los aglutinados industriales y mercantiles, donde la ideología estará presente a lo largo del proceso. Actuando con mayor velocidad en el área de la comunicación, para pasar posteriormente al área de la cultura y la educación, resultando nuevas políticas informativas-culturales.⁹⁷

97 *Ibidem.*

De modo que, una nueva forma de ideología se encuentra en función del circuito cultural, el que supone la alteración del papel del intelectual y del creador dentro de las sociedades globalizadas, señala Blanca Muñoz; siendo los autores de tales circuitos culturales, corporativos y empresariales, los que estabilizan el sistema, reformando continuamente la ideología. De esta forma, la distribución de actividades se da en diferentes circuitos culturales, entre los que se enuncian los siguientes:

1. Creadores Originales: Este grupo está compuesto por artistas genuinos, es decir, intelectuales y creadores originales e innovadores. Por ello, suelen ser despreciados por los gestores de los circuitos culturales, minusvalorando su trabajo e importancia.
2. Imitadores, copiadore y plagiarios: Junto con la cultura posmoderna, este grupo se ha ido acrecentando. Su fórmula estética e intelectual suele ser el pastiche, entendido como plagio e imitación, caracterizados por su pensamiento o análisis débil y altamente comercializable.

3. Distribuidores y divulgadores de símbolos e ideologías: Son los encargados de la divulgación “todopoderosa” estructurada desde el dominio corporativo, lograda mediante la adhesión de diversos sistemas tanto económicos, sociales, políticos y culturales. Divulgan valores, símbolos, códigos y prejuicios colectivos, indispensables en función de su dominio. Su función es el enmascaramiento y ocultación, dando lugar a la cultura de masas, la cual, en la actualidad, forma parte de la cultura popular, humanista y racional. Estos mismos son los encargados del rechazo o validez de las creación en función de sus intereses.

4. Movilizadores ideológicos: Son los gestores corporativos de la cultura global, encargados del reclutamiento a la ideología dominante, ejerciendo en su influencia entre los comunicadores mediáticos y teniendo mayor éxito en los grupos juveniles de índole estudiantil. Para lograr su propósito, se deja de lado cualquier indicio ético o moral, valiéndose de la misma razón cínica posmoderna, como fondo y forma de sus acciones, utilizando habitualmente el medio simbólico para la manipulación y persuasión del público.

5. Desorganizadores y bloqueadores: Se encargan de obstruir corrientes de pensamiento, creación y aportaciones estéticas nuevas relacionadas con nuevas líneas creativas, no convenientes al sistema, los cuales intentan convertir en moda pasajera aquello que busque presentar otras maneras de construir la sociedad o entender la realidad y sus causas. Funcionan introduciendo confusión en los procesos creativos.⁹⁸

En función de lo anterior, se aprecia que es a través del arte, que se difunde la ideología. Por ello, frente al circuito cultural que describe Blanca Muñoz, se pretende retomar al primer grupo debido a la inserción de éste trabajo en el campo de las Artes Visuales, formando parte de los productores genuinos ya sea en la producción plástica o el de ideas.

Luego entonces, los objetos culturales están en función de los sujetos sometidos a la presión de la ideología dominante, y cada circuito tiene su propia finalidad y organización, cuyo propósito es encauzar hacia el mercado cualquier “nueva fórmula” renovadora, señala Blanca Muñoz.

98 Ibídem.

Asimismo, el papel de los difusores del circuito cultural, depende de los lugares estratégicos desde donde es posible desorganizar cualquier perspectiva de oposición crítica objetiva. Por ello, asimilan a su vez a intelectuales, con la finalidad de evitar la aparición de nuevas corrientes. Este mismo bloqueo actúa como difusor, y su función a largo plazo, es hacer perdurar los fundamentos ideológicos de la totalidad del sistema, siendo la contra argumentación una estrategia persuasiva, cuya finalidad es crear confusión, dando pie a la relatividad dentro de los diferentes "planos de la realidad". Dicha difusión de ideas confusas paralizan el pensamiento radicalizado. Los creadores de confusión ocupan lugares estratégicos en los medios de comunicación y circuitos culturales, cuyo objetivo es la alteración de la realidad, resultando, que aquellos que niegan el papel de la ideología en los procesos sociales, forman parte de los difusores de la ideología dominante o el circuito cultural.

Finalmente, acorde a lo mencionado hasta el momento, los circuitos culturales no son más que la transformación ideológica del paso de las Industrias Culturales a los Circuitos Culturales, difusores de la ideología de la sociedad; siendo su función insertarse en la persuasión de las masas, cuyas estrategias conducen a la ocultación informativa, dentro de la cual existe aún una división social de "trabajo de la ideología". Finalmente, su fin es bloquear por medio de estrategias ideológicas, cualquier posibilidad creativa o perspectivas diferentes de las acordes con el sistema económico productivo.⁹⁹

2.1.4. Ideología, sociedad y Arte

Partiendo de la premisa de que el arte muestra la relación del hombre con el mundo, se habla de un trabajo intelectual que conserva un principio creativo, y que tiene como resultado una forma de objetivación, expresión y comunicación, siendo un fenómeno social inscrito en la misma, con una estructura de relativa autonomía, aludiendo que de ésta forma se relaciona con la realidad y con la ideología.

Según Fischer, el artista reconocía una doble misión social: la directa, impuesta por su contexto, y la surgida de su propia conciencia social. Del mismo modo, cabe mencionar que el arte posee un carácter consciente en relación a la presencia de la idea como característica intrínseca y objetiva, aunado a que guarda un vínculo indisoluble en su estructura intelectual. Así mismo, no existe obra de arte sin elementos de pensamiento de conciencia crítica y de la cultura asimilada y reflejada.¹⁰⁰

Por otra parte, el arte está siempre ligado a su momento histórico y las condiciones en que surge, recreando la realidad, insertándose en un proceso dialéctico.

100 Véase a Fischer a través de Ariel Bignami. *Arte, Ideología y Sociedad*. Buenos Aires, ediciones Sílabas, 1973, 109 pp.

Es por ello que, a lo largo de diferentes épocas, el arte ha partido del reconocimiento de una realidad objetiva, frecuentemente articulado en la ideología del artista. Teóricos como Della Volpe, aseguran que el realismo de la representación simbólica del artista, asume una posición crítica de la realidad histórica y social. Mientras que Adolfo Sánchez Vázquez, afirma que el arte realista parte de una realidad objetiva, con la cual el artista construye con ella una nueva realidad, entregando verdades sobre la realidad del hombre concreto en una sociedad dada, incluso dentro de los momentos de decadencia, como afirma Gisselbrecht, ya que la decadencia es un fenómeno ideológico y no un criterio de valoración estética. De ésta manera, el arte de la decadencia genera su propia crítica, la cual se encuentra particularmente dirigida al individualismo, la ausencia de fe y la imposibilidad de comunicación, entre otros temas.¹⁰¹

Pese a ello, el proceso de creación artística se encuentra intervenido por la subjetividad del artista, su razonamiento, imaginación, labor introspectiva, y por recursos técnicos tanto del arte como del artista, por lo que el producto del mismo no es un sustituto de la realidad, sino una nueva realidad o recreación.

101 Véase a Della Volpe, Adolfo Sánchez Vázquez y Gisselbrecht, a través de Ariel Bignami. *Ibidem*.

Sin embargo, la función del arte, no es única ni invariable, ya que su papel e importancia han variado en distintas época y formaciones sociales. Así, la actividad del hombre se ha encontrado encaminada a la producción, con la necesidad de reconocer su presencia en el mundo. Por esta razón es que, a través de su trabajo, crea un mundo que lo expresa, con la finalidad de satisfacer su necesidad en cuanto a fines de imaginación y voluntad. De esta manera, cuando el ser humano perfeccionó los objetos y las herramientas, la utilidad práctica de los objetos quedó de lado, dando paso a la significación de los mismos como prueba objetiva de su propia capacidad creadora.¹⁰²

Por otro lado, la vinculación entre arte y sociedad debe ser abordada desde diversos ángulos: la historia social del arte, la crítica del arte, sociología del arte y desde su estética materialista, esto debido a que la relación del arte con la sociedad es múltiple. Asimismo, dentro de la obra del arte se contienen valores sensibles de tradición, técnicos, estéticos, sociales, etc., que en conjunto establecen su valor artístico; ligadas a su vez, a las variaciones del arte de la cultura y la sociedad humana. Por ello, entender los valores del desarrollo cultural dependerá de cada época, al igual que el artista mismo incorporará elementos del enfoque ideológico de la realidad que experimenta y lo condiciona, por lo que no es nunca absoluta.

102 Ibídem.

Actualmente, el arte se encuentra regido por el mercado del arte, quedando sujeta a las leyes de competencia, puesto que el interés por la acumulación no coincide con el interés estético que pueda suscitar la obra de arte. Se podría decir que el artista comenzó a enfrentarse con la sociedad inmersa en el sistema capitalista a partir de mediados del siglo XIX, sistema que transformó todo en mercancía, incluso al arte, y al artista en productor de mercancías.¹⁰³

Como ya vimos, el arte es testimonio de su época, sin embargo, nos sigue produciendo un valor estético aún fuera de su contexto histórico, por lo que no se limita a ser un mero documento. De esta forma, la influencia del arte sobre la sociedad, en cuanto se inserta en la misma, actúa desde dentro, difundiendo elementos de sensibilidad, contenidos emotivos y conocimiento. Siendo así, el condicionamiento social influye en la actitud estética de la misma, dando como resultado que, a pesar de que la autonomía de la obra de arte es amplia, es a su vez relativa, puesto que se ejerce por, en y a través de su condicionamiento social.

2.1.4.1. Arte e ideología

“Las obras de Arte tienen su grandeza... en el hecho de que evocan lo que la ideología oculta”¹⁰⁴, buscando devolver al arte su derecho de existencia, manifiesta Theodor Adorno, ante la problemática de la sobrevivencia del arte en un mundo “desencantado”. Continuando con la investigación, es conveniente puntualizar el presente tema, debido a la situación de la sujeción del arte dentro del circuito de las mercancías y los portavoces de la ideología dominante, a la que el arte burgués se encuentra integrado (similar a la que tuvo lugar antes en las corrientes teológicas). De igual manera, como a la pérdida de la autonomía del arte, en relación a la desvinculación de la realidad empírica y la propuesta de un universo diferente. Teniendo por consecuencia que, el arte al perder esta autonomía, cedió su carácter distintivo de otras actividades humanas que participan y refuerzan el *status quo* o estado del momento actual de la sociedad en la que se desarrolla, señala Marc Jiménez.

Como se ha mencionado antes, el concepto de “Cultura Industrial”, hace referencia a la explotación de los bienes culturales con fines comerciales. Siendo así, los medios de comunicación de masa producen industrialmente elementos culturales de acuerdo

104 Véase cita de Adorno a través de Marc Jiménez. *Theodor Adorno: Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1977, 176 pp., p. 77.

con normas de rendimiento de estandarización y división de trabajo, como se aplica en el capitalismo. De esta manera, la industria cultural es resultado del reflejo del mundo industrial de las sociedades modernas, aunado a que por su relación con la ideología dominante, su función es homogeneizar los focos culturales, insertando progresivamente al arte en la industria capitalista, reduciendo el arte a mercancía sujeta a la oferta/demanda, suprimiendo de esta forma su carácter de oposición, vulgarizándolo y desacralizándolo.¹⁰⁵

La situación observable, en consecuencia, es que en las sociedades de "abundancia", los productos dejan de parecer necesidades vitales, al igual que el arte, por lo que se le llega a considerar superfluo o mercancía de lujo.

Sin embargo, la obra de arte se redime al reconocerse como objeto de deseo, de la cual se espera que aporte algo a quién la "consume", deviniendo la obra, como aquello que sacia este deseo, considerándola sólo así, como necesidad. Así, su contenido plasma el deseo "pequeñoburgués", al ofrecer la imagen que se necesita hallar en él, aunado a que el deseo es un producto de clase, conduciendo a que, en la medida en la que corresponde a dicha necesidad social, esta se convierte en una

105 *Ibidem.*

empresa con ganancias, perpetuando las necesidades condicionadas y recreadas en el consumidor.

Por ello, la explotación económica del arte con fines ideológicos, contribuyen a la pérdida de su carácter artístico y estético en relación a su adaptación a la sociedad de cambio; convirtiéndose el arte en sólo un bien de consumo, y perdiendo su razón de ser e integrándose al mundo de la industria cultural.

La discusión anterior no es nueva, puesto que la ideología siempre procurará integrar el arte a su sistema, la cual se debate todo el tiempo entre su aspecto mimético y constructivo, así como su objetivación, resultado de la realidad empírica, la cual a su vez contiene su estructura lógica. Sin embargo, es reconocido que, como ya se había mencionado en apartados anteriores, las formas artísticas que intentan evitar la sujeción ideológica, aspirando a la ruptura abrupta con la tradición, al ser reconocidas como ideología opositora, se reincorporan a aquello que buscaban combatir. Por ello, el arte no puede encontrarse entre una postura puramente artística y otra vocación ideológica, puesto que el arte es ideología en cuanto se opone al sistema de la ideología dominante.

Es importante señalar que, como artistas visuales y como individuos, se conforma nuestra persona dentro de la sociedad, puesto que somos parte de la misma; por lo cual, nos encontramos impregnados de su ideología en distintos niveles. Por otro lado, el arte, al ser un producto humano que tiene lugar dentro de la sociedad, sin importar sus intereses, ya sean meramente estéticos o artísticos, es producto de esta misma ideología. Es decir, es imposible como individuos, quedar libres de ideologías y, por ende, la realización de una producción artística sin carga ideológica.

Igualmente, Adorno afirma que el arte se relaciona con la negatividad de lo existente y la promesa de algo más, con posible advertencia de no realizarse jamás. Esto quiere decir que el arte es la promesa de un no-existente, algo que no se podría tener de sí mismo o del mundo, convirtiéndola en la posibilidad prometida por su imposibilidad. Es por ello que lo enigmático de la obra de arte se plantea contra la cosificación e integración a las ideologías. La obra comprometida, por tanto, debe denunciar la ideología a la cual pertenece y padece. Es por esto que la esperanza de una sociedad liberada es en función de una toma de conciencia individual, y ante la desesperación, la esperanza persistente.¹⁰⁶

De la misma forma, las obras de arte integran el contenido del material histórico de su tiempo, sin tener pretensiones sobre él. Así, la época y la sociedad restringen al artista, desde dentro, a partir de expectativas y exigencias que se requieren de las obras. Siendo así, la obra de arte es un producto social, el cual expresa, de forma estética, las discrepancias que la realidad social no fue capaz de resolver; por ello, la obra de arte lograda, debería presentar una respuesta provisional a un problema, propone Adorno.¹⁰⁷

Así, la reflexión que surge al interior de la obra aspira a la coherencia y la imaginación, sin ser más que la libertad de lo indeterminado; y desde el exterior, la cesión o recuperación ideológica.

2.1.5. El papel del artista en la sociedad

Expuesto lo anterior, en el siguiente apartado se abordará con mayor detenimiento la posición del individuo social que detona el fenómeno del arte, es decir, el artista. Como se ha señalado, el ser humano llega a ser lo que es, en la medida en que cumple con

107 Ibídem.

sus funciones sociales, sin ser el artista la excepción. En algunas ocasiones inusuales, el arte es producto de un impulso de creación artística que origina obras de arte sin que se le relacione con las necesidades o aspiraciones sociales que la conducen, menciona **Arnold Hauser** en su texto *Fundamentos de la sociología del Arte*. Es decir, que la obra de arte, en gran medida, se encuentra sujeta a los requerimientos o normas de su momento, y sólo en esporádicas ocasiones, ésta es producto del impulso creativo sin encontrarse bajo los parámetros de la sociedad. Es por ello que puede considerarse a la historia de la labor artística como la historia de las actividades que le han ido correspondiendo a los artistas, describiéndolo Hauser como las “obligaciones a las que se debe atender”.¹⁰⁸

De ésta manera, Hauser afirma que la voluntad evocativa requiere más que la mera expresión de sentimientos, puesto que el artista trabaja en torno a los parámetros del poder dominante, ya sea a través de un sistema, orden, convenciones o normas. Así, el sentido de las ideologías reside en el pensamiento, sentimiento y voluntad del individuo, lo advierta o no, ya que se encuentra bajo los parámetros de la lógica, moral y valoración, propios del orden social dominante y asimilado. Por ello, es posible corresponder con la ideología de dos formas: de manera explícita y manifiesta, o bien, de manera implícita desde un punto de vista práctico y aparentemente indiferente.

108 Arnold Hauser. *Fundamentos de la sociología del Arte*. Madrid, editorial Labor, 1975, 199 pp., p.164. p. 157.

En pocas palabras, las obras pueden tener un carácter de propaganda de la ideología de forma evidente o de manera velada y reprimida.

Sin embargo, el impulso que da origen a la obra también puede ser inconsciente, influyendo sobre las ideas, sentimientos o acciones. Es por ello que la influencia social y política de una obra es más efectiva cuanto menos evidente es su voluntad ideológica, participando plenamente en la estructura estética, y disolviéndose en la totalidad de la construcción artística.

Por otra parte, la expresión de una consciencia de clase, intereses, ideas, valoraciones y aspiraciones, se adhieren en sí, como ideología a la obra, a pesar de que ésta intención se encuentre disimulada o sublimada. Por ello, el marxismo anunció el inevitable “partidismo” en el arte, puesto que lo antecede su esencia social.¹⁰⁹ Siendo que, incluso una aparente indiferencia y pasividad en el arte, también denotan una actitud frente a la realidad. Hauser, por otra parte, afirma que la ideología es a su vez desfiguración de la realidad, tanto como inconsciencia como ardua racionalización, puesto que es, en ambos casos, un intento de dar aspecto aceptable al punto de vista de las convenciones sociales.

109 Véase la referencia al marxismo a través de Arnold Hauser. *Ibídem.*

Aunado a ello, la ideología es una “propaganda refinada y sublimada, inconfesada e insincera”¹¹⁰ de acuerdo al mismo, ya que de esta manera, el arte favorece los intereses de la clase social que goza de su “monopolio”, fomentando la concepción del mundo que ofrece dicho ente dominante a través del reconocimiento de sus normas sociales y criterios de gusto, convirtiéndose involuntariamente en portavoz de la misma.

Así, el arte surge y va dirigido a un sujeto, presentando la percepción desde el punto de vista del interlocutor, con el fin de ser observada desde esa posición.

Por otra parte, Hauser afirma que para el arte no es suficiente representar, sino que se busca persuadir, por lo que no se limita a ser expresión, y por lo mismo, busca ser también discurso. Así, su calidad artística dependería de manera directa de que la propuesta sea suficientemente fuerte, amplia, flexible y convincente.¹¹¹

De ésta manera, todo pensamiento es ideológico, lo cual no refiere que todo pensamiento ideológico sea erróneo, ni que todo pensamiento correcto deba de

110 Ibid., p.164.

111 Ibídem.

estar libre de ideología; a fin de cuentas, el individuo no tiene que racionalizar todo lo que siente o anhela. Muchas de las interpretaciones de la realidad pueden permanecer “objetivas” al no pertenecer ni contradecir intereses de algún grupo social. El condicionamiento ideológico no tiene que ver con su contenido de verdad, sino en función de una situación de clase. Una creación de la conciencia a su vez, pasa a formar parte de la ideología, de esta manera las creaciones artísticas son construcciones ideológicas, cargadas ideológicamente, unidas a una ideología o estar fundamentada en ellas y que pueden contener interpretaciones más allá de dichos intereses.

Por ello, la crítica de la ideología tiene la capacidad de caer en cuenta de la unilateralidad del pensamiento, condicionado por la posición social, y teniendo conocimiento de cómo y cuán arraigados se está a dicha estructura, a pesar de que ésta conciencia no signifique eliminar la fuente. Así, la ideología no es una fórmula rígida, sino móvil y flexible que se adapta a diversas situaciones, siendo resultado de variadas fuerzas económicas y sociales.¹¹²

Asimismo, en todo existen limitaciones a la libertad y objetividad del pensamiento,

justificación definitiva de la interpretación ideológica y social de la cultura, reflejando que todo pensamiento no puede librarse de los condicionamientos sociales. De esta manera, la crítica a la ideología es verdadera, cuando se es consciente de las propias limitaciones de un punto de vista. Siendo así, un pensamiento es ideológico porque está limitado a un punto de vista específico, su relatividad prosigue a su particularidad y su validez a su vinculación con la situación social.

Sin embargo, toda ideología tiene la pretensión de valer para toda la sociedad, a excepción del arte, ya que es distinto puesto que su validez se aleja de la veracidad. Una obra, no puede calificarse de verdadera ni falsa en sentido estricto; una representación de la realidad que podría considerarse falsa, en sentido científico objetivo, puede resultar artísticamente más verdadera, convincente y de mayor relevancia que la verdad objetivamente intachablemente.

De ésta forma, el arte es verdadero gracias a su esencia ideológica y su vinculación con la práctica, así como por seguir una dirección acorde a una concepción del mundo, y su defensa de la indecisa ideología de la que depende, intentando proyectar una concepción entera y equilibrada del mundo, a pesar de que sólo posea una limitada y contradictoria.¹¹³

Luego, entonces, las ideologías son fenómenos sociales determinados por su pertenencia a un grupo social; las funciones que desempeña el arte dentro de la cultura, así como su significación histórica y estilística, o condicionamiento ideológico de los procesos artísticos, corresponden a cada época, de igual manera la estructura de conciencia es el producto y expresión de la consecuencia de las prácticas de la misma.

Debido a que las artes se desarrollan en medida de sus propias leyes internas, independientes de las circunstancias sociales, en distintos momentos en la historia aparecen rasgos estilísticos y elementos formales, más que en un trasfondo ideológico característico, por lo que no se puede hablar de un condicionamiento ideológico ni de leyes sociológicas estrictas, adaptándose así el arte a las diferentes funciones sociales de las ideologías.

Habría que mencionar que la ideología se encuentra limitada por condiciones existenciales y sociales, así como los pensadores y artistas que representan a la sociedad en la que se encuentran arraigados; son productos de la misma, tanto si la promueven, se oponen a ella o la combaten, destacando de la vinculación social de

las ideologías con los artistas, el grado de conciencia de las mismas. El artista, a su vez, se mueve en una esfera dominada por una racionalidad objetiva, y dentro de la cual, se conduce por la ideología que le acomoda en relación a sus intereses sociales.

Siendo así, la naturaleza ideológica del arte consiste en el conocimiento de la determinación de la imagen que el artista tiene del mundo, derivada de la percepción que tiene del mismo. Así, de acuerdo a su origen, su actitud ideológica puede estar definida por factores sociales, afectivos, condicionamientos de “clase”, educación, profesión o biográficos; asimismo como por su época, su evolución, independencia de cada obra y condición individual, por lo que no es posible definir una sola ideología del artista, ya que este puede tener un conjunto de orientaciones ideológicas, mentalidad de motivos contradictorios y una posición inconstante e indecisa.

Dado todo lo anterior, aunque no puede decirse que una obra de arte sea mejor que otra por su temporalidad o cualquier otro parámetro, una obra podrá representar la propia ideología y el propio punto de vista de manera más clara que otra.

Por otro lado, tanto investigaciones psicológicas, como de la naturaleza del conocimiento o la relatividad de valores culturales, señalan como origen del

condicionamiento ideológico, al pensamiento histórico y social. Así, el psicoanálisis busca en la psique del individuo el “por qué” o detonante de la creación artística. De ésta manera, la línea psíquica manifiesta de forma consciente que gran parte de lo que los seres humanos creen saber acerca de los motivos de sus opiniones, sentimientos y actos, no son más que la deformación y ocultamiento de las auténticas razones del comportamiento. De esta forma, el análisis de la conciencia e interpretación de las ideas es aplicable, a su vez, a la teoría de las ideas.¹¹⁴

Por otro lado, Marx señalaba que, sin importar lo que una persona pensara y dijese de sí misma, no era relevante en relación a lo que era y hacía realmente. De ésta forma, la interpretación ideológica revela un auténtico trasfondo de sus procesos mentales.¹¹⁵

Finalmente, las ideologías se encuentran entre los instrumentos perdurables de la actividad humana, y pese a que son los hombres los que crean las ideologías, no son, sin embargo, resultado de su voluntad, ya que no son sólo invenciones, puesto que existe una contradicción entre sujeto psicológico creador de ideologías y sujeto sociológico, resultado de las mismas. De esta manera, se evidencia la doble esencia individual y social del mismo, debido a que la crítica a la ideología, no supera el condicionamiento ideológico de su

114 Ibídem.

115 Véase a Marx a través de Arnold Hauser. Ibídem.

pensamiento, ni evita que se oponga a la unidad social a la que pertenece.

Así, una libertad sin ideología no es accesible; sin embargo, ésta es más que un engaño o un elemento de dominación, es a su vez un anhelo y voluntad, "...una visión del pasado reflejada en el presente con proyección a un futuro"¹¹⁶. En suma, es pertinente reiterar que al encontrarnos sumergidos en la ideología de la sociedad de la que formamos parte, es importante ser conscientes de la misma y tomar postura frente a ella, en la medida de lo posible.

2.2. Acercamiento a la Identidad

Por lo que se refiere al individuo del artista, se abordará al mismo desde su identidad, y Lévi-Strauss menciona lo siguiente: "la identidad no deja de ser una especie de fondo virtual al cual nos es imprescindible referirnos para explicar cierto tipo de cosas, pero sin que tenga jamás una existencia real".¹¹⁷ Es por ello que, como se revisará a lo largo del texto, la aproximación al tema cuenta con ciertos conflictos, tanto en la delimitación de concepto de identidad como en el estudio de la conformación del

116 Ibid., p.190.

117 Véase la cita de Claude Lévi-Strauss. "Prologo" a *La Identidad* (Seminario), Barcelona, Petrel, 1981, p. 367, a través de Elisabetta Di Castro y Claudia Lucotti (coordinadoras). *Construcción de identidades*. Distrito Federal, editorial UNAM, 2012, 248 pp., p.19.

individuo; temas que han sido abordados por distintas disciplinas, sin agotar el tema ni llegar a un resultado concreto.

Es importante, para comenzar, partir del concepto de *Identidad* como algo transindividual, puesto que se conforma de la trama compleja de relaciones que se establecen entre el individuo y los otros dentro de las prácticas sociales. De esta manera, el individuo se construye desde el exterior mediante el conocimiento o desconocimiento con lo otro, es decir, de la exterioridad o lo semejante, menciona Mariflor Aguilar en su texto *Hacia una política de las identificaciones*.¹¹⁸

Por ello, pese a que las identidades son el resultado de procesos en los que inevitablemente tienen lugar los arraigos; la Identidad se diferencia de la pertenencia, con la que muchas veces se toma por símil, puesto que ésta última, es la dimensión o sentimiento que describe que alguien forma parte de un grupo.

A fin de cuentas, la Identidad es un componente esencial de la autoimagen del individuo, teniendo impacto fuera del mismo por el lugar que ocupa en las relaciones

sociales. Por ello, los sujetos actúan de acuerdo con la identidad que les es impuesta o la que ellos asumieron para sí mismos; sin embargo, la identidad no es algo establecido, sino que se transforma, dado que se encuentra constantemente en proceso de reestructuración sin ser siempre el resultado de una decisión ni acto de voluntad personal, sino de la inserción de los sujetos en las prácticas sociales y los procesos de simbolización que estos realizan.

Por esta razón, la identidad se relaciona con los procesos de identificación, los cuales son múltiples, de modo que no existe una única identificación correspondiente. Por señalar algunos procesos, mencionaremos la teoría lacaniana del psicoanálisis, la cual expone los fundamentos de las relaciones humanas con el mundo y lo imaginario, mediante el cual se realizan las identificaciones de los individuos con sus semejantes, identificación dada en términos de igualdad o ideales.¹¹⁹

Aunado a lo anterior, cabe puntualizar que las identidades pueden conformarse en función de la aparición de nuevas como principio de organización social, seguridad personal y movilización política. Por ello, existen categorías dentro del estudio de la Identidad, abordadas por Mariflor Aguilar, entre las que encontramos las siguientes:

119 Ibídem.

“Identidad límite”, la cual señala la necesidad de construir un entorno común inteligible, con el mínimo de generalidades necesarias para que sea posible la interrelación entre dos entidades. La “Identidad colectiva” e “Identidad singular”, haciendo referencia al grupo o el individuo. “Identidad unívoca” e “Identidad múltiple”, extremos en los que puede encontrarse la ubicación identitaria del sujeto, es decir, identidades polares, las cuales son equivalentes a no tener ninguna identidad, también llamada “Identidad flotante”, entre otras.

Sin embargo, en función del estudio, se buscará profundizar en la Identidad individual, aunque de manera periférica, se abordarán elementos exteriores al sujeto que, inevitablemente, son parte de su conformación, como podrá observarse en los siguientes apartados.

2.2.1. Paradigmas de la Identidad

Como se ha dicho, la dificultad de definir la identidad se manifiesta desde sus múltiples referencias a distintos tipos, tales como la identidad política, identidad fronteriza, identidad de género, o incluso identidad corporativa, entre otros,

construyendo y delimitando distintas categorías, de manera desmesurada.

Sin embargo, la formulación comúnmente difundida de la Identidad se define como el conjunto de propiedades y atributos específicos, que se adjudican como propios de ciertas entidades considerados como constitutivos de las mismas, que se mantienen estables y sin mayores variaciones a través del tiempo. Asimismo, podría definirse socialmente como el conjunto de recopilaciones culturales interiorizados, presentes en las representaciones, valores o símbolos, a través de los cuales los actores sociales, tanto individuales como colectivos, demarcan sus fronteras y se distinguen de los demás actores en situaciones determinadas, dentro de un espacio históricamente específico y socialmente estructurado.¹²⁰

Es por ello que la noción y vínculo entre identidad y cultura son claras, puesto que la identidad es resultado del externar las formas interiorizadas de la cultura, siendo la integración selectiva y distintiva de ciertos elementos y rasgos culturales de los actores sociales. Pese a ello, la mera existencia de determinada configuración cultural no genera automáticamente una identidad, puesto que se requiere que los actores sociales posean la voluntad de distinguirse socialmente a través de una reelaboración subjetiva y selectiva de algunos de sus elementos.

120 Aquiles Chihu Amparán. *Sociología de la Identidad*. Distrito Federal, Editorial UAM unidad Iztapalapa, 2002, 253 pp.

Del mismo modo, la identidad, según Fredrik Barth, se define primero por la continuidad de sus límites, es decir, por sus diferencias y no tanto por el contenido cultural, que en un momento determinado enuncia simbólicamente dichos límites o diferencias.¹²¹

Aunado a ello, es preciso señalar que la identidad solamente existe en función y para actores sociales o sujetos, es decir, en relación de los grupos sociales. Por lo tanto, no existe identidad en sí ni para sí mismo, sino sólo en relación con lo otro. De esta forma, la identidad es el resultado de un proceso de identificación configurada dentro de una situación relacional.

Se infiere de lo dicho, que la identidad de los actores sociales, tanto individuales como colectivos, resulta de un compromiso o negación entre la autoafirmación y asignación identitaria, entre “autoidentidad” y “exoidentidad”; surgiendo, a partir de las mismas, diferencias o desfases entre la representación de la propia identidad y la de los demás, lo que da lugar a la distinción entre identidades “internamente definidas” o “identidades subjetivas”, “privadas” o “percibidas”, y las “identidades externamente atribuidas”, también llamadas “identidades objetivas”.¹²²

121 Véase a Fredrik Barth a través de Aquiles Chihu Amparán. *Ibidem*.

122 *Ibidem*.

De esta manera, el grado de legitimidad de la autoafirmación o la asignación depende de la correlación de fuerzas entre los grupos o actores sociales en contacto. Del mismo modo, la voluntad de distintividad, demarcación y autonomía, relativo a la afirmación de identidad, requiere ser reconocida por los demás actores para poder existir socialmente.

Por ello, cabe mencionar que las personas consideradas como centros de relaciones sociales de cercanía, son con las que se guardan lazos afectivos, morales y jurídicos, puesto que de otra forma, serían meros objetos abstractos de nuestro pensamiento. Los lazos que unen a las personas pueden ser considerados como condiciones necesarias para la formación de éstas, o su naturaleza como individuos.

Por esta razón, la identidad es un objeto de disputa en las luchas sociales por la clasificación legítima, ya que no todos los grupos tienen el mismo reconocimiento ni poder de identificación. De acuerdo a Bourdieu "...sólo los que disponen de autoridad legítima, es decir, de la autoridad que confiere poder, pueden imponer la definición de sí mismos y la de los demás. Sólo ellos tienen el poder de hacer o deshacer grupos".¹²³

123 Véase a Pierre Bourdieu. "Identité et la Représentation". En Actes de la Recherche en Sciences Sociales, núm. 35, 1980 (63-72), a través de Aquiles Chihu Amparán. *Ibidem*.

Por otra parte, los actores sociales, tanto individuales como colectivos, tienden a valorar positivamente su identidad, que tiene por consecuencia estimular la autoestima, la creatividad, el sentimiento de pertenencia, solidaridad grupal, voluntad de autonomía, etc. Por ello, la Identidad, sea personal o colectiva, contiene la capacidad de perdurar en el tiempo y espacio, aunque sea de forma ilusoria; es decir, la identidad implica la percepción de ser idéntico a sí mismo, a través del tiempo, del espacio y la diversidad. Puesto que, de la misma forma en que la identidad se puede presentar como distinguibilidad y diferencia en contextos relacionales, también puede presentarse a su vez como igualdad o coincidencia consigo mismo. Por ello, la relativa estabilidad y consistencia suelen asociarse a la identidad.

Sin embargo, las identidades se exponen a constantes cambios, a pesar de los cuales se mantienen y duran adaptándose al entorno y recomponiéndose incesantemente, sin dejar de ser las mismas. Se trata pues, que la Identidad se encuentra dentro de un proceso siempre abierto y, por ende, nunca es definitivo ni acabado.¹²⁴

Asimismo, es característica de la identidad su capacidad de variación, de reacomodamiento, de modulación, e incluso de manipulación; por ello, ésta aparece

como medio para alcanzar un fin de los actores sociales, en cuya función de su apreciación y situación se valen de manera estratégica los recursos identitarios. Sin embargo, esto no significa que los actores sociales son completamente libres para definir su identidad según sus intereses materiales y simbólicos del momento, puesto que existen muchos elementos que lo predeterminan, sin que sean su elección.

Del mismo modo, la transformación de la identidad sería un proceso adaptativo y gradual dentro de la continuidad, sin afectar significativamente la estructura del sistema del agente social. La mutación, en cambio, supondría una alteración cualitativa del sistema, es decir, el paso de una estructura a otra.

Es por ello, que las estructuras de los sistemas son las que dan forma a la constitución del individuo, conformados por el marco estructural, la situación social, la correlación entre grupos, etcétera; puesto que ellas son el resultado de la identificación que nos atribuimos nosotros mismos y la que nos imponen los demás. Por ello, "aún inconscientemente, la identidad, es el valor central en torno al cual cada individuo organiza su relación con el mundo y con los demás sujetos...", como menciona Gilberto Giménez Montiel.¹²⁵

Por lo anterior, se expone que la misma es el resultado de una construcción social que pertenece al orden de las representaciones sociales, realizada dentro de los marcos sociales correspondientes, que determinan las posiciones de los agentes y orientan sus representaciones y opciones. La identidad se construye y reconstruye constantemente en el núcleo de los intercambios sociales, por ello el centro de análisis de los procesos identitarios es la relación social.

Asimismo, la construcción social se realiza en el interior de marcos sociales, determinada por la posición de los actores, los cuáles orientan sus representaciones y acciones, sin encontrarse determinadas por puros factores objetivos ni subjetivos totalmente.

Del mismo modo, la familia es uno de los grupos básicos de la identidad, en cuyo centro, el individuo interioriza una tradición cultural, un lenguaje, una religión y un sistema de valores; por ello, la familia suele ser el primer detonante de la estructura mental y aprehensión mental en la mayoría de las comunidades. Se trata de un modelo de autoidentificación, que puede relacionarse con el proceso psicoanalítico de la identificación.

Finalmente, es preciso enunciar, dado lo anteriormente expuesto, que si la identidad es resultado de un constructo social, es importante delimitar el parámetro sobre el que se produce, se construye o se mantiene la identidad en un momento y contexto social determinado, para tener la posibilidad de aproximarnos al estudio de la constitución de la misma.

2.2.2. Individuo, cultura y sociedad

Al adentrarse en el estudio de la conformación del individuo, se observa que está íntimamente ligado con la cultura y la sociedad. De ésta forma, las disciplinas que se han interrelacionado, enfocándose al estudio de los tres en conjunto, son la psicología, la sociología y la antropología, buscando tener un parámetro más amplio y con un análisis global.¹²⁶

Siendo así, estas ramas de estudio tienen en base común al individuo, debido a que las potencialidades del mismo constituyen los fenómenos sociales y culturales.

126 Ralph Linton. *Cultura y personalidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 155 pp.

Del mismo modo, toda sociedad es un grupo organizado de individuos, cuya estructura es, por sí misma, una parte de la cultura, de modo que muchos de sus rasgos sólo podrán entenderse en relación a la misma. Por otra parte, la cultura consta de repetidas reacciones organizadas por los individuos o miembros de la sociedad; así, las necesidades del individuo son las que proporcionan los estímulos que regulan su conducta, a través de la cual, funcionan la sociedad y la cultura.

Por consiguiente, pese a que el individuo debe crearse sus propias pautas de conducta, las formas de conducta humana pueden explicarse en función de las necesidades del individuo, dando como resultado pautas culturales y viceversa.

De esta manera, aunada a las necesidades fisiológicas mínimas e indispensables para la supervivencia del ser humano, se encuentran las necesidades psíquicas, las cuáles sólo pueden deducirse de las conductas o comportamientos de las que dan origen.

Por ello, los psicólogos, a través de tests, buscan el contenido de la personalidad, es decir, la organización del individuo y su manera de actuar en cierto momento.

En el psicoanálisis, el concepto de sujeto se encuentra estudiado a través de teorías de la personalidad, y para dichas teorías, el sujeto no puede sino configurar sólo imaginarios efectos de identidad. No obstante, la personalidad se encuentra en continuo cambio, por lo que es de suma importancia descubrir su proceso de desenvolvimiento, crecimiento y transformación, para aproximarse a la observación de la conformación del individuo. Por lo anterior, el psicoanálisis es el encargado del estudio y la comparación de la historia de vida de los individuos y del desarrollo de la personalidad.¹²⁷

Entre las necesidades psíquicas "universales" y destacadas del hombre, que determina Ralph Linton,¹²⁸ se encuentran la *respuesta emotiva favorable* de los demás; estímulo principal de una conducta socialmente aceptable, tal como puede observarse con el apego a las costumbres de una sociedad, tanto por su aceptación, como por temor al castigo. La necesidad psíquica de *seguridad a largo plazo*, relacionada con la aptitud humana de concebir el tiempo de manera lineal y continua, tanto hacia el pasado, presente y futuro, donde las satisfacciones presentes no son suficientes y las del futuro son inseguras. Y por último, la necesidad psíquica de la *experimentación*, la cual conduce a conductas exploratorias.

127 Ibídem.

128 ídem.

Por otro lado, la conducta del individuo para satisfacer cualquier necesidad se entrelaza a factores de ambiente y experiencia. Por ello, la conducta del sujeto la determina su experiencia, la cuál deriva de su contacto con el medio social en el que se desarrolla. Siendo que, la personalidad individual y la personalidad general, son indispensables para conocer el medio social. De ésta manera, el medio humano se encuentra dentro de otros individuos, tanto en una sociedad como en la manera de vivir característica de ese grupo, es decir, la cultura.

La supervivencia del individuo, como parte del conjunto, se encuentra repartida en sus miembros, de modo que la sociedad ha permitido sobrevivir a nuestra especie debido a que no es posible saciar las necesidades del individuo ni su protección sin la cooperación de otros individuos. Las sociedades son unidades funcionales, dado que a pesar de ser obras de los individuos, funcionan en conjunto. Por ende, la división formal de actividades son las que permite la estructura, organización y cohesión de la sociedad, tornándose de una masa a un organismo, el cual se encuentra en constante cambio, y cuya estructura se transforma con el transcurso del tiempo como consecuencia de las necesidades sociales impuestas por el cambio de las distintas condiciones.¹²⁹

Conforme a ello, el proceso de socialización consta en aprender lo que se tiene que hacer por otras personas, y saber lo que de ellas se está destinado a esperar; entonces, el éxito de la preparación del individuo, para ocupar un sitio en la sociedad dependerá de la uniformidad con la conducta de los miembros de la misma.

Por otro lado, los patrones de conducta, según Linton, se encuentran determinados por la cultura o la forma de vivir de una sociedad, siendo un conjunto parcialmente organizado. Por ello, la existencia de dichos patrones o pautas culturales, proporcionan seguridad al sujeto, puesto que tienen como fundamento la aprobación social. De esta forma, la existencia de los mismos es necesaria en toda sociedad para su perpetuación. La estructura, sistema y organización de una sociedad, es en sí misma un asunto de orden cultural.

Dado que existe la necesidad del individuo por obtener respuestas favorables, estímulo principal de una conducta socialmente aceptada, éste se apega a las costumbres de la sociedad, la que se encuentran organizadas en función de pautas culturales, mismas que se relacionan con la satisfacción de las necesidades del individuo; por ejemplo, el ser humano aprende a comer en respuesta de su propia necesidad fisiológica, pero,

dentro de la sociedad, debe aprender a “comer con propiedad”; dicha necesidad no sólo debe satisfacer al individuo, sino que debe ser “aceptable”.

Las sociedades, por su parte, se perpetúan enseñando a los individuos de cada generación las pautas culturales que se espera que tengan dentro de la misma. La cultura, por otro lado, es el sistema social que permite la inserción de nuevos miembros al grupo a través de la incorporación de sistema de valores de la sociedad, preparándolos para que ocupen determinados puestos en su estructura, valiéndose de sistemas de recompensa.

En resumen, las pautas sociales conforman la cultura, y de las que a su vez depende la sociedad. Estas tienen que ser aprendidas por los individuos, abarcando necesidades de la vida social y las suyas. Por ello, para funcionar como parte de la unidad de la sociedad, el individuo tiene que asumir ciertas formas de conducta estereotipadas que se ajustan a las pautas culturales, aunque pertenecer a la misma signifique, en cierta medida, el sacrificio de su libertad personal.¹³⁰

A través de la instrucción e imitación, el individuo desarrolla hábitos que lo llevan a desempeñar su papel social, siendo posibles las sociedades humanas debido a los elementos de conducta que satisfacen las necesidades individuales y sociales, estableciéndolas a través de hábitos. Por ello, más que por su propia experiencia o personalidad, la manera de actuar en dadas situaciones responde a su enseñanza y formación. Cuando varias personas reaccionan de la misma manera ante una situación, la causa se encuentra principalmente en la experiencia común de los mismos y, a pesar de estar modelado por la cultura y la sociedad, sus individuos no pierden sus cualidades particulares, sus necesidades propias, su capacidad de pensar, sentir y actuar con independencia, las que lo distinguen de los demás.

2.2.3. Constitución narrativa de la identidad

Es preciso mencionar que la Identidad, a su vez, de acuerdo a Fernando Broncano, en su texto *Sujetos en la niebla*, es el resultado de la revisión de la experiencia personal a través del examen propio, siendo a su vez que la Identidad personal, entendida como el esencialismo de un individuo, dentro del pensamiento moderno; se encuentra dividida en dos formas: entre la particularidad de la mente, concebida como autenticidad y el cuerpo particularizador de aquella mente.¹³¹

131 Fernando Broncano. *Sujetos en la niebla*. Barcelona, 2013, editorial Herder, 271 pp.

Del mismo modo, existen intuiciones diferentes de personas asociadas al sujeto de distinta manera: las que se asocian a su mente, su carácter y su comportamiento, y las que se relacionan a una entidad numérica, es decir, las que hacen que esa persona sea irrepetible en el mundo.

Asimismo, podría decirse que la identidad personal está relacionada con lo que nos hace ser "la misma persona" a través del tiempo, es decir, lo relacionado con la individuación y la reidentificación de una persona en particular, así como lo que nos hace "ser la persona que somos", implicado con la historia y trayectoria de vida de cada uno; en pocas palabras, lo que se encuentra relacionado con transformaciones radicales a lo largo del tiempo de la caracterización de una persona en particular.

De igual forma, Broncano menciona que la identidad cobra importancia por la trayectoria personal del individuo, como una vida ejercida y perteneciente al mismo que se sabe por sí mismo, reflejado, no por una decisión en particular, sino en el conjunto de su existencia. Las decisiones tomadas una a una, se explican por las circunstancias, el conocimiento y la motivación del momento en particular; sin embargo, al distanciarse a través del tiempo, se encuentran patrones que se atribuyen como señas

de vida de las personas y grupos, cuyas formas de reacción o actitudes le distinguen de otros. De ésta manera, el carácter es un perfil reconocible de una persona.¹³²

Por otro lado, la “educación sentimental o afectividad” es el resultado de la precondition de todo significado, sin la cual no habría “mismidad”. De ésta forma, las trayectorias emocionales configuran las identidades personales, generacionales y culturales.

Harry Frankfurt afirma que lo que importa dentro la cuestión de la identidad es “... el <<amor>>, entendido como la identificación incondicional con los propios estados desiderativos... con lo que queremos, lo que no queremos, lo que creemos, etcétera”.¹³³ Lo anterior es entendible en relación a la motivación con la que se lleva a cabo, puesto que no es suficiente tener deseos, intenciones o creencias, ya que es necesario conservar una actitud frente a las mismas con el fin de tener una postura crítica, localizada en un plan genuinamente personal, ya que ésta cobrará importancia por el grado de identificación con los niveles de movilidad personal.

132 *Ibidem.*

133 *Ibid.*, p. 177.

Ahora bien, bajo la suposición de que las personas son las mismas a lo largo de su existencia, se encuentra presente la autoidentidad y la autoidentificación con la que cada persona se refiere a sí misma. La identificación, se relaciona con la intuición de autoconciencia o autoconocimiento personal, propias de los seres capaces de organizar su vida en términos de proyectos, planes, valores, etc.

Para Paul Ricoeur, una identidad apropiada, en tanto que es asumida, es propia de un sujeto con capacidad autorreferencial; menciona que "...una vida que no haya sido examinada es una vida que no merece ser vivida".¹³⁴ Es decir, que de acuerdo a Ricoeur, la vida no examinada o propia de un sujeto no dotado de capacidad de autorreferencial, no trasciende el nivel biológico. Dado que la narración es la operación activa que pone orden a los acontecimientos que configuran un todo, es la manera en la que nuestra mente le da sentido a los acontecimientos. De esta forma, el relato de la propia vida solamente existe cuando el sujeto se apodera de sus acciones y las convierte en experiencias estructuradas con sentido para él, siendo un examen de sucesos vividos bajo una condición de autoconocimiento.

Al mismo tiempo, Paul Ricoeur enuncia la narratividad como el modo en que los

134 Ibid., p. 178.

humanos se sitúan en el territorio del tiempo vivido y el tiempo del mundo; forma en que los humanos se reconocen a sí mismos y reconocen a otros. Así, se presenta la imaginación como posibilidad de ser, la memoria como la posibilidad de haber sido, y la decisión como la voluntad de ser; estos articulan la integración del agente o expresión del sujeto, el cuál cuenta con aptitud de transformar y crear sus propias condiciones de existencia.

Igualmente, la narratividad se presenta como una posibilidad de la constitución de la identidad de nuestra persona, estando la memoria, relacionada con la asimilación de las experiencias personales del pasado, el presente como la imagen de lo que se es y los proyectos como la posibilidad de ser. Estas posibilidades cobrarán sentido en relación a la congruencia de nuestra persona a través del tiempo, lo cual implica un compromiso y responsabilidad con nosotros mismos.¹³⁵

A través del relato, los sujetos se arraigan a sucesos en el entrelazado de su existencia, situándose en el campo entre la imaginación, la realidad, la memoria o la esperanza. Así mismo, la identidad narrativa es una forma de identidad práctica y no de descripción solamente, puesto que se muestra la identidad como un problema práctico de valoración personal, más no sujetos sin identidad, dándosela

a sí mismos a través de una descripción ya que “la vida consiste en la acción”.

La narratividad está arraigada a las estructuras psicológicas como consecuencia del significado que los relatos dan a la identidad debido a que los sucesos verdaderos son los que son significativos para el sujeto, y en el idealismo, lo real es lo racional. Por ello, Galen Strawson señala que el pasado solamente conserva importancia en tanto que éste sigue teniendo importancia u opera en el presente.¹³⁶ Se debe agregar que el campo teórico psicoanalítico plantea la identidad del mismo modo, esto porque en el psicoanálisis, el concepto de sujeto está contrapuesto a todo rasgo homogéneo que pueda configurar identidad. Para dichas teorías, el sujeto no puede sino configurar sólo imaginarios efectos de identidad. A pesar de ello, la narratividad es una construcción de nuestras nociones de identidad y racionalidad, siendo la identidad resultado del tiempo de vida y el tiempo público, como un orden de experiencias.

Para concluir, el relato explica y hace entender parte de la configuración del carácter, mismo que permite comprender los patrones de comportamiento de una individualidad, el cual es el perfil reconocible de las disposiciones de una persona relacionada con la reacción particular al mundo producto de la personalidad y actitud previsible del sujeto.

136 Véase a Galen Strawson, a través de Fernando Brocano. *Ibidem.*
154

2.2.4. Identidad y Arte

Dentro del estudio de la identidad, es necesidad abordar la definición de una figura conflictiva en su conformación: yo. Yo no es más que una palabra vacía de todo significado, destinada a no identificarnos con ningún contenido, sino etiquetarnos frente a los demás con alguien tan cambiante como uno mismo, de acuerdo a **Ana Agud**. Es así que el riesgo de la idea de Identidad es creer que somos alguien con contenidos y perfiles definidos, y por tanto, identificables.¹³⁷

Es claro que el ser humano construye identidades y se induce a sí mismo a crear conceptos que reflejen porciones de la realidad a sabiendas de que nuestro conocimiento es constantemente recategorizante, y por ende, reconceptualizante; esto debido a que cada experiencia se incorpora a nosotros, desencadenando la percepción de nuevas cosas. Por ello, nuestras representaciones de la realidad no se mantienen inalterables durante toda nuestra vida. Frente a la impermeabilidad de la experiencia o novedad, generaríamos algún tipo de patología o neurosis.¹³⁸

Indudablemente, la mayor ficción estabilizadora del ser humano es la idea definible

137 Eva Fernández del Campo y Henar Rivière. *El Arca de Babel: Teoría y práctica artística en el escenario transcultural*. Madrid, Abada editores, 2013, 343 pp.

138 *Ibidem*.

del ser. Los *conceptos* son una estrategia de definición identitaria eficaz frente a la inestabilidad extrema de nuestra propia persona, y por lo mismo, la cultura occidental ha asumido por identidad la constante negación de una definición duradera; se hace imposible una autocrítica sin una mínima experiencia propia con lo otro, y por consiguiente, no es posible el acercamiento al otro sin una mínima autocrítica epistemológica.

Así, el ser humano construye simultáneamente realidades tangibles y ficciones mentales identitarias, de modo que la creación de conceptos e identidades es una creación mental particularmente individual ya que no es posible estar seguros de que otros conformen los conceptos de la misma forma que nosotros.

“[...] el concepto de <<*identidad*>> hace referencia a la idea de sí mismo que construye el ser humano... porque el hombre no es otra cosa que lo que él hace de sí mismo”.¹³⁹ De esta forma, al hablar de identidad, es necesario saber lo que buscamos obtener de la misma, puesto que es hacia donde dirigimos nuestro esfuerzo y ser. El ideal de identidad es la autodefinición o construcción de nosotros mismos que, aunque no corresponde a una creación puramente individual, al asumirla como construcción propia en base a la cual el individuo se juzga, se conforma, mide e interpreta, es necesario hacer revisión de nuestro pensamiento.

139 Ibid., p. 29.

El concepto de identidad, sin embargo, define simultáneamente interior como forma de desarrollo personal que marca nuestras limitaciones, aspiraciones, realidad en el presente y la autoimagen, lo cual posibilita la acción y el pensamiento.

Cuando se habla de identidad se refiere a la individualidad. Por ello, de acuerdo a **Teresa Aizpún**,¹⁴⁰ la identidad en Occidente se identificó con el yo, relacionada con la idea de distinción que posee el individuo. Así, para crear la identidad es necesario ser capaces de imaginar, siendo esa imagen la guía de nuestra búsqueda y relación real con el mundo, ya que vemos lo que buscamos y buscamos lo que imaginamos, cobrando gran importancia el modelo originado en la imagen creada por nosotros.

“Actualmente... momento histórico que podemos llamar Posmodernidad-, la identidad es, cada vez más, un concepto individual unido a la historia, a las experiencias vitales y a los procesos afectivos e intelectuales de cada uno.”¹⁴¹ La identidad se vuelve completamente flexible, relacionándose con el campo de la experiencia y volviéndose universal; por esta razón, el arte sería el “lenguaje” más cercano a la universalidad de lo individual como comenta Teresa Aizpún, aunado a que, como se mencionó anteriormente, la identidad se encuentra íntimamente relacionada con el proceso de creación.

140 Véase a Teresa Aizpún en Eva Fernández del Campo y Henar Rivière. *Ibidem*.

141 *Ibid.*, p. 37.

Cabe señalar que, para el proceso de maduración del ser humano como individuo, es indispensable partir del mundo físico y cultural en el cual nos encontramos completamente inmersos. La total desconexión con nuestras raíces podría dificultar el reconocimiento y creación de nuestra identidad; es decir, de acuerdo a Aizpún, para la creación de la propia identidad es necesario, en primer lugar, el reconocimiento de nuestro pasado. Así, lo que llamamos yo tendría dos vertientes contradictorias, y a la vez complementarias: el de los primeros años de nuestra vida es un individuo al cuál conocemos fundamentalmente a partir de los relatos de otros sobre uno mismo, y el posterior, el cual a partir del proceso de autocrítica y reconstrucción de la idea de sí mismo, que tras una labor de olvido y vuelta a los orígenes, deviene en su propia construcción, figura que se encontrará más relacionada con sus experiencias de vida y lo aprendido.

Finalmente, el artista es resultado de su tiempo y cultura. Por ello, pese a que toda ordenación requiere de una generalización, como un estilo, tiempo o corriente artística, cada artista es producto de una historia irrepetible, dueño de ideas, sentimientos y formas de expresión propias. Cada uno de los artistas es producto de un conjunto de situaciones, ideas, vivencias y herencias culturales, tanto sociales como familiares. Así, el arte es una forma de estar en el mundo, de relacionarse consigo mismo y con lo otro “...es una forma de ser a través de un lenguaje y, en tanto que forma de vida, sólo puede ser individual”.¹⁴²

142 Ibid., p. 41.

2.2.5. Individuo como proyecto social

Como se ha observado a lo largo del análisis del concepto de Identidad, todo ser humano se desarrolla y actúa en un medio que, en su mayor parte lo determina la cultura y su sociedad. De esta forma, la personalidad es, fundamentalmente, una configuración de respuestas que el individuo ha creado como resultado de su experiencia, la cual a su vez es recíproca a su medio y las cualidades innatas del individuo. Sin embargo, pese a que las cualidades innatas del individuo influyan sobre el desarrollo de la personalidad, también estará condicionado por los factores ambientales, por lo que ninguna de las dos dominará exclusivamente en el desarrollo del mismo.

A partir de lo anterior, es propicio, a través de Erich Fromm, destacado autor en el campo del psicoanálisis humanista del siglo XX, tener en consideración algunas de sus reflexiones sobre la sociedad y el individuo en relación a la investigación presente. Dentro de sus textos existen análisis a manera de diagnósticos de la sociedad del momento en el que vivió, reflexiones que pese a las evidentes diferencias temporales, siguen teniendo congruencia en nuestro tiempo y sociedad.

En su obra póstuma, *La condición Humana Actual*, afirma que el hombre ha sido moldeado por las exigencias del mundo que él mismo creó, siendo caracterizado por el deseo de la acumulación, la explotación de los otros, y la obtención del mayor provecho; el hombre se convirtió a sí mismo en un bien de consumo, y por ello, su valoración reside en la ganancia que puede obtener de sus servicios y no de sus cualidades o la razón. Así, su propio valor depende de factores externos, estando sujeto al juicio de otros, encontrándose enajenado, los cuales lo “dominan” y se levantan en su contra. De esta manera el individuo, dentro de la sociedad como ciudadano, está dispuesto a “dar la vida” por sus semejantes en un acto de unión y solidaridad; mientras que en lo privado, se encuentra regido por la preocupación por sí mismo, dentro de un individualismo egoísta.¹⁴³

El ser humano se encuentra condicionado para desear sólo aquello que puede obtener, sin tener la necesidad de enfrentarse a conflictos, dudas ni decisiones; por tanto, nunca se encontrará solo mientras permanezca ocupando su tiempo trabajando o divirtiéndose, propia de la actitud consumista del hombre dentro de la sociedad que lo aqueja. “...el hombre pierde cada vez más el sentido de ser él mismo; tiene la sensación de que su vida carece de sentido, aun cuando tal sensación sea en gran parte inconsciente”.¹⁴⁴ Describiéndonos así, el malestar del individuo como síntoma de una sociedad desarticulada.

143 Erich Fromm. *La condición humana actual*. Barcelona, Paidós, 2009, 142 pp.

144 *Ibid.*, p. 16.

Por esta razón, Fromm expone que el hombre debe volver a adquirir el sentimiento de “ser él mismo”, cuyo trabajo y existencia este lleno de significado. Así, rechaza la idea del hombre utilizado como medio para los fines de otro hombre, puesto que en la igualdad reside la base del progreso de las diferencias, resultando de la mismas el desarrollo de la individualidad. Por este motivo, la igualdad no debe ser entendida como la uniformidad, puesto que ésta significaría la pérdida de la individualidad; sólo seremos iguales al permitirse las diferencias. Fromm dice que al señalar nuestras diferencias, caeríamos en cuenta de todas nuestras similitudes, ya que antes que nada somos seres humanos que compartimos capacidades, deseos, preocupaciones, miedos e incertidumbres.

Del mismo modo, describe la necesidad de generar posturas en base a la vida propia, esto con la finalidad de diferir, de manera clara, la opinión de la convicción, siendo la última generadora de la acción. Por lo tanto, la independencia del individuo existirá sólo en función de que éste piense, sienta y decida por sí mismo, en la medida de lo posible, volviéndose así un ser auténtico cuando haya alcanzado una relación productiva con el mundo que lo rodea, plenamente despierto, productivo y libre; es decir, cuando la fuente de su vida sea su propio ser. Sin embargo, propone que es necesario que el individuo se identifique con los otros, puesto que de éste modo,

trascenderá los límites de su propia sociedad, logrando ser crítico de la misma, desde la razón y la humanidad. En consecuencia, "El carácter revolucionario es un humanista en el sentido en que siente en sí mismo a toda la humanidad, y en que nada humano le es ajeno. Ama y respeta la vida. Es un escéptico y un hombre de fe"¹⁴⁵. Afirmación que considero de importancia en relación a la implicación humanista de las artes y, en principio, con la condición misma del ser.

Por consiguiente, Fromm propone la "ética humana universal"¹⁴⁶ como código de conducta, la cual describe una orientación arraigada en el hombre, por lo que es válida para todos los seres humanos. Así, se ejerce como una conciencia moral, resultado de la conciencia humanista y relacionada con el núcleo común de todos los hombres. Es así que la "naturaleza humana" no depende de cuestiones geográficas, sino de elementos básicos que funcionan del mismo modo para todos los humanos; si fuera lo contrario, si se transgreden, producen malestar porque contradicen lo arraigado en la naturaleza humana.

El deseo de conocer a los semejantes y al individuo corresponde a una profunda necesidad humana; el otro y uno mismo han conformado una problemática, cuya solución y descubrimiento no se ha dejado de buscar. Es así, que de acuerdo a Fromm,

145 Ibid., p. 88.

146 Véase la referencia del término, dentro del texto, a través de Fromm, Ibid., p. 92.

conocerse a sí mismo supone superar las ilusiones de nuestra persona y conocer al prójimo; significa superar las deformaciones y transferencias que tenemos del mismo, razón por la que el ser humano, en su plena individualidad, sólo podrá conocerse en un acto de empatía al relacionarse con los demás, como un ser humano con otro.

Ahora bien, otro de los autores humanistas del siglo pasado fue Octavio Paz, quien escribió sobre las reflexiones del ser dentro del *El laberinto de la Soledad*, texto dirigido a la población de México que tenía consciencia de sí en tanto que mexicanos; proponía, igualmente, que los problemas que aquejan a uno son los mismos que le corresponden a otros mexicanos.

Asimismo, Paz describe la soledad como el saberse y sentirse desprendido del mundo y ajeno a sí mismo; posee un doble significado, correspondiendo a la conciencia de sí, y a su vez, el deseo de salir de sí, siendo la condición de vida de todo hombre. Por ello, afirma que “En cada hombre late la posibilidad de ser o más exactamente, de volver a ser, otro hombre”¹⁴⁷. Paz nos dice que, en nuestra lucha contra la voluntad de ser, se encuentra nuestro miedo a ser, y por ello, el mexicano no quiere o no se atreve a ser él mismo. Sin embargo, más allá de las delimitaciones geográfica o nacionalidad,

147 Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México, Fondo de Cultura económica, 3er edición, 2008, 351pp., p. 31.

exponía que era necesario tomar en cuenta que las decisiones de los mexicanos afectaban a todos los hombres y viceversa, por ello, “El destino de cada hombre no es ya diverso al del Hombre”.¹⁴⁸

De este modo, resolver los conflictos desde la realidad del mexicano debía poseer validez universal, puesto que la realidad que nos compete no es diversa a la realidad de los otros, siendo igualmente lo que nos aqueja lo que corresponde a otros hombres; y por ende, al afrontarnos, podremos al fin vivir y pensar de verdad, puesto que en la soledad abierta se encontrará la trascendencia, con otros solitarios, siendo contemporáneos de todos los hombres.

Para finalizar, es necesario remarcar que, en los autores abordados en el presente apartado, en ambos se observa, pese a la diferencia de sus campos de estudio o nacionalidad, el análisis del individuo como proyecto social, donde es necesario retomarse a sí mismos como eje de la constitución del ser, y a través del cual, a partir de su asimilación y reconocimiento, se logrará un acercamiento a los otros a través de la empatía humanista. En ambos, a partir del conocimiento de del propio ser, se logrará el acercamiento y conocimiento del otro, dando como resultado una integración; y siendo la sociedad el resultado del proyecto personal al asumirnos como ser.

148 Ibid., p. 187.

2.2.5.1. Existencialismo y arte

Continuando con el individuo como proyecto social, es observable que se ha tenido interés por el tema con anterioridad en distintas épocas, preocupación que se ha insertado en diversos campos de estudio, y que a su vez han impactado al mundo del arte. Uno de estos campos fue el filosófico, más específicamente la corriente del Existencialismo, el cual puede entenderse en relación con la situación histórica en la que se constituyó, misma que se identifica en el periodo del fin de la primera Guerra Mundial (1914), momento caracterizado por los problemas sociales que se detonaron con ella; a partir de éste periodo, algunos autores tomaron por postura el rechazo de un único principio absoluto de la realidad racional.

Hacia 1939 aparecieron los primeros documentos del existencialismo italiano, que pese a tener antecedentes de muchos años antes, otorgaron una fuerte contribución al idealismo del hombre. Autores como Martín Heidegger,¹⁴⁹ definieron la *Existencia* como el modo del ser del hombre y su apertura al Ser, siendo la Existencia, una de sus modalidades constitutivas, por lo que se podría conquistar desde su autenticidad, reconociéndose y asumiéndose en ella; siendo la Existencia la forma de identificación ante la posibilidad de pertenecer al existir humano.

149 Véase a Martín Heidegger a través de Pietro Chiodi. *El pensamiento existencialista*. México, editorial Uteha, 1953, 193 pp.

Por otro lado, Karl Jaspers¹⁵⁰ exponía el concepto de Existencia como algo personal, y el sentido de la *trascendencia* como realidad inalcanzable del individuo; por ello, el Ser, en su búsqueda, daba lugar a la “orientación del mundo”. De este modo, la Existencia se concebía auténtica solamente cuando experimentaba la propia imposibilidad de agotar en sí la trascendencia.

Sin embargo, Jean Paul Sartre,¹⁵¹ abordaba la Existencia desde una perspectiva humanista; para él, el Ser en el mundo era una modalidad que revelaba su conciencia, por ello, el no ser y la nada eran las condiciones necesarias para que se revelara y se constituyera. Al Ser, la conciencia es la nada.

No obstante, Nicolás Abbagnano,¹⁵² contraponiéndose a las corrientes nihilistas, señalaba la relación de la Existencia con el Ser en su problemática constitutiva, fundamentada en el *Deber ser*. Así, el Ser debería romper los puentes espirituales que no son de carácter laico, y retomar las condiciones naturistas e histórico sociales que presentan sus problemas, así como las herramientas de su solución.

150 Véase a Jaspers a través de Pietro Chiodi. *Ibídem*.

151 Véase a Jean Paul Sartre a través de Pietro Chiodi. *Ibídem*.

152 Véase a Nicolás Abbagnano a través de Pietro Chiodi. *Ibídem*.

Acorde a lo anterior, de acuerdo a la inobjetivabilidad, la no generalización, finitud y negatividad, son características propias de la Existencia, perteneciente al hombre exclusivamente. De modo que, la negación y la nada, se desarrollarán en la problemática Existencial, siendo el carácter constitutivo de la misma, puesto que, a través de la dialéctica y el análisis de su estructura, es posible tomar conciencia de ella.

La Existencia, no es la realidad como presencia dada, ni todo lo que el hombre es por naturaleza, puesto que la existencia es el plano de la posibilidad; por lo mismo, Heidegger atribuía la realidad humana a la comprensión no conscientizada como proyección de sus posibilidades.¹⁵³

En consecuencia, la Existencia significa presencia, puesto que el Ser tiene el carácter de Estar. Por ello, la esencia de Estar es su existencia, un ser-posible, y la simple presencia la posibilidad de que suceda algo. Estar, implica la visión-de-sí-mismo como posibilidad de comprenderse o no a sí mismo, y en relación a esta, preocuparse por los demás con la posibilidad de Existencia auténtica.

153 Véase a Martín Heidegger a través de Pietro Chiodi. *Ibidem*.

Por lo que refiere a Jaspers,¹⁵⁴ Estar es la forma por la cual el hombre puede trascender y constituirse como conciencia para realizarse como Existencia; siendo la posibilidad suprema del destino humano y la conciencia del yo como posible Existencia al reflexionar sobre uno mismo, objeto dotado de una indeterminada autoconciencia. "Soy como un yo esencialmente idéntico a cualquier otro"¹⁵⁵.

En aquello que se quiere y se hace, el modo como se quiere saber y obrar, sobreviene la propia esencia, la cual es desconocida para uno mismo aún estando cierto de ella. Somos posible Existencia, de modo que no hay determinismo; el hombre está "condenado" a ser libre, de crearse a sí mismo y ser responsable de todo lo que hace, y por tanto, el hombre será lo que decida ser debido a su condición de poder-ser, proyectándose hacia la decisión y la autoplasmación, es decir, Existir. La Existencia es, pues, incertidumbre, problema, riesgo y decisión debido a que todo es igualmente posible sin que exista un valor absoluto. Por tanto, el Existencialismo parte de lo negativo hacia una nueva forma de la realidad, con condiciones concretas y limitadas de la conciencia humana, y puesto que cada uno de nosotros es algo finito, determinado y distinto de todo lo demás, siendo toda vida su propio destino. Es por todo lo anterior que el Existencialismo debe entenderse como condición de ser del hombre y su naturaleza, sin lograr descubrir dentro y fuera de sí, posibilidades para su elección.

154 Véase a Jaspers a través de Pietro Chiodi. *Ibidem*.

155 *Ibid.*, p.36.

A pesar de todo, la Existencia como posibilidad es negada cuando se le reconoce como única vía; la Existencia es negada en el acto mismo por el cual se la reconoce. La negación del principio del que surge, permite las posibilidades en que se constituye, señala Pietro Chiodi.

Heidegger¹⁵⁶ insistió en la noción del Ser respecto a la Existencia, y la interpretación del tiempo como horizonte de su posible comprensión; así, la constitución Existencial del *Estar* se funda en la temporalidad, la que hace posible el estático Ser. De cualquier forma, *Estar* comprende al Ser, de modo que el Ser es una determinación del *Estar*, y al Ser con el cual puede relacionarse el *Estar* se le llama Existencia. Por ello, el *Ser-en-sí* se refiere a que “es lo que es”, resultando sintética la identidad ya que busca encerrar lo infinito del Ser, siendo el concepto límite para su unificación. Así, la nada es la problematización del ser, es decir, el Ser-para-sí o la conciencia, puesto que este Ser se constituye como la realidad humana en cuanto es el proyecto original de su nada.

En consecuencia, Abbagnano¹⁵⁷ enuncia que la filosofía de la Existencia debe hacer posible la relación con el Ser debido a que cada uno Existe, en cuanto se tiende al Ser y se relaciona con el mismo, surgiendo de la nada en su búsqueda. Sin embargo, el Ser

156 Véase a Martín Heidegger a través de Pietro Chiodi. *Ibídem*.

157 Véase a Nicolás Abbagnano a través de Pietro Chiodi. *Ibídem*.

es algo inalcanzable, puesto que es sólo en su búsqueda, debido a que la Existencia se define como la imposibilidad de ser; de modo que el Ser encuentra su fundamento como problema, y la Existencia se constituiría como relación con el Ser.

Expuesto lo anterior, el Ser encuentra su centro en la Existencia, coincidiendo con la libertad de arte, puesto que es revelación del Ser y la forma con la que éste se da a conocer sensiblemente, ya que el arte es el Ser que sale de sí mismo. De igual forma, la relación entre el arte y el Ser se expresará en el "retorno a la naturaleza" como su factor constitutivo y esencial, debido a que el arte puede acercarse a la naturaleza o alejarse de ella, pretendiendo reproducirla o prescindirle, o incluso expresarse inferior o superior a ella en su valor y realidad. Sin embargo, el sujeto no podría retornar a la naturaleza, sino se encontrase inserto en la misma y fuese él mismo naturaleza. Es por ello que el retorno a la naturaleza es necesario, a fin de que el sujeto se reconozca y establezca su carácter originario.

De esta manera, el retorno a la naturaleza es la constitución del sujeto como sensibilidad pura. La sensibilidad del hombre es su naturalidad primitiva, la determinación de las actividades sensibles y los caracteres sensibles de las cosas, cuya finalidad es la

sensibilidad misma, puesto que el hombre sensible es el sujeto del arte o el artista, es decir, el sujeto de la sensibilidad pura, y el arte sólo empieza cuando el hombre suscita la manipulación y producción de las cosas.¹⁵⁸

Es por ello, que el mundo del arte, se concibe como mundo intermedio, entre lo atemporal y la existencia temporal. De esta forma, el arte es expresión de la vida del hombre. De igual forma, de acuerdo a Jaspers, el arte es entendido como medio de trascendencia “En cuanto revelación el arte participa de la existencia y de su autocomprensión...”.¹⁵⁹

Sin embargo, todo el arte sólo es para la existencia humana una opción debido a que el retorno a la naturaleza puede y debe decidirlo el hombre sin ser determinación unívoca de su existencia, resultado de una decisión que expresa la naturaleza del mismo.

“...arte es la condición de la posibilidad de entrar libremente en posesión de la realidad como existencia.”¹⁶⁰ Así, las cosas del mundo se presentan en el plano de la realidad, y el objeto estético en el plano de la posibilidad, de modo que, cuando un

158 Nicola Abbagnano. *Introducción al existencialismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 180 pp.

159 Pietro Chiodi. *El pensamiento existencialista*. México, editorial Uteha, 1953, 193 pp., p.178.

160 *Ibid.*, p.180.

individuo se considera a sí mismo estéticamente, se hace consciente de sí, como de algo concreto y múltiple.

Pese a ello, el objeto del arte "no es", a no ser que el sujeto reconozca la determinación del hombre artista y del objeto del arte como la sensibilidad pura, y al objeto estético como su posibilidad efectiva. Por esta razón, no existe arte sin que se determine un objeto debido a que el arte existencial es necesariamente producción del objeto.

Así, la técnica representa el encuentro entre la naturaleza y el hombre, momento en que convergen la naturaleza y el objeto que se vuelve arte, objetivo de la sensibilidad pura, por la cual la naturaleza se humaniza y pasa a formar parte de la existencia. Asimismo, ésta vinculación, es el fundamento de la obra de arte y la personalidad del hombre como artista, debido a que el artista busca la realización auténtica de su propia individualidad como término de su existencia; sin embargo, la técnica que dista del arte no es técnica, sino oficio, de acuerdo a Pietro Chiodi.

Acorde a esto, el arte es siempre producción, trabajo y técnica, momento en el cual el hombre tiene la posibilidad de realizarse a sí mismo; por ello, la sensibilidad pura es

la percepción, la manipulación y el uso de las herramientas para sus fines. Igualmente, el artista al retornar a la naturaleza sensible, tiene en vista la realización auténtica de la propia individualidad, exigencia que lo liga con todos los demás hombres, y su sensibilidad pura, una forma de solidaridad humana, puesto que el artista no deja de escuchar la llamada de su humanidad. Por ello, la inteligencia artística es la solidaridad existencial en la obra de arte, la interpretación técnica del artista y su forma de retornar a la naturaleza.

Todo lo anterior es la razón de la relación entre hombre y mundo; es la condición trascendental del arte, así como la naturalidad en relación consigo mismo como arte, puesto que el arte pone a cada hombre frente a su propia personalidad, invitando a cada uno de nosotros a afrontarla en el acto en que decide de sí y su propio destino; de este modo, cada uno debe resolver por y para sí, cada uno por y para todos.¹⁶¹ Así, el arte es para el artista una existencia que lo trasciende, como una exigencia suya y de todos a la vez, misma que lo vincula fuertemente a todos los hombres. "La realización de su individualidad de artista es la realización de un vínculo de comunión y solidaridad por el cual él sale de la soledad y se encuentra en la comprensión de los demás".¹⁶²

161 Nicola Abbagnano. *Introducción al existencialismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 180 pp.

162 Pietro Chiodi. *El pensamiento existencialista*. México, editorial Uteha, 1953, 193 pp., p.186.

Finalmente, retornando a la naturaleza, el hombre es capaz de salvarse del tiempo y se coloca en la historia como estructura, conservándose en su significación. El arte es historia, y la historia es el reconocimiento del pasado de aquello que es digno de sobrevivir como porvenir.

2.2.5.2. Últimas reflexiones de la identidad a través del artista Joseph Beuys

Legados a este punto, se mencionará brevemente la labor de Joseph Beuys, uno de los artistas que retomó el proyecto del individuo como medio de transformación social y, que dada la situación crítica de su actualidad, consideraba la sanación y reconstitución de individuo como única vía para la reconfiguración social. De tal modo, que a principios de los años 60, en la sociedad de la posguerra después de la Segunda Guerra Mundial, el arte traspasó las fronteras de la contestación individual ante la situación social, y los artistas tomaron conciencia de que su obra debía dejar de ser un objeto único e impenetrable para convertirse en un instrumento crítico, con la finalidad de cambiar la esencia del mundo. De forma que, a mediados de la década, existía una contundente voluntad de intensificar las relaciones arte/ideología, existiendo posiciones a favor de una revolución cultural y moral, influenciadas por el pensamiento marxista de Louis Althusser y Marcuse, entre otros.

Su finalidad fue llevar el arte al terreno de la contestación por parte de los artistas, los críticos del arte y los galeristas, suscitando un movimiento de solidaridad, siendo la “guerra del pueblo” la preocupación de los mismos, y la voluntad de hacer del arte una práctica esencialmente político-social. Los artistas de la época plantearon un arte de masas, en el que el espectador pudiese tomar parte activa en la transformación social, luchando contra la definición del arte como algo limitado y valioso, con lo cual surgieron, simultáneamente, movimientos como el Mayo Francés de 1968, los movimientos estudiantiles, el arte póvera y el fluxus.

Inmerso en este contexto, Joseph Beuys vivió la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) de manera personal debido a que perteneció a las juventudes hitlerianas, combatiendo en la misma y estando sometido a un brusco encuentro con la realidad de su contexto. De esta forma, a los 17 años ingresó al ejército, dentro del cual, su trayectoria fue protagonizada por logros y degradaciones, siendo herido de gravedad en cinco ocasiones.¹⁶³

Al terminar la guerra, Beuys se interesó en las ciencias naturales, para finalmente inclinarse por los estudios artísticos. Es así, que dentro de sus referentes, se puede encontrar la influencia de su formación católica, su interés por la naturaleza y los

163 Anna María Guasch. *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Editorial Alianza, 2001, 597 pp.

animales, y la literatura, así como la filosofía de Sören Kierkegaard; es decir, aquello que le permitía penetrar “los misterios de la vida y el cosmos... y la propia existencia”.¹⁶⁴ Hay que destacar que lo religioso y el ansia espiritual de hallar la razón del hombre, están presentes en la producción de Beuys, ya que para él, el hombre debía vivir y sufrir para llegar al conocimiento del propio Yo, convirtiendo el arte en el principal elemento redentor.

En 1963, al interior de la efervescencia del Fluxus, reacción de la actitud anti-arte, Beuys insertó sus primeras acciones con elementos diversos como una liebre muerta, barro, cuerdas, entre otros, mismos que retomará en acciones posteriores, y los cuales aluden a los conceptos de principio y fin, así como la vida y la muerte, y cuya finalidad era integrar “su realidad” en una conciencia política de la realidad global. De igual manera, pretendía ampliar y socializar el arte como vía de acceso al conocimiento espiritual del hombre, como instrumento de cambio de sus condiciones de vida.

Cabe mencionar que los objetos que Beuys usaba en sus obras, formaban parte de su propia vida, los cuales presentaba tras convivir con ellos y haberles dejado su huella.

De esta forma, el fieltro, la grasa y la miel, entre otros materiales, hacían que el

objeto artístico dejara de ser inmutable o definitivo y se convirtiera en un proceso en el que todo se producía en estado de cambio; objetos-escultura que hacían que el arte se refiriera a todo el mundo y no sólo a los artistas, ya que para Beuys todo ser humano era un artista en el sentido que podía configurar algo.

Igualmente, Beuys consideraba "producción Artística" a sus dibujos, acciones, objetos e instalaciones, así como sus explicaciones, de modo que el lenguaje artístico se encontraba en los objetos, las acciones, el pensamiento y el concepto. Dichos pensamientos formaban parte de la "ampliación del concepto de arte", ya que afirmaba que toda persona poseía habilidades creativas de tipo genérico y que



Wie man den to-ten Hasen die Bilder erklárt.
Joseph Beuys. 1965.



I Like American and America Likes Me.
Joseph Beuys. Nueva York. 1974.

habría que reconocerlas, formarlas y aplicarlas en todos los ámbitos de la vida, equiparando el arte a la creatividad, misma que abarcaría toda la existencia humana, puesto que consideraba la vida misma, una obra de arte.

De este modo, no buscaba crear la obra en el sentido habitual del término, sino que su aportación creativa consistía en su propia visión o idea, la cual contaba con carga de documento autobiográfico. Para él, la concepción de sí mismo y la del mundo no se establecían como una relación dialéctica, sino como una unidad.¹⁶⁵

Asimismo, consideraba al pensamiento dentro de campo de la escultura, puesto que para Beuys la “materia prima” era el mismo hombre, por lo que se le debía formar con la finalidad de lograr la “transformación del cuerpo social”, en la que cualquier persona tenía posibilidad de participar, e inclusive la obligación de hacerlo para alcanzarla, ya que lo considera enfermo por su actualidad.

Es por ello que, de acuerdo a sus declaraciones revisadas a través de Sandro Bocola, Beuys buscaba “sanar” al pueblo alemán, e incluso a la humanidad entera, a la que quería redimir de sus males sociales, trascendiendo el papel

¹⁶⁵ Sandro Bocola. El Arte de la Modernidad: Escultura y Dinámica de su evolución de Goya a Beuys. Barcelona, Ediciones Serbal, 1999, 629 pp.

del artista, razón por la que se anunciaba como "...educador, vidente, curador y profeta y transforma el papel del artista en el del chamán."¹⁶⁶, mismo que no solamente se encuentra enfermo, sino que cuenta con la capacidad de curarse a sí mismo.

Por ello, de acuerdo a Mícea Eliade¹⁶⁷ la vocación de chamán, como otras vocaciones religiosas, se anuncia a través de una crisis y una ruptura transitoria en el equilibrio espiritual que cura por sus propios medios; figura que se identifica con su super-yo idealizado, que surge en la sociedad, en los momentos de angustia, siendo reconocidos por satisfacer la necesidad de convicción, fortaleza o razón, más que por sus virtudes y capacidades comprobables.¹⁶⁸ Es así que, a través del núcleo de la crisis y su superación, comienza la "iniciación como chamán", a sabiendas de que su dolor no es único, pues lo comparte con el otro, abocando una reconstrucción colectiva.

Debido a que en la guerra había experimentado la muerte de cerca y su "autocuración", el artista incorporó esta experiencia en su obra, manifiesta al

166 Ibid., p.520.

167 Véase a Mícea Eliade a través de Sandro Bocola. *Ibidem*.

168 Se presume, de acuerdo a varios autores como Bocola y Guasch, que la herida que llevó a Beuys a este momento crítico, y por ende, de análisis, tuvo lugar en la Segunda Guerra Mundial, en la península de Crimea en 1943, cuando como piloto de bombardeo fue alcanzado por la artillería rusa y derribado. Se dice que fue salvado de la muerte por miembros del pueblo tártaro, los cuales lo curaron envolviéndolo con fieltro y grasa animal, materiales retomados en sus obras constantemente. Sin embargo, esta situación, de acuerdo a Bocola, sustituye una herida más grande dentro de su imaginario, la de su propio ser "interior".

convertirse en chamán, crisis que estuvo a punto de ser su fin, y de la cual surge transformado y renacido, otorgándole, a partir de la misma, la posibilidad de diferenciar lo “acertado y lo incorrecto”, esclareciendo su esencia en el tiempo, espacio y movimiento. Gracias a esto, logra “dominar la enfermedad” al asignarle un lugar dentro del orden colectivo, entrando a un mundo de referencias dentro de la reconfiguración artística, transformándose en un ser “universal”.

De esta forma, podría afirmarse que retoma el lenguaje Dadaísta de Duchamp, aunque sin términos irónicos, puesto que no remite a lo absurdo de la existencia humana ni protesta contra el sentido común de las convenciones sociales. De forma contraria, con las obras busca remitir las relaciones más profundas del significado, mediante escenificaciones sugerentes, objetos y materiales cotidianos, cargados de “fuerza mágica”, recordando el arte de culturas primitivas. Su significado incomprensible es el que transmite el “valor informativo” de sus objetos y acciones, mismo que genera toda clase de asociaciones posibles, y que activa representaciones inconscientes que son proyectadas como contenido y sentido del mensaje del artista, que a su vez es indeterminado; activando procesos mentales tanto mayor potencial creativo se le exige al espectador, como lo hacen los artistas simbolistas.

Es así como Joseph Beuys repensó la realidad del arte en función de una actitud política, social y creativamente crítica, a partir de la cual el objeto artístico, desligado de la actitud estética, se concibe como un gesto simbólico, producto de una operación mental, activador de acciones sociales y como un hecho antropológico. Y en el proceso de desmaterialización de la obra de arte, la aportación de Beuys debe ser entendida como una manera de subordinar lo formal a lo individual, al tiempo, lo social, lo metafórico y lo político, utilizando el arte dinámico hasta convertirse en un anti-arte, para “educar, curar y redimir al ser humano y a la sociedad espiritualmente enferma y perdida en el caos del mundo”.¹⁶⁹ De forma que, en la voluntad de forjar una nueva sociedad utópica, Beuys aportó las formas de sus esculturas y objetos, así como lo temas de los problemas que asolaban al mundo.

Finalmente, en los trabajos de Beuys se condensan los elementos fundamentales del idealismo, retomando elementos mitológicos, religiosos, filosóficos y médicos, en un intento por sanar la sociedad y crear una mejor versión de la misma, redireccionándose hacia el hombre como materia activa y entidad vital en el cambio de la estructura social; y situando al arte como medio de sanación para curar las heridas del individuo y la sociedad, herida que emerge como medio de conocimiento, y la

¹⁶⁹ Anna María Guasch. El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural. Madrid. Editorial Alianza, 2001, 597 pp., p.160.

curación como liberación, es decir, la reconstrucción de uno mismo, en el que el arte busca integrar individuo y sociedad, apelando a la grandeza del ser humano y su capacidad de sanarse a sí mismo. Beuys reconoce en el arte el medio para lograr una transformación social, en la búsqueda de la renovación de las estructuras sociales.¹⁷⁰

Concluyendo que la transformación del individuo y la modificación de sus acciones cambiaría a las sociedades, por lo que sugería que cada uno debía de construir su propio destino; poder que implicaba responsabilidad y en la finalidad del arte, “hacer mejores personas”. Colocándose a sí mismo en relación con el mundo, identificándose y dejándose identificar mediante el otro (que lo mira), usando su propia imagen para identificarse con los otros, con el género humano, como artista y como hombre.

170 Joseph Beuys. Joseph Beuys: la revolución somos nosotros. D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011, 185 pp.

CAPÍTULO III

PROYECTO DE INVESTIGACIÓN Y PRODUCCIÓN **MEMORIAS**

“Casi todas mis fotografías son compasivas, delicadas y personales. Pretenden que el espectador pueda verse a sí mismo. No pretendensermonear. Tampoco pasar como arte.”

Bruce Davidson

3.1. Antecedentes del marco reflexivo de la serie fotográfica Memorias

En el siguiente capítulo, concretando la investigación hasta ahora expuesta, se presentará la referencia de dos fotografías, mismas que abordan la identidad personal a partir del uso del espacio y sus cuerpos, en los que los recuerdos se vuelven un punto importante en su producción. A su vez, sus proyectos serán vinculados con algunos de los teóricos abordados en los capítulos anteriores, sobre los ejes de identidad, ideología y narratividad para posteriormente, introducir mi propuesta fotográfica, desde la planeación y ejecución de cada fotografía, en el que se observará el proceso de la serie previo a la obtención de la imagen final. Posteriormente, se realizará un breve análisis del conjunto como serie, por medio de su montaje en una cartografía, en la que serán más claros sus elementos de unión, finalizando con las breves reflexiones sobre la investigación.

3.1.1. Breves reflexiones sobre la identidad e ideología a través de los referentes fotográficos: Francesca Woodman y Karina Juárez

Con la finalidad de contextualizar la serie fotográfica de esta propuesta personal, es pertinente retomar a dos fotografías que abordaron los temas de identidad

y memoria respectivamente, en momentos históricos y contextos completamente distintos: Francesca Woodman, joven estadounidense en la década de los años 70, y Karina Juárez, mujer de nacionalidad mexicana en el 2012. El vínculo entre ambas propuestas es visible tanto en el carácter intimista de las imágenes, al igual que el uso del cuerpo propio como vehículo de las mismas, apareciendo constantemente, y de forma simultánea, como sujeto-objeto, lo cual permitió llevar a cabo una reflexión en torno a constitución del individuo a través de la feminidad.

a) Francesca Woodman

Francesca Woodman, fue una mujer que, durante los años 70, se valió de su cuerpo y contexto inmediato como punto de partida de su producción, llegando hasta su prematura muerte a los 22 años, dejando en su haber cerca de 500 fotografías en blanco y negro. Los sitios elegidos por la fotógrafa para realizar sus imágenes, con frecuencia se ejecutaron en interiores domésticos debido a que su propia persona fungió como sujeto y objeto de la mirada, a la vez.

Actualmente, su trabajo puede vincularse tanto con la identidad, abordándola en

términos existencialistas, como con la relación enajenada del sujeto femenino con su mundo, por lo que sus obras se definen a partir de la construcción y representación de la identidad. Por otro lado, pese a que es visible que ella asumía el papel protagónico en sus fotografías, la autobiografía no es su interés principal debido a que no se encuentra “actuando un personaje”; incluso en ocasiones, alguna amiga cercana asume el papel de la figura de la artista, por lo que el cambio de su cuerpo por otro posibilita nuevas vías de construcción y cuestionamiento sobre el mismo tema.

Igualmente, el espacio y tiempo funcionan como claves formales y estructurales en la definición de la forma en que el personaje habita su mundo de diversos modos, donde las imágenes se desarrollan en escenarios o situaciones creadas para su obra; es decir, usualmente se fotografía a sí misma, al ser su propio cuerpo el más accesible, mientras que los lugares comunmente utilizados son interiores de su propio estudio o edificios abandonados y en ruinas, mismos que evocan la ausencia, decadencia y pérdida.

Woodman activó el escenario de la ausencia y la presencia como límites de autoconocimiento a través del uso de habitaciones “saturadas de vacío” y los actos de mímica, reflejos, huida y escondite que protagoniza. Recuperando “...ese punto

preciso de inestabilidad, a la par que crea y explota la frágil membrana protectora de la identidad de una persona que impide ser absorbida por el entorno.”¹⁷¹

De esta forma, su estructura es altamente autoconsciente al volver la mirada sobre sí misma y ocupando ambos lados de la cámara en un mismo tiempo; el sujeto se presenta igualmente elusivo e inaccesible como objeto de estudio, percibiéndose, simultáneamente, inquieto y como indicio que atestigua la ausencia a través de sombras o trazos borrosos y, en algunas ocasiones, rompiendo el concepto establecido del encuadre al capturar imágenes del sujeto en movimiento.



Sin título. Serie Ángel. Francesca Woodman.
Gelatina de plata. 1976.

Por la manera directa de dirigirse a la cámara, la manipulación del espacio intervenido, la utilería y los encuadres, detonó, a partir del acto fotográfico, cuestionamientos sobre convenciones culturales de la identidad personal, de género y de representación, valiéndose del propio cuerpo como campo de acción para la obra. A partir del “performance privado”, establece una relación

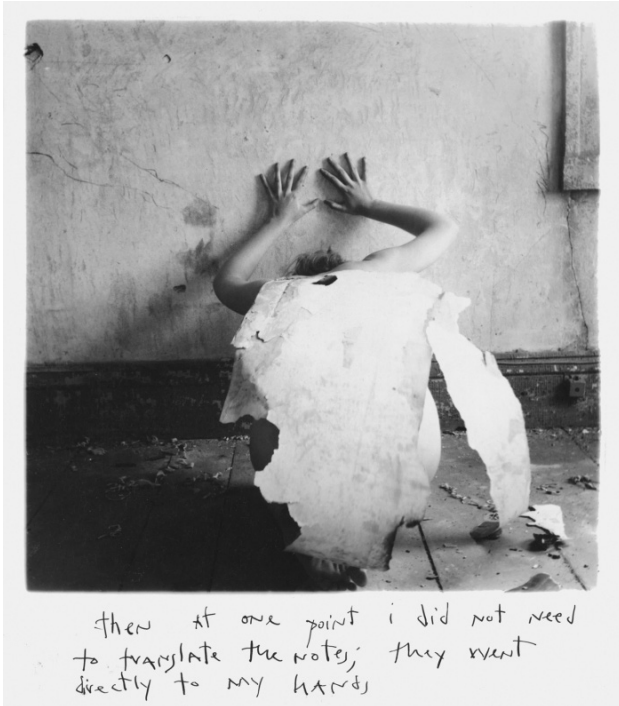
¹⁷¹ Véase cita de Margarte Sundell a través de Lynne Cooke. *Elipsis, ellipsen, ellipsis* : Chantal Akerman, Lili Dujourie, Francesca Woodman. Distrito Federal, Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2008, 91 pp., p.15-16.

similar a la que se tiene cuando uno se mira frente a un espejo, teniendo en cuenta que el espacio y el tiempo configuran su propia dimensión, permitiendo a la artista explorar la proyección externa del estado interno y el espacio íntimo.

Otro aspecto importante, y que es visible en el trabajo de Woodman, es la reflexión del papel de los medios en la perpetuación de los estereotipos culturales, al voltear la cámara hacia sí misma, reactivando la tradición del retrato y el autorretrato, dándole un giro al presentarse al mismo tiempo como artista y modelo, ya que al ubicarse de manera simultánea al frente y detrás de la cámara, adopta la posición de sujeto y objeto de estudio.

Además, definió la composición de sus imágenes a partir de su cuerpo y del espacio arquitectónico donde las llevaba a cabo, en función de los elementos que se encontraban al interior de este tales como ventanas, chimeneas, pasillos, puertas, etc.; siendo evidente que sus encuadres funcionaban como estrategias formales para involucrar las locaciones y el cuerpo con la finalidad de definir el espacio y generar la ilusión de espacio personal. Por ello, su cuerpo, gestualidad, mirada, experiencia y subjetividad, anclaron la obra y establecieron el horizonte de significación.

Como se mencionó anteriormente, el uso de objetos como ropa, zapatos cortinas, espejos, camas y su propio cuerpo, evocó la representación convencional de la identidad femenina como marco y enmarcamiento, oscilando en todo momento



Then at one point I did not need to translate the notes: they went directly to my hands. Francesca Woodman. Gelatina de plata. 1976.

entre el ser artista y modelo, actor y director, sujeto y objeto. Todo esto tuvo como resultado la apertura a una carga narrativa, conduciendo al acto autorreflexivo de las cualidades del autorretrato, activando la dinámica locación del sujeto al dividirse, duplicarse y desaparecer, y exponiendo cualidades autoconscientes al ser evidente la intimidad de sus imágenes en un intento por clarificar el detonante de su existencia.

Es claro que la estética del espacio cotidiano, conduce al arte a asemejarse a lo verdadero, siendo incluso real. En las fotografías de Woodman, existe la presencia importante de la vida diaria, visible en los espacios en los que realizó las fotografías y su imagen común; sin embargo, pese a ser presentes los elementos

cotidianos, sus imágenes no quedan exentas de intenso dramatismo y teatralidad, por lo que algunos investigadores han señalado su trabajo como “surreal” debido a su cercanía con lo fantástico, así como por la presencia de visiones oníricas¹⁷² en las que aparecen cuerpos desvaneciéndose en el aire, dividiéndose, duplicándose y multiplicándose como sombras de la propia artista, o de alguien casi idéntico a ella.



Sin título. Providence.
Francesca Woodman. Gelatina de plata. Rhode
Islad.1976.

Dicho brevemente, se articula al sujeto femenino que utiliza su cuerpo para definir un espacio, extender subjetividades y renegociar la situación estética, donde la cámara es el elemento clave en la activación dinámica de las posiciones del mismo. El gran logro de Woodman es que entrelaza las líneas entre la realidad y la ficción en su obra al ser su aportación en el campo del autorretrato, al desintegrarlo e hibridarlo, al grado de modelar nuevos espacios en el arte, así como al adentrarse en los límites del cuerpo, del ser, el género y otras convenciones culturales que se aglutinan bajo el concepto de “identidad”.

172 Lynne Cooke. Elipsis, ellipsen, ellipsis : Chantal Akerman, Lili Dujourie, Francesca Woodman. Distrito Federal, Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2008, 91 pp., p.15-16.

b) Karina Juárez

“Tengo la necesidad de reconstruir el pasado. En mis imágenes el pasado se vuelve tangible, para posibilitar su olvido. Las imágenes hablan de lo femenino, de lo frágil y lo vulnerable.”¹⁷³

Karina Juárez

Existen memorias que se preservan en lo oculto, recuerdos cifrados en un lenguaje, código de símbolos personales, como es en el caso de la serie *Sobre Acciones para recordar*, de la fotógrafa mexicana Karina Juárez, la cual examinaremos brevemente a continuación.

Con Juárez, la memoria es retomada como tema central de su trabajo, en torno al cual se desarrolla una reflexión sobre lo fotográfico, su función y su naturaleza, así como la capacidad de la misma para generar documentos materiales a través de la interacción con el entorno, cuya finalidad es generar un testimonio del pasado. A través del acto fotográfico, existe la posibilidad de que la realidad irreversible y el pasado se fijen en un soporte material que admita su trascendencia en el tiempo, de modo que no sólo permitan recuperar el pasado, sino transformarlo.

Al ser así, la memoria se concibe como facultad imaginaria, puesto que en ella existe un alto sentido creativo que permite reconfigurar desde el presente un suceso pasado, resultando que, tanto la memoria gráfica como la memoria cognitiva, rebasan los límites del simple registro.

La relación entre recuerdo e imagen se configura a través de un proceso introspectivo en el que el pasado se oculta y revela al mismo tiempo, puesto que se expone como motivo de la serie sin necesidad de ser explícito en el tema. Es por ello que, el trabajo de Juárez, muestra el proceso para recordar, pese a que este mismo no se exponga abiertamente ni en imágenes, ni en el discurso que genera en torno a ellas, dado que no existe una narración explícita del hecho. Teniendo en cuenta lo anterior, la imagen es utilizada por la fotógrafa como medio para representar y ocultar, dando materialidad a elementos intangibles como el miedo y la memoria, cifrándolos en un lenguaje simbólico.

Además, *Acciones para recordar* es construida a partir de acciones que remiten a sensaciones físicas ligadas al tacto y a lo corpóreo, mediante las cuales, obtiene imágenes metafóricas que tienen por objetivo recrear un recuerdo para “exorcizarlo”, evocaciones dirigidas en primer instancia para sí, y posteriormente para el espectador.

Este procedimiento es utilizado para construir un recuerdo frente al riesgo de olvidar,



Sin título. Acciones para recordar. Karina Juárez. Fotografía digital. 2011-2012.

activando el mecanismo de defensa de la memoria ante la posibilidad de la pérdida, depositando, así, el recuerdo en un documento mediante la recreación o evocación. Es por esto que el pasado estático e irreplicable, se activa mediante dicho proceso, que más que documentar, se muestra como estrategia creativa “poética y performática” que permite la recreación de otro tiempo. Es decir, cada fotografía es una representación simbólica que busca recordar el pasado a partir de sensaciones, desde lo emotivo; basándose así en lo real, lo imaginario y lo simbólico, como los órdenes del psicoanálisis lacaniano¹⁷⁴ de acuerdo al cual, la persona puede volver a una experiencia traumática a través de lo imaginario, lo simbólico y la repetición.¹⁷⁵

Las acciones ejecutadas funcionan como medio para remontarse al hecho real de su

174 Haciendo referencia a Jacques Lacan, psicoanalista francés de la modernidad, conocido por sus aportes teóricos, el modelo de interpretación de los sueños y el inconsciente estructurado como un lenguaje.

175 Gaceta Luna Córnea del artículo Entre el recuerdo y lo oculto: sobre acciones para recordar de Karina Juárez. Alejandra Delgado. D.F., Centro de la imagen. # 01, Enero-Abril, 2015, 52 pp.

pasado, a través de lo imaginario y lo simbólico, es decir, a partir de la construcción imaginaria de un lenguaje personal, mismo que se encuentra integrado por elementos como la piel, la textura, la herida y lo animal; todo esto es visible en sus fotografías, que generan, a su vez, una atmósfera de lo femenino. Dentro de la serie, la relación de dichos elementos es la presencia del cuerpo de la autora, que se percibe como propia y ajena, fuente y receptora del recuerdo doloroso.

Es por esto que, pese al origen teatral de las imágenes, éstas presentan una estética sutil, alejándose de la artificialidad que predomina en la fotografía construida. En las mismas, es visible una presencia intensa anímica y sensorial con carga misteriosa. Dentro de su carácter simbólico-imaginario,



Sin título. Acciones para recordar. Karina Juárez.
Fotografía digital. 2011-2012.

el proyecto mantiene cierto anclaje con lo real debido a su línea de producción, así como se inserta en lo ficticio a partir de un estilo y proceso de captura aparentemente directo, mismos que le otorgan a la imagen cierta “apariencia de verdad”.

Como resultado, las imágenes se encuentran en el límite del documento y el símbolo, fungiendo como huella y representación de algo más.

Al mismo tiempo, en las imágenes no es visible una objetividad del hecho en sí, sino la significación y la reconstrucción que tuvo el suceso para el sujeto. De esta manera, la resignificación le permite dar un nuevo sentido al acontecimiento, vinculando la huella que el hecho dejó en su memoria previamente, y modificándola simultáneamente.

Así, cada imagen es una evocación del mismo recuerdo a partir de acciones y situaciones distintas; proceso que permite crear nuevas formas de interpretar la memoria y que le proporciona a la artista la capacidad de generar una nueva experiencia del recuerdo a partir del cuerpo. "El pasado deja en el individuo una huella emocional y psíquica... deja marcas físicas; esto permite que el cuerpo sea el vehículo importante para el recuerdo."¹⁷⁶ Igualmente, pese a que la experiencia genere malestar, la fotógrafa se vincula con su propio inconsciente para recuperar significados a través de asociaciones y simbolización de la experiencia. Por ello, recordar cumple la función de convertirse en un proceso curativo, en el que el cuerpo funciona como materia prima.¹⁷⁷

176 Ibid., p. 22.

177 Véase relación existente con el trabajo de Joseph Beuys en el capítulo II.



Sin título. Acciones para recordar. Karina Juárez.
Fotografía digital. 2011-2012.

En síntesis, la memoria se imagina, dialoga con el pasado y lo reinterpreta. El proyecto pasa de la experiencia a la autorreflexión, y de ahí a la escenificación en un orden oscilante de asociación metafórica, cuya estructura tiene por función ritual buscar y reinterpretar el recuerdo, y sanar las huellas que ha dejado; este proceso no se concluye debido a que

se repite por el deseo de recuperar la memoria, velada en su carácter irrepresentable. Así, reconfigurando el recuerdo, Karina Juárez deposita en el registro fotográfico una fuerza evocativa de tono sugerente y poético, cuestionando lo real y lo ficticio de aquello que recordamos.

3.1.1.1. Un análisis de la fotografía de Woodman y Juárez a través de los conceptos de Althusser, Hauser y Brocano

Debido a la afinidad personal que se encuentra en las definiciones postuladas por

los teóricos Althusser, Hauser y Brocano, en torno a los conceptos eje de la investigación (identidad e ideología), se continuará el análisis de la producción de las fotografías anteriormente descritas, a través de la relación de sus imágenes con dichos autores.

La ideología en la obra de Francesca Woodman y Karina Juárez es visible en la representación de la relación imaginaria como individuos con sus circunstancias reales de existencia, puesto que no corresponden del todo a la realidad, a no ser que el individuo se inserte dentro de la misma como verdad, de acuerdo a Althusser.¹⁷⁸

Lo anterior es evidente desde las situaciones que las condicionan y delimitan, como es el hecho de su contexto histórico y temporal, mismo que es reflejado en el soporte material de su producción, ya que ambas se valen de medios fotográficos diferentes: una emplea la fotografía análoga y la otra la imagen digital; también su posición geográfica (al ser originarias de distintos lugares, tales como Estados Unidos y México), género en torno al cual ambas formulan una reflexión completamente distinta, y que a su vez, tienen puntos de encuentro, entre los cuales es posible generar el diálogo, así como las historias de vida personal, entre otros elementos, mismos que condicionaron la construcción del imaginario simbólico de ambas autoras, de acuerdo a esta teoría.

178 Althusser. *Crítica de la ideología y el estado*. Buenos Aires, Editorial Cuervo, 1977, 70 pp.

De este modo, la representación del mundo, expuesto a través de sus imágenes, reflejan su relación con las condiciones de existencia como mundo real, resultado de la “naturaleza imaginaria” más que la representación de sí mismas en la ideología.

Asimismo, el sujeto es contenedor de las ideas de su creencia afín, siendo que las conductas del individuo y sus prácticas pertenecen, en sí, al aparato ideológico, puesto que las ideas de un sujeto existen en sus actos. Por esto mismo, antes de insertarnos en el campo de lo artístico, es necesario señalar que tanto Francesca Woodman como Karina Juárez, se encuentran impregnadas de cargas ideológicas completamente particulares desde su condición humana y formación personal como individuos; mismas gestan inquietudes y producen detonantes de acción debido a que toda práctica existe por y bajo una ideología, al pertenecer el sujeto a un conjunto de elementos propios del Estado, afirma Althusser.¹⁷⁹

El reconocimiento con la misma ideología, al practicarla en su cotidianidad, valida la afirmación de ser así y no de otra forma, lo cual es evidente en la manera de resolver sus imágenes y el tema central de las mismas, puesto que en ambas existe la necesidad de llevar a cabo un ejercicio autoexploratorio con la finalidad de encontrarse y afirmarse.

La respuesta a esto se halla en constante transformación, y en ningún momento es absoluta, lo cual no garantiza la “liberación” de dicha condición, sino la conciencia de su existencia.

En contraste, observo a partir de Hauser, la afirmación de que el artista trabaja en torno a los parámetros del poder dominante, ya sea a través de un sistema, orden, convenciones o normas, presente en ambas artistas. Así, el sentido de las ideologías reside en el pensamiento, sentimiento y voluntad del individuo, lo advierta o no, encontrándose bajo los parámetros de la lógica, moral y valoración propios del orden social asimilado.¹⁸⁰ Es decir, ambas fotografías se encuentran impregnadas de la ideología propia de su tiempo y sociedad, los cuales les confieren valores, preocupaciones y limitantes propios del mismo contexto; esto sucede desde el momento en que se incorporan en este, a partir de su formación como individuos.

No podemos dejar de señalar que la formación visual, al interior de las artes plásticas, les otorga a cada una de las artistas otra carga ideológica, agregándose a la anteriormente mencionada, expuesta en la ejecución de su producción; así se hace evidente que ningún pensamiento puede librarse de los condicionamientos sociales, y

180 Arnold Hauser. *Fundamentos de la sociología del Arte*. Madrid, Editorial Labor, 1975, 199 pp.

por ende, ideológicos. Por esta razón, de manera explícita o implícita, la ideología se encuentra inmersa en el discurso del artista, de modo que, incluso un punto de vista aparentemente indiferente, enuncia una actitud frente a la misma.

Hay que señalar que ambas artistas se mueven en una esfera dominada por una racionalidad objetiva, bajo la premisa de que el fenómeno artístico implica una aproximación informada, dentro del cual, Woodman y Juárez se orientaron por la ideología en la que se amoldaban en relación a sus intereses sociales. Igualmente, la ideología es desfiguración de la realidad, tanto en la inconsciencia como en la ardua racionalización, incorporado en ella, tanto el proceso de la ejecución intuitiva de las obras de ambas fotógrafas, como en la reflexión intelectualizada que se genera a través del discurso en torno a las imágenes; en ambos casos se formula un intento por dar aspecto aceptable al punto de vista sobre las convenciones sociales, afirma Hauser.¹⁸¹

Se debe agregar que el arte no se limita a ser expresión, por lo que no es suficiente representar, sino que su búsqueda va encaminada a persuadir. Esto es visible en la configuración perceptual del arte al producir sensaciones en el espectador, visible

en la carga física de las imágenes de ambas artistas a través del uso de su propio cuerpo como vehículo y motivo de su reflexión; incluso en el discurso de las obras, que se relaciona de manera más estrecha con una intención comunicativa a través de la sensualidad y de la racionalidad; en pocas palabras, el arte se vincula con el espectador por medio de la retórica.

Sin embargo, el condicionamiento ideológico del arte no restringe su contenido de verdad, puesto que su validez se aleja de la objetividad comprobable. El arte es verdadero debido a su esencia ideológica y su vinculación con la práctica, así como por seguir una dirección acorde a una concepción y proyección del mundo, a pesar de que sean limitadas y contradictorias. Por esta razón, las artes se desarrollan en la medida de sus propias leyes internas, independientes de las circunstancias estrictamente sociales, a través de elementos históricos, teóricos, filosóficos, técnicos, disciplinarios, conceptuales, elementos estilísticos y formales, entre otros propios del arte.

La naturaleza ideológica del arte consiste en reconocer que la imagen deriva de la percepción que el artista tiene del mundo, retornando al campo especulativo

y subjetivo debido a que la misma se encuentra impregnada por la apreciación personal del artista sobre situaciones específicas, en torno a las cuales genera su producción. La actitud ideológica del productor puede estar definida por factores sociales, afectivos, condicionamientos económicos, época, educación, profesión o biográficos, específicos de la condición individual y personal, por lo que no es posible definir una sola ideología del artista ya que éste puede tener un conjunto de orientaciones ideológicas, mentalidad, motivos contradictorios, o inclusive, una posición inconstante e indecisa. Debido a lo anterior, su propuesta tampoco puede ser completamente objetiva y congruente, de modo que una obra sólo podrá representar la ideología del artista y su propio punto de vista de manera más clara que otra. Por ejemplo, en el caso de Karina Juárez, ella busca, a través de la memoria, generar un testimonio del pasado irreversible, mediante el acto fotográfico, lo cual no sólo le permite recuperar un recuerdo, sino transformarlo, reconfigurando desde el presente un suceso de la infancia.

Finalmente, pese a que las ideologías son producto humano, no son resultado de su voluntad, y la crítica a la misma no supera el condicionamiento ideológico de su pensamiento, ni elude la unidad social a la que pertenece. Concluyendo que, al ser seres de origen colectivo, nos encontramos sumergidos en la ideología de la sociedad de la que formamos parte, por lo que no es de otra forma, en las imágenes

anteriormente descritas de Woodman y Juárez. Así, la conciencia de la ideología pasa a formar parte de la misma, por lo que las piezas artísticas son construcciones ideológicas pese a que no se tenga conciencia sobre la misma, debido a que se encuentran cargadas ideológicamente, unidas a una ideología o están fundamentadas en ellas, conteniendo, en su mayoría, interpretaciones más allá de dichos intereses.

Es necesario mencionar que la Identidad se relaciona con contenidos identificables y específicos que se atribuyen como propios a ciertas entidades, considerados como constitutivos de los mismos; además, es un componente esencial de la autoimagen del sujeto, teniendo impacto fuera del mismo. No obstante, no es algo establecido, ya que se transforma y reestructura constantemente debido a los múltiples procesos de identificación existentes en cada individuo.

Por otro lado, de acuerdo a Fernando Brocano, la identidad cobra importancia en correspondencia a la trayectoria personal del individuo, como una vida ejercida y perteneciente al mismo, reflejado en el conjunto de su existencia y no por una decisión en particular. Por lo que al distanciarse a través del tiempo, se encuentran patrones propios de una persona, cuyas formas de reacción o actitudes le distinguen de otros.¹⁸²

182 Fernando Brocano. *Sujetos en la niebla*. Barcelona, 2013, Editorial Herder, 271 pp.

Así, no es suficiente tener deseos, intenciones o creencias, sino que es necesario conservar una actitud crítica frente a las mismas, debido a que la vida no examinada, o el déficit de la capacidad de autorreferencial, no trasciende el nivel biológico, de acuerdo a Brocano. Observaciones que se relacionan con el ejercicio autorreferencial en la producción de las fotografías Woodman y Juárez.

Partiendo de su contexto inmediato, y como punto focal de su producción fotográfica, con frecuencia ejecutándola en interiores domésticos, y cuyo motivo principal fue su propia persona, Francesca Woodman se valió de su cuerpo como campo preformativo para su obra, al fungir simultáneamente como sujeto y objeto de la mirada, reforzando así el ejercicio autorreflexivo de las fotografías. Enuncia, con dichos elementos, la relación enajenada del sujeto femenino y la forma en que el personaje habita el mundo de diversos modos, por lo que sus obras se definen a partir de la construcción y representación de la identidad.

Asimismo, la estética del espacio cotidiano, asemejándose a lo real, se expone en las fotografías de Woodman con presencia de la vida diaria, evidente en los espacios en los que realizó las fotografías y su imagen personal cotidiana, por lo que es visible la intimidad de sus imágenes en un intento por clarificar el detonante de su existencia.

Woodman, a partir de elementos formales, abordó cuestionamientos sobre convenciones culturales de la identidad personal, tales como género y representación, teniendo como resultado la apertura a la carga narrativa del autoconocimiento y del acto autorreflexivo en base a las cualidades del autorretrato. La narración es la operación activa que pone orden a los acontecimientos que configuran un todo, de acuerdo a Brocano, debido a que esta es la manera en la que nuestra mente le da sentido a los acontecimientos y experiencias de vida personales.

Con ello se entiende que la narratividad es el modo en que nos situamos en el territorio del tiempo vivido y el tiempo real, la forma en que los humanos se reconocen a sí mismos y reconocen a otros. La imaginación se expone como posibilidad de ser, la memoria como la posibilidad de haber sido y la decisión como la voluntad de ser, los cuales articulan en el sujeto la aptitud de transformar y crear sus propias condiciones de existencia.¹⁸³

Como se ha mencionado, el relato de la propia vida solamente existe cuando el sujeto se apodera de sus acciones, y las convierte en experiencias estructuradas con sentido para él, siendo el examen de los sucesos vividos la condición del autoconocimiento;

183 *Ibidem.*

de este modo, la narratividad se presenta como una posibilidad de la constitución de la identidad de nuestra persona, estando la memoria relacionada con la asimilación de las experiencias personales del pasado.

El pasado solamente conserva importancia en tanto que siga teniendo importancia u opere en el presente, como se expone en la producción de Karina Juárez, quien se basa en la memoria como motivo del acto fotográfico, para generar documentos materiales mediante la evocación, fungiendo a su vez como facultad creativa, obteniendo imágenes metafóricas. Se permite reconfigurar, desde el presente, un suceso pasado, cuya finalidad es generar un testimonio del mismo, por lo cual, la relación entre recuerdo e imagen se configura a través de un proceso introspectivo y autorreflexivo.

De esta manera, su trabajo muestra la narración de algo vivido a través del proceso de recordar, posibilitando la recreación de otro tiempo por medio de lo simbólico, es decir, a partir de la construcción imaginaria de un lenguaje personal, reactivando el pasado estático e irrepetible; posteriormente, se recuperan sus significados a través de asociaciones y la simbolización del suceso, es decir, generando una nueva experiencia

del recuerdo a partir de su propio cuerpo, lo cual le permite la resignificación del suceso a través de la narración. Así, la memoria se imagina y dialoga con el pasado, reinterpretando el suceso en función de una identidad actual. El proyecto, igualmente, pasa de la señalización de la experiencia a la autorreflexión identitaria.

Para concluir, la estructura de producción en ambas fotografías es altamente autoconsciente y autorreferencial, al volver la mirada sobre sí mismas como medio y motivo de reflexión, ocupando ambos lados de la cámara simultáneamente. Por todo lo anterior, es visible que el relato permite entender parte de la configuración del individuo, mismo que posibilita comprender patrones de comportamiento, resultado de la personalidad previsible del sujeto. Como la identidad narrativa es una forma de identidad práctica, y no solamente de descripción, se muestra la identidad como un problema práctico de valoración personal a través de sus acciones, tanto en la memoria como en la producción.

3.2. *Memorias*: Propuesta de serie fotográfica

“Ningún conocimiento humano puede ir
más allá de su experiencia”

John Locke

Los recuerdos, nuestras experiencias vividas, las pláticas, las personas a las que conocimos, las que formaron parte de nuestra historia, sucesos importantes, lo que nos marcó; lo que hacemos y nuestra postura frente a los mismos, todo esto es lo que nos da forma. Por todo lo anterior, somos quienes somos ahora, y no alguien distinto.

En ello radica la importancia de nuestros recuerdos que provienen de las vivencias y lo experimentado en el pasado, influyendo en la percepción que tenemos del mundo, y a través de las cuales generamos ideas. De esta forma, la manera en la que las asimilamos se vuelven nuestras *Memorias*.

Por ello, más que utilizar la fotografía por su capacidad de preservar un instante, se produce la serie por temor a olvidar, dado que las experiencias de vida, una vez

absorbidas inducen conocimiento; de este modo, el aprendizaje se convierte en *memoria*, al reforzar de esta manera, la afirmación de que somos reflejo de nuestras experiencias de vida asimiladas con el tiempo, y que cada individuo se constituye de manera particular con la memoria personal.

Igualmente, reconozco y percibo a la *ideología e identidad* como un fenómeno de constructo social, que proviene del exterior del sujeto y que impacta al individuo, reflejándose desde la forma de relacionarse con el otro, hasta en la producción del artista visual. Por ello, mi imagen como fotógrafa se compagina con la imagen de otros individuos, al discernir que lo personal impacta en lo exterior, así como, a su vez, lo exterior nos da forma.

Al mismo tiempo, se confronta a la *identidad* personal, como una cuestión de autorreflexión, inherente de la consciencia de sí, a través de la cual, uno se reconoce por medio de la memoria y la reflexión, con la finalidad de albergar contenido definible sobre uno mismo. Se contempla, debido a nuestra condición, como una necesidad esencial humana de origen social, la cual posteriormente asimilamos como menester personal con la intención de definirnos. La resolución obtenida no será absoluta,

puesto que como seres históricos y vivos, se modificará constantemente. Por ello, se asume a las artes visuales como vía plausible para formular y exponer dicha práctica autoconsciente, puesto que ni en el arte como en la vida, existen definiciones absolutas ni inamovibles.

En ello radica la necesidad de preservar en fotografía, los pensamientos personales y del entorno, sobre experiencias de vida, asumidas como propias y ejercidas de manera práctica. Es decir, volcar en un soporte físico aquello que puede ser sólo un ejercicio mental. Considerando que, **las imágenes, junto con los textos que las acompañan, posibilitan el acceso próximo a las posturas y cavilaciones, frente a ciertas situaciones, mismas que constituyen parte de mi identidad personal asumida.**

Así, el análisis de los conceptos, se aborda como eje de la producción, con el pretexto de señalar un fenómeno y reconocerse en el mismo, a fin de postular una *identidad* e *ideología* propia, siendo resultado de la reflexión introspectiva, indicando que cada uno es resultado de sus propias convicciones. De modo que las definiciones sobre los conceptos, no sólo se abordan de manera teórica, sino como medio para la **construcción de un imaginario propio**, visible en las imágenes fotográficas. Debido a que la imagen es el **resultado de un proceso de simbolización colectiva aprendida y personal.**



Luego entonces, las fotografías generadas poseen carga narrativa, cuya lectura no es lineal, ya que no cuentan una historia, sino que exponen fragmentos e instantes. Dando como resultado una semblanza visual, por medio del ejercicio auto exploratorio reflexivo, materializado en las imágenes. Valiéndome así, de la fotografía como medio plástico expresivo y método de autorreconocimiento.

Todo ello, con el propósito de posicionarme frente una realidad social y personal, siendo lúcida de aquello que da sentido a mi mundo, es decir, consciente de la manera de vivir de acuerdo a mi percepción, bajo ciertas posturas y estructuras mentales. En ello radica la importancia de asumir la *identidad* personal desde la reflexión.

3.2.1. Planeación y Bocetaje

Nota:

1. Los textos que acompañan las imágenes no son necesariamente los títulos de las mismas, sino síntesis de escritos que las detonaron; resultado de las reflexiones acerca de la configuración de la identidad e ideología del individuo, producto de recuerdos y experiencias personales.
2. El proceso de las imágenes no fue siempre el mismo; en algunas ocasiones, primero surgía el boceto de la imagen en dibujo, para posteriormente plantear la pose en la fotografía y en otras, inicialmente en la fotografía y después en el dibujo se puntualizaban otros detalles de la toma.

HISTORIAS MENTALES

Fase 1. Planeación

- Locación: Interior, sala de estar.
- Mobiliario: Cortinas durazno, silla y alfombra.
- Tipo de iluminación: Natural y auxiliar lateral.
- Tipo de encuadre: Frontal, centrado, vertical.
- Especificaciones del modelo:
Femenino, pelo revuelto, pies descalzos,
- Pose: Frontal $\frac{3}{4}$, sentada, tejiendo.
- Accesorios: Tejido rojo, agujas largas, vestuario blusón claro.

Bocetos



Fase 2. Ejecución

- Fecha: 5 de mayo
- Modelo: Gabriela Jasso
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Interior, sala de estar, casa Cerro de la Estrella.
- Hora: 16:30-18:30 hrs.
- Herramientas: Tripié, control disparador, luz de relleno blanca.

Locación



Observaciones:

1. Como resultado de una sesión anterior, se observó la necesidad de bloquear la luz parasitaria, proveniente de la ventana detrás de la modelo y de lado lateral frontal, por lo que las condiciones para la sesión debieron prepararse un día antes de su ejecución.
2. Debido al bloqueo de la luz natural, fue necesario el uso de una luz de relleno y una exposición larga.
3. Existieron interrupciones constantes de agentes externos que dificultaron la continuidad fluida de la sesión.

Preselección



Historias Mentales



Historias mentales. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016

RECUERDOS

Bocetos

Fase 1. Planeación

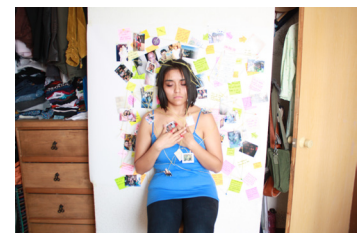
- Locación: Interior, fondo blanco.
- Tipo de iluminación: Natural indirecta, frontal.
- Tipo de encuadre: Vertical, cerrado, frontal centrado.
- Especificaciones del modelo: Femenino, pelo suelto.
- Pose: Ojos cerrados, cabeza ladeada, manos en la cabeza.
- Accesorios: Fotografías miniatura de la modelo, post-its de colores con frases y memorias de la modelo, hilo que una los elementos, anillos de hilo rojo, mini pinzas, adhesivo y chinchas. Vestuario blusa azul (sabiduría, memoria, serenidad), cabello planchado.



Locación

Fase 2. Ejecución

- Fecha: 21 de mayo
- Modelo: Laura Jasso
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Interior, casa Cerro de la Estrella.
- Hora: 13:00-17:00 hrs.
- Herramientas: Tripié, rebotador.



Observaciones:

1. Anteriormente la sesión se había planificado en otra fecha y con otra modelo que desertó.
2. Debido al abarrotamiento de los elementos que requería la foto, las mini imágenes debieron trabajarse con una semana de anticipación.
3. La sesión se alargó por más de 5 horas debido a la inscripción de memorias personales de la modelo en los adhesivos, así como la distribución de los elementos en el momento de la toma.
4. Al ser la modelo mi hermana, al hablar del "otro", se volvió un autorreferente directo.

Preselección



No estamos más que
conformados de recuerdos



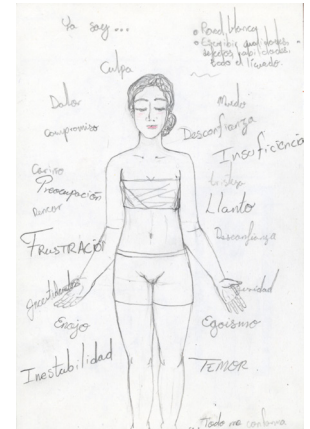
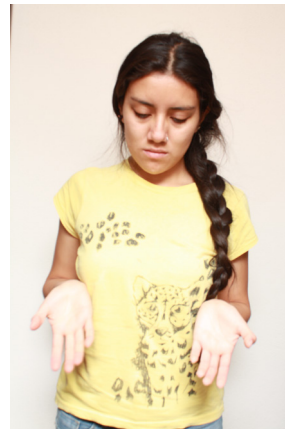
Recuerdos. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016.

TODO LO QUE SOY

Bocetos

Fase 1. Planeación

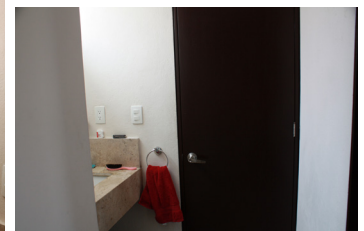
- Locación: Interior, fondo blanco.
- Tipo de iluminación: Luz natural, frontal.
- Tipo de encuadre: Horizontal cerrado, frontal centrado.
- Especificaciones del modelo: Femenino.
- Pose: De frente, mostrando las palmas de las manos.
- Accesorios: Busto cubierto por vendas, material de color neutro



Fase 2. Ejecución

Locación

- Fecha: 17 de abril
- Modelo: Gabriela Jasso
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Interior, Río Churubusco y la Viga.
- Hora: 11:40-12:20 hrs.
- Herramientas: Tripié, control disparador



Observaciones:

1. La locación era de espacio reducido y de difícil movilidad, por lo que se dificultó el encuadre.

Para ello, se usó la pantalla de la cámara y un espejo, por lo que la batería de la misma se agotó en poco tiempo.

2. El tiempo de luz natural óptimo, debido a la posición del sol, fue de 30 minutos aproximadamente.

Preselección



Todo lo que soy



Todo lo que soy. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016

SALTO AL VACÍO

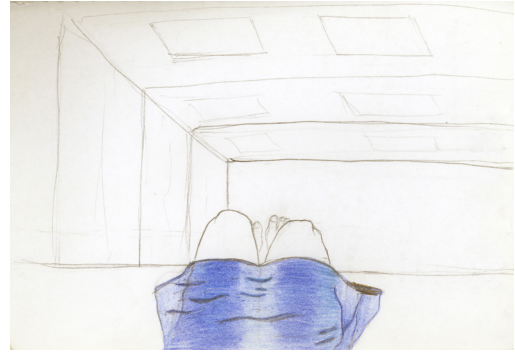
Fase 1. Planeación

- Locación: Exterior edificio.
- Tipo de iluminación: Luz natural.
- Tipo de encuadre: Horizontal abierto, en picada.
- Especificaciones del modelo: Femenino, descalza.
- Pose: Sentada en una cornisa.
- Accesorios: Vestido azul.

Fase 2. Ejecución

- Fecha: 14 de Junio
- Modelo: Atenea Mirreille
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Techo edificio, San Cósme, Manuel María Contreras.
- Hora: 15:00-16:15 hrs.

Bocetos



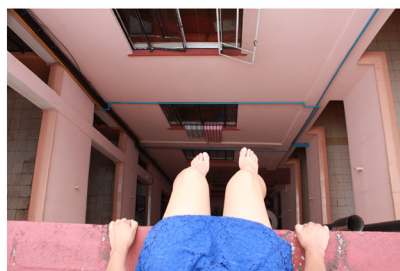
Locación



Observaciones:

1. La dificultad radicó en la realización de la toma, debido al temor a las alturas de la fotógrafa.
 - i. Así como maniobrar el equipo desde un ángulo limitado y sobre la modelo.
2. Existió variación en la intensidad de luz debido a la presencia de nubes.

Preselección



En la vida no existen
garantías



Salto al vacío. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016

REVELACIONES

Fase 1. Planeación

- Locación: Interior casa, baño.
- Mobiliario: Espejo.
- Tipo de iluminación: Luz natural, lateral.
- Tipo de encuadre: Horizontal cerrado, lateral posterior.
- Especificaciones del modelo: Femenino, pelo recogido.
- Pose: Lateral de espalda.
- Accesorios: Camisa blanca.

Fase 2. Ejecución

- Fecha: 4 de marzo
- Modelo: Abigail Marmolejo
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Interior, Colonia Doctores.
- Hora: 13:30-14:40 hrs.
- Herramientas: Rebotador.

Bocetos



Locación



Observaciones:

1. Hizo falta un ayudante para sostener el rebotador.
2. Existieron cambios constantes en la intensidad de la luz debido al clima y las nubes.
 - i. Por lo que fue necesario el uso de una exposición larga y el espacio reducido no permitía el uso del tripié para dicho encuadre.

Preselección



Respect yourself



Revelaciones. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016.

POSICIONARSE

Fase 1. Planeación

- Locación: Exterior, multitud de gente.
- Tipo de iluminación: Luz natural directa.
- Tipo de encuadre: Horizontal abierto, en picada. (Exposición larga, multitud barrida, modelo estático)
- Especificaciones del modelo: Femenino, trenza de lado.
- Pose: Ojos cerrados, actitud serena.
- Accesorios: Manta roja, por la vibración del color.

Bocetos



Fase 2. Ejecución

- Fecha: 24 de abril
- Modelo: Gabriela Jasso
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Centro Histórico, Ciudad de México, corredor Madero.
- Hora: 11:00-13:30 hrs.
- Herramientas: Tripié.
- Apoyo: Alejandra Fernández.

Locación



Observaciones:

1. Se pretendía hacer una toma en picada desde el balcón de alguno de los locales del corredor, con exposición larga para que las personas aparecieran barridas en la toma.
 - i. Sin embargo, debido a la intensidad de la luz, esto no fue posible con un diafragma cerrado, tiempo de exposición largo, ni con un ISO bajo.
 - a. Por lo que la imagen se realizó con el esquema planeado, descartando los barridos.
 - ii. La toma desde el balcón tuvo que descartarse debido a que el encuadre, como el lente, no eran apropiados para la toma contemplada.
 - a. La toma se realizó a nivel de suelo, con una ligera picada.
 - iii. Sólo podía controlarse el encuadre y la posición de la modelo en el mismo, ya que los demás elementos eran azarosos, como el comportamiento de las demás personas.

Preselección



No es necesario
pretender mover al mundo,
sino, posicionarse en él...



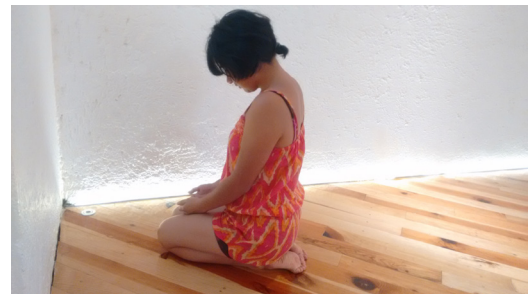
Posicionarse. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México, 2016.

PASIÓN ESCLAVIZANTE

Fase 1. Planeación

- Locación: Exterior esquina, lugar abandonado.
- Tipo de iluminación: Luz natural.
- Tipo de encuadre: Horizontal abierto, frontal.
- Especificaciones del modelo: Femenino, pelo suelto, descalza.
- Pose: Acucillada, $\frac{3}{4}$ de espalda.
- Accesorios: Vestido negro.

Bocetos



Fase 2. Ejecución

- Fecha: 15 de mayo
- Modelo: Abigail Marmolejo
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Lote baldío, Gómez Farías.
- Hora: 13:00-15:00 hrs.

Locación



Observaciones:

1. La locación se conocía sólo por fotografía, por lo que eran desconocidas las condiciones de la luz y el espacio.
 - i. La sesión tuvo que suspenderse en el momento en que comenzó a llover.
2. El cambio de clima, por la lluvia, ayudaron a la toma debido a la temperatura de color fría.
3. Al ser la locación un lugar abandonado, se tuvo que limpiar la zona de la toma en el momento de la sesión.
4. El encuadre y pose del boceto de la toma contemplada, se modificaron debido a las condiciones del lugar, siendo propicias para el sentido de la misma

Preselección



Que ninguna pasión
esclavice



Pasión esclavizante.
Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016.

AGUANTE

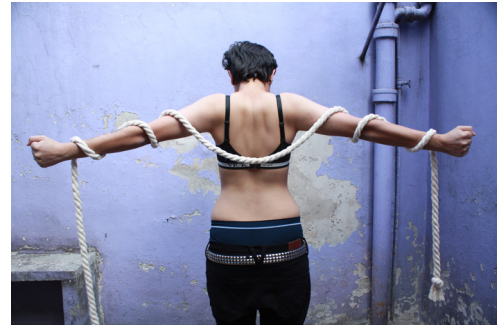
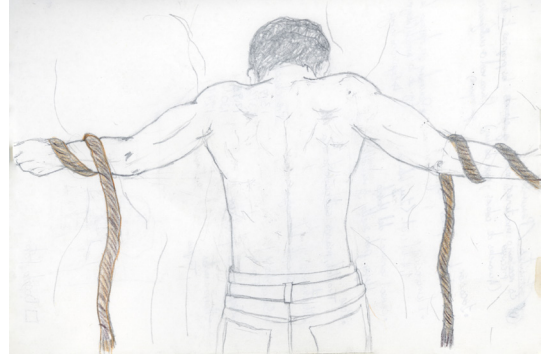
Fase 1. Planeación

- Locación: Exterior, piedra volcánica.
- Tipo de iluminación: Luz natural directa.
- Tipo de encuadre: Horizontal cerrado, frontal centrado.
- Especificaciones del modelo: Masculino, músculos de la espalda.
- Pose: Brazos extendidos, espalda descubierta (resaltar los volúmenes de los músculos).
- Accesorios: 8 metros de cuerda de yute de 1 pulgada.

Fase 2. Ejecución

- Fecha: 22 de mayo
- Modelo: Abraham Venegas
Mauricio Ramírez
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Exterior, Avenida Universidad y Cecesde, Ciudad Universitaria.
- Hora: 11:00-11:50 y 13:00-13:30 hrs.
- Herramientas: Tripié.
- Apoyo: Alejandra Fernández y uno de los modelos.

Bocetos



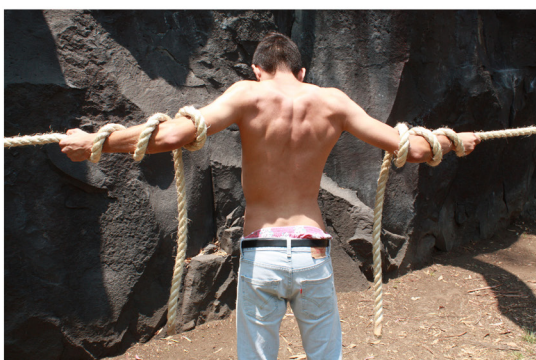
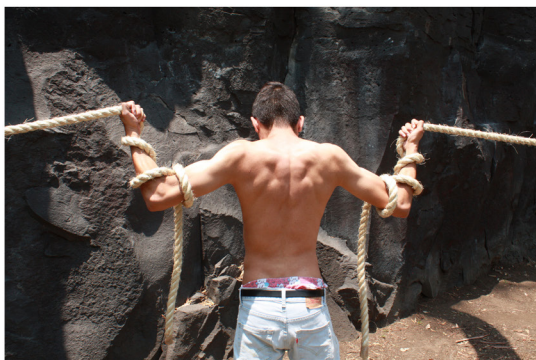
Locación



Observaciones:

1. Se conocía a los modelos sólo a través de fotografía antes de la sesión.
La cita se pospuso en varias ocasiones debido a la disposición de los tiempos de los modelos.
Al ser dos modelos, uno de ellos fungió como apoyo al momento de la fotografía del otro.
2. Una de las locaciones era desconocida en espacio e incidencia de luz.
Al encontrar otra locación, se repitió la toma con otra iluminación

Preselección



La fuerza no se mide en la
capacidad de aguantar



Aguante.
Memorias, Gabriela Jasso, Fotografía digital, México, 2016.

MIEDO PARALIZANTE

Fase 1. Planeación

- Locación: Exterior patio.
- Tipo de iluminación: Luz natural, indirecta.
- Tipo de encuadre: Vertical abierto, en picada.
- Especificaciones del modelo: Femenino, descalza.
- Pose: Torsión en el suelo.
- Accesorios: Vestuario mallón y top de lycra negros. 6m alambre de acero reforzado.

Fase 2. Ejecución

- Fecha: 7 de mayo
- Modelo: Alejandra Fernández
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Patio interior, eje 6 y vértiz.
- Hora: 16:30-18:00 hrs.

Bocetos



Locación



Observaciones:

1. La locación se conocía sólo por fotografía, por lo que la dimensión y el comportamiento de la incidencia de luz eran desconocidas.
 - i. La sesión debió postergarse por algunas horas debido a la intensidad de la luz, la dureza de las sombras que se proyectaban y el calor del suelo.
2. Pese a la realización previa de bocetos digitales, debido a un problema de la memoria, se perdieron las imágenes realizadas.
 - i. El boceto se modificó en relación a la flexibilidad de la modelo, sin perder el sentido de la imagen.

Preselección



Que el miedo no paralice



Que el miedo no paralice. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016.

CALOR INTERNO

Bocetos

Fase 1. Planeación

- Locación: Exterior, ambiente frío, bajo la lluvia.
- Tipo de iluminación: Luz natural.
- Tipo de encuadre: Vertical abierto, frontal.
- Especificaciones del modelo: Femenino, pelo suelto, descalza
- Pose: Hincada, ojos cerrados, sosteniendo la vela.
- Accesorios: Vela roja, esfera de cristal, cubos de hielo, vestuario fondo blanco.



Fase 2. Ejecución

- Fecha: 11 de mayo
- Modelo: Gabriela Jasso
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Río Churubusco y la Viga.

Exterior techo.

- Hora: 18:30-20:00 hrs.
- Herramientas: Tripié, manga impermeable, escalera.
- Apoyo: Laura Jasso
- Condiciones específicas: Lluvia

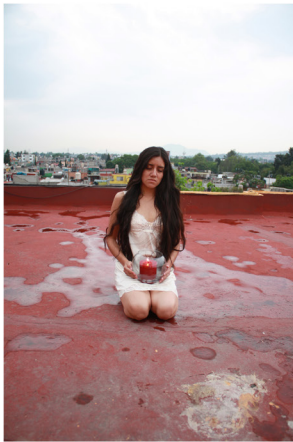
Locación



Observaciones:

1. Debido al elemento de la lluvia, la toma se intentó realizar por al menos tres semanas, desde el 24 de Abril.
2. La hora y la lluvia influyeron en la iluminación y, por ende, en el tiempo de exposición.
 - i. Para evitar ruido o vibración en la imagen, hubiera sido necesario el uso de flash de relleno.
 - ii. Debido a la cantidad de lluvia y el tiempo de exposición prolongado, la lluvia no es tan evidente en la imagen.
 - iii. Se logró el entorno frío.

Preselección



Calor interno



Calor interno. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016.

LÁGRIMAS

Fase 1. Planeación

- Locación: Interior, fondo negro.
- Tipo de iluminación: Artificial.
- Tipo de encuadre: Vertical abierto, frontal centrado.
- Especificaciones del modelo: Femenino, peinado en trenza.
- Pose: Con un pie al frente, sosteniendo el paraguas invertido.
- Accesorios: Vestuario, mallón negro, botas negras y capa verde metálico. Extensiones de cabello, cuentas azules de vidrio, pestañas postizas y mini paraguas transparente.

Fase 2. Ejecución

- Fecha: 21 de marzo
- Modelo: Gabriela Jasso
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Interior, Viaducto.
- Hora: 15:00-16:30 hrs.
- Herramientas: Tripié, 3 fuentes de iluminación, 1 principal y 2 auxiliares.
- Apoyo: Stephanie Vera

Bocetos



Locación



Observaciones:

1. El peso del paraguas, con las cuentas de cristal, fue mayor al que se tenía contemplado, por lo que la dificultad radicaba en mantener la pose de forma relajada.
2. El grosor del plástico y la tensión de la varillas no permitieron que se abriera por completo el paraguas.

Preselección



Llovizna mental



Lágrimas. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016.

DESENFRENADA CARRERA ASEDIADA

Fase 1. Planeación

- Locación: Interior, pasillo.
- Tipo de iluminación: Natural lateral (ventana).
- Tipo de encuadre: Frontal, vertical.
- Especificaciones del modelo: Femenino, pelo suelto, pies descalzos.
- Pose: Frontal, sentada piernas cruzadas.
- Accesorios: Vestido largo naranja. Reloj grande de manecillas.

Fase 2. Ejecución

- Fecha: 30 de junio
- Modelo: Gabriela Jasso
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Interior pasillo, San Cósme.
- Hora: 16:30-18:00 hrs.
- Herramientas: Tripié, control disparador.

Bocetos



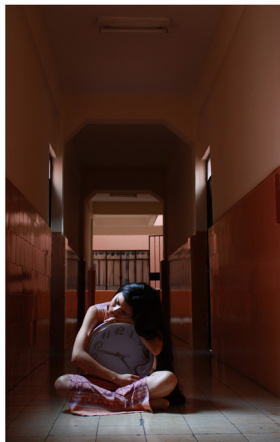
Locación



Observaciones:

1. Al encontrarse la locación en un espacio de paso público, existieron varias interrupciones que afectaron la continuidad de la sesión.
2. Debido a la hora en la que se llevo a cabo la sesión, el tiempo de iluminación óptima fue reducido.

Preselección



El tiempo corre y no se
detiene...



Desenfrenada carrera asediada. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016.

PENUMBRA

Fase 1. Planeación

- Locación: Interior, con luz escasa, pared negra.
- Tipo de iluminación: Artificial lateral cálida.
- Tipo de encuadre: Horizontal, descentrado.
- Especificaciones del modelo: Femenino, pelo largo suelto.
- Pose: Frontal, manos cubriendo el rostro.
- Vestuario: Strapless negro.

Fase 2. Ejecución

- Fecha: 19 de julio
- Modelo: Jacqueline Rojo.
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Interior, casa Cerro de la Estrella.
- Hora: 20:00-22:00 hrs.
- Herramientas: Tripié.

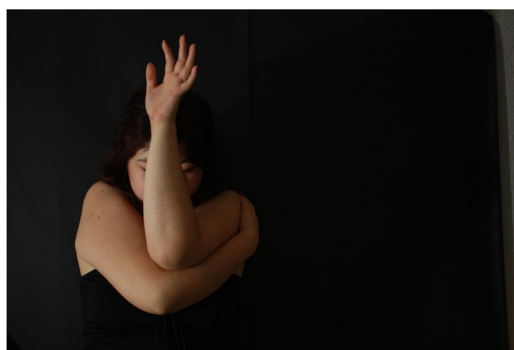
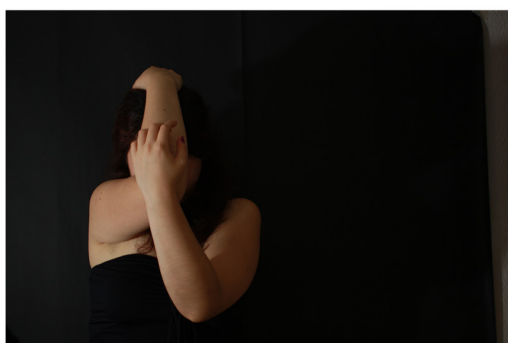
Bocetos



Observaciones:

1. Al tratarse de una toma poco iluminada, pese a que se tapearon las entradas de luz, fue necesario hacer la sesión en la noche debido a las condiciones del lugar.
 - i. Al ser necesaria una luz tenue, pero que definiera la forma, se usó una fuente de luz cálida y se compenso el valor de exposición y diafragma.
2. Debido al formato de la toma y el espacio reducido de la imagen, existió gran dificultad para maniobrar el equipo.

Preselección



Es preciso mantener
nítidos los propios límites



Penumbra.
Memorias, Gabriela Jasso. Fotografía digital. México, 2016.

PROPIO ENEMIGO

Fase 1. Planeación

- Locación: Interior, fondo gris.
- Tipo de iluminación: Luz natural indirecta.
- Tipo de encuadre: Vertical, cerrado, frontal centrado.
- Especificaciones del modelo: Femenino, pelo suelto.
- Pose: Sentada, de frente, manos en el regazo.
- Accesorios: Blusa morada.
- Especificaciones de la toma: Doble exposición.

Fase 2. Ejecución

- Fecha: 19 de julio.
- Modelo: Jacqueline Rojo
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Interior, casa cerro de la Estrella.
- Hora: 17:00-20:00 hrs.
- Herramientas: Tripié.

Bocetos



* Dado que la solución a la presente toma se resolvió en otra sesión (véase Historias mentales), no se consideró necesario realizar dibujo de la imagen y se trabajó sobre la toma.

Locación



Observaciones:

1. Se realizó una sesión anterior para esta toma el día 23 de junio, con la misma modelo y locación; sin embargo, los resultados obtenidos no fueron del todo convincentes, por lo que se programó una nueva cita para repetir la imagen.
2. La modelo se encontraba tensa y nerviosa, por lo que se dificultó realizar las tomas, prolongando el tiempo de la sesión.
3. Se planificó realizar la fotografía con una doble exposición, modificando únicamente la mirada, sin embargo, se obtuvieron mejores resultados con un editor de imágenes al poder controlar el grado de transparencia de cada toma.

Preselección



El enemigo más temible es
uno mismo...



Propio enemigo
Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016.

DESEO, EMOCIÓN, DEBER

Fase 1. Planeación

- Locación: Interior, fondo negro.
- Tipo de iluminación: Natural indirecta, frontal.
- Tipo de encuadre: Vertical, cerrado, frontal centrado.
- Especificaciones del modelo: Mismo modelo femenino para tres tomas.
- Pose: Mirada al frente.
- Accesorios: Tres vestuarios de distinto color y peinados, denotando la diferencia existente a pesar de ser misma modelo.

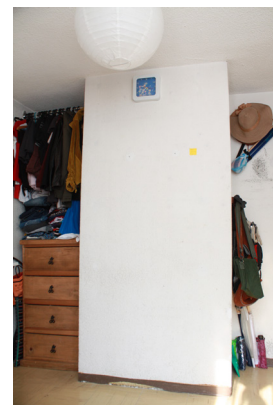
Fase 2. Ejecución

- Fecha: 30 de junio
- Modelo: Gabriela Jasso
- Técnica: Fotografía digital
- Cámara: Canon xsi
- Año: 2016
- Autor: Gabriela Jasso
- Locación: Interior, casa Cerro de la Estrella.
- Hora: 9:00-11:00 hrs.
- Herramientas: Tripié.

Bocetos



Locación



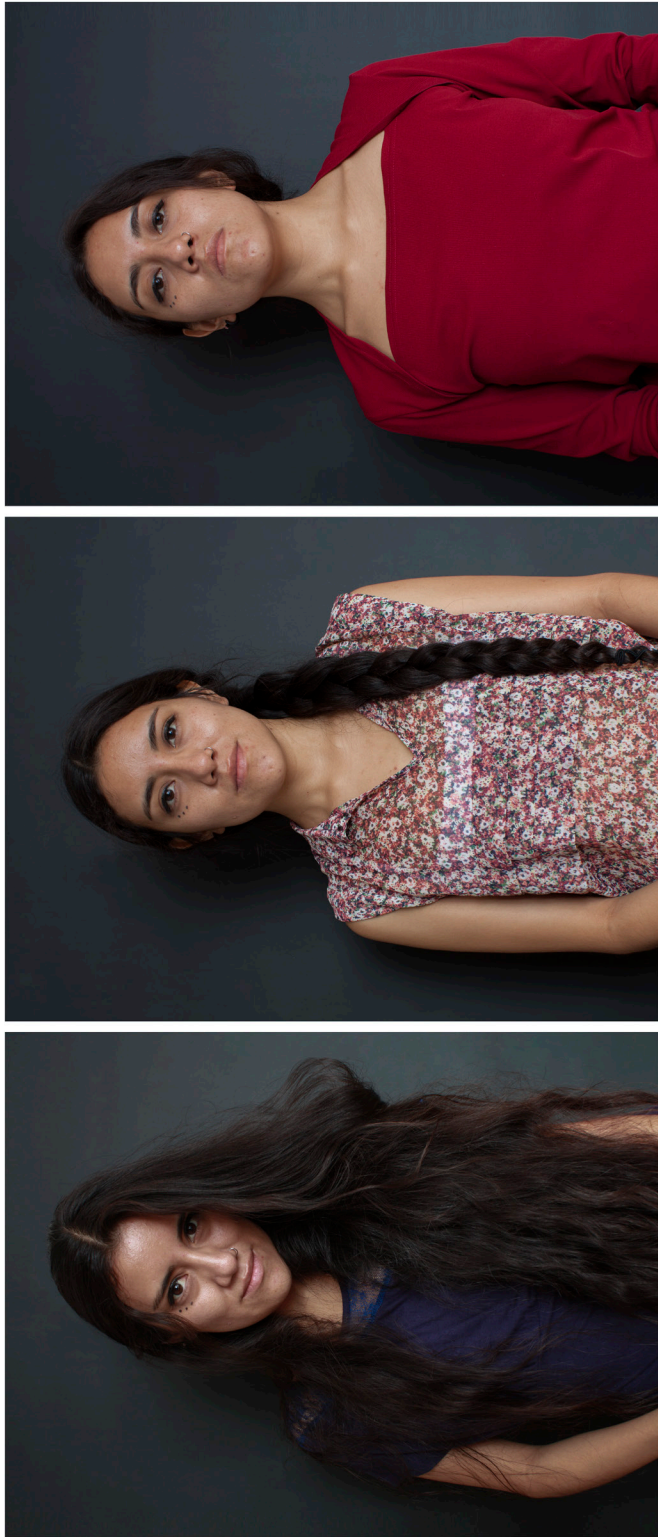
Observaciones:

1. Al ser modelo la fotógrafa, existieron dificultades de encuadre y centrado del sujeto en la toma.
2. Los peinados y vestuarios distintos fueron utilizados como medios para acentuar tres estados mentales contrarios existentes en un mismo sujeto, haciéndolo parecer que tres personas distintas lo conforman al mismo tiempo.
3. Existió dificultad para expresar tres actitudes distintas en un mismo sujeto y tiempo. Aunado al tiempo reducido de la sesión.

Preselección



Triumviratus



Deseo, emoción, deber. Memorias. Gabriela Jasso. Fotografía digital. México. 2016.

3.2.2. Identidad e ideología. Mi reflexión a través de *Memorias*

La serie consta de 15 fotografías digitales a color, realizadas el año 2016; el proyecto que se ha ido gestionando desde 2014 en torno a los conceptos de la *identidad e ideología*, a través de los cuales he generado textos de distintas extensiones, y a partir de la síntesis de los mismos, prosigue con la planeación de la fotografía, por lo que los textos que acompañan a las mismas no son los títulos necesariamente, sino los escritos que las detonaron.

En dicha serie es posible observar imágenes figurativas de escenas que en su mayoría presentan sujetos que se encuentran solos; dónde la presencia de las mismas se observa como punto central de la toma y objeto de estudio, localizados en espacios cotidianos, tanto interiores como exteriores, de tonalidades neutras a oscuras, en los que es posible observar la presencia del tiempo visible en manchas de humedad, marcas de desgaste e iluminación entre otros, por lo que los sujetos no sólo habitan los espacios en los que se les retrata, sino los momentos. Simultáneamente, pueden identificarse en la imágenes lugares como habitaciones, baños, salas de estar, techos, patios, lotes baldíos, e incluso corredores públicos, sin perder necesariamente su carácter de intimidad aún estando rodeados de personas.

Del mismo modo, es posible establecer un diálogo de los personajes con su espacio y tiempo, debido a que, a pesar de ser estáticas las figuras, se observa a los sujetos en posiciones que sugieren que algo ha sucedido o está por pasar, mismas acciones que son enfatizadas por los objetos y localidades en las que aparecen, así como la corporalidad, la cual se acentúa por la actitud de la pose. Asimismo, se encuentra relación de dichos elementos con la representación de una impresión o acción, acorde a la frase que acompaña la imagen.

Es preciso señalar que los espacios y personas presentes en las fotografías, se vuelven a su vez, componentes auto referenciales de mí misma, puesto que son lugares cercanos o cotidianos en los que me desarrollo. De igual forma, los sujetos presentes en las mismas denotan mis empatías, por lo que las imágenes en general engloban igualmente la presencia de mi propia identidad, sin ser necesaria mi reiterada presencia de forma física.

De igual modo, el diálogo se extiende con otras imágenes de la serie a partir de elementos que las relacionan, como son el texto, el color, tonalidad, los materiales o localidades, lo cual refuerza el sentido intrínseco de cada una y de la serie en sí, por lo que el diálogo confluye de lo particular a lo general.

Entonces, pese a que el espacio en el que se desarrolla la fotografía tiene importancia para contextualizar al individuo, el sujeto tienen mayor importancia en la imagen al ser la figura que, por escala, ocupa más espacio, o en su defecto, es el eje a través del cual se construye el resto de la composición de los elementos restantes.

A pesar de que las fotografías puedan abordarse desde el retrato, no es necesario que en la mismas aparezcan los rostros ni la confrontación directa con la mirada de quien lo observa, por lo que se advierten fragmentos del cuerpo, ojos cerrados, personajes de espalda y, en ciertas ocasiones, la mirada del sujeto hacia al frente de forma alerta, más que enfrentando al espectador que lo percibe.

Se infiere que la fotografía está planificada debido a que, en la mayoría de los casos, el sujeto pareciera hallarse ajeno a lo que ocurre en su entorno inmediato, abstraído en sí mismo y el instante en que la fotografía es tomada, como si la cámara no existiera; lo cual no sería posible debido a la cercanía de la toma. Sin embargo, debido a la composición y actitud del sujeto, la imagen insinúa a las fotografías como documento auténtico, además, emplea la estética del espacio cotidiano, aludiendo la imagen como registro verdadero al alejarse de la artificialidad que supone la imagen construida. Así, la creación del imaginario simbólico personal, se inserta en el contexto

propio y reconocible, a través de la imagen aparentemente directa o fotografía directa, otorgándole a la imagen apariencia real; es decir, la imagen tiene apariencia real al valerse de la estética de lo cotidiano y la fotografía directa, evocando al documento, a pesar de ser una fotografía planificada y construida.

Pese a que se aborda un tema íntimo y personal, al producirse la serie en torno a un ejercicio de autorreconocimiento identitario e ideológico, en las imágenes se observa a varias personas, y no solamente mi presencia; dichas personas, en su mayoría son mujeres debido a la proximidad inmediata relacionada con mi género, más que por la razón de ser un factor determinante en mi estudio. Se aborda el tema a partir del autorretrato y retrato, puesto que por medio de la observación del otro, uno accede a reconocerse a sí mismo advirtiendo que este también me constituye a partir de nuestras diferencias y similitudes.

Finalmente, la mirada del espectador es dirigida debido a los formatos de las imágenes, el tamaño, color y la composición, en la que se enfatizan los elementos con mayor importancia en la serie a través de la escala, así como aquellos que se relacionan con las imágenes principales, de manera más sutil, ya sea por el encuadre, la locación o la intensidad del sujeto en la toma sugerida por la pose.

3.2.3 Relación formal de la serie

Es necesario reflexionar sobre las relaciones existentes e inherentes a esta propuesta, al ser empleada la imagen como medio y herramienta que da orden, estructura y unidad a la misma. Por medio de esta confrontación, es posible observar que las imágenes fotográficas, más que ser complementarias, son parte de un fragmento que conforman una totalidad, las cuales se encuentran sustentadas en el texto que acompaña a cada una de ellas, que sin ser necesariamente el título, permiten reflexionar sobre mi presencia a través de la fotografía.

Así, la metodología para construir la fotografía surge a partir del texto. Después, la composición a partir de bocetos, la selección del sujeto, la postura, vestuario, locación, materiales y colores presentes en la imagen, por lo que es claro que no existe un patrón repetitivo en las mismas más allá del retrato y el método de construcción; de modo que, la forma se encuentra ligada al mensaje que manifiesta una forma de pensar y que, a través del orden, se busca otorgar equilibrio a la propuesta en conjunto debido a la diversa solución de las imágenes.

Por dicha razón, las fotografías en su cualidad grupal, están hechas para ser observadas en unidad, lo cual rompe con su condición estática y pasiva individual e incomunicada, permitiendo el diálogo de los componentes significantes de la imagen, propios de los elementos formales de la sintaxis. De igual forma, las fotografías se revelan a sí mismas, puesto que pueden ser interpretadas individualmente manteniéndose comprensibles, sin necesidad de que se presencie otra para dar sentido a la lectura de cada una, de modo que pueden ser apreciadas tanto en conjunto como en su autonomía.

Además, es evidente que la serie, a partir de sus elementos formales, se encuentra construida por componentes opuestos que enfatizan el sentido de las imágenes en relación a los conceptos eje de la investigación *identidad e ideología*. Es por ello que, a partir de la definición propuesta por Dondis en su texto *La sintaxis de la imagen*¹⁸⁵ se abordarán tres términos paradigmáticos con la finalidad de analizar la propuesta fotográfica de la serie, a partir de las técnicas visuales que se emplearon para incorporar el significado de la imagen y reforzarlo, puesto que las polaridades suelen utilizarse con el objetivo de definir de forma más clara la representación.

185 Donis A. Dondis. *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007, 211 pp.

1. Actividad/Pasividad

En la serie, se encuentra la presencia de los opuestos Actividad/Pasividad, teniendo a la fuerza inmóvil o representación estática como el elemento repetitivo de las figuras centrales o principales de los sujetos en las imágenes, mismas que al colocarse en conjunto, su lectura se torna dinámica, ya que van dirigiendo la mirada de quien las observa a través de los elementos que se asemejan y diferencian. Es decir, es visible la *Pasividad* en las imágenes en sí mismas, desde su individualidad, debido al peso y estabilidad que proporcionan a la imagen de los sujetos retratados en reposo, aunado al uso de los formatos y líneas compositivas predominantes en las direcciones verticales y horizontales, así como en la constante posición de los elementos en la parte inferior del plano.

Sin embargo, al confrontar las mismas a través del montaje, la contemplación del conjunto se torna *Activa* al direccionarse la mirada a través de los elementos similares y contradictorios de manera simultánea, como es visible en los acentos de color, repetición de tonalidades, brillo, saturación y temperaturas que, en su mayoría, son frías. Del mismo modo es visible la dinámica en la presencia de elementos consecutivos, uno detrás de otro, el uso de la diagonal que desestabiliza la imagen a través de la profundidad en el espacio, la tensión en las direcciones y en las masas presentes en la parte superior del plano.

2. Contraste/Armonía

A partir del punto anterior, nos dirigimos al segundo conjunto de conceptos base de las sintaxis de la serie, el cual se encuentra relacionado con los opuestos de Contraste/Armonía. La *Armonía* es perceptible en la necesidad de organizar las unidades en totalidades racionales, presentes en los encuadres estables y equilibrados, a partir de las direcciones vertical-horizontal de la composición. Está presente en los patrones que indican secuencias, la regularidad del contorno de las formas, la simetría en la imagen centrada y la compensación de pesos en el espacio, mismos que le confieren a la toma carácter de orden y sentido. La coherencia de la organización cartográfica, a partir de la compatibilidad de tonos de color y sus valores de claridad-oscuridad, otorga uniformidad a la organización, y sus variaciones se unifican en torno al motivo principal, es decir, postura del sujeto, espacio o composición de la imagen contigua.

Por otro lado, el *Contraste* se observa a partir de los elementos que desequilibran la composición, y que a su vez estimulan la lectura, enfatizando su significado a partir de la confrontación, es decir, a través de las direcciones que conducen la mirada en líneas diagonales por medio de la profundidad del encuadre o la posición inestable del sujeto en la toma. De la misma forma, es posible observar el contraste en el uso de

los tonos de color, de modo que se observan tanto claros y oscuros, brillantes y mates, cálidos y fríos, los colores desaturados¹⁸⁶ y los acentos de color presentes tanto en su conjunto como de manera individual. Por ello, existen imágenes llenas de luz, exponiendo la figura en su totalidad, o acentuando su presencia y otras en las que el sujeto retratado se pierde prácticamente en la penumbra del espacio.

Igualmente, el contraste es visible en la diferenciación de los elementos principales, a partir de los contornos definidos, contrapuestos a los difusos, así como en la escala del componente de mayor importancia, frente a los complementarios, de modo que se dirige la mirada al punto principal de la imagen. La escala también se emplea en los formatos de las fotografías con mayor importancia en la serie, reforzando el carácter individual de las imágenes sin prescindir de su sentido integral como conjunto.

3.Singularidad/Yuxtaposición

○tro de los opuestos utilizados son la Singularidad/Yuxtaposición, al ser la *Singularidad* aquella que se asocia con centrar la composición en un factor aislado e independiente sin ningún otro apoyo visual, o en su defecto, la organización en cantidades mínimas al equilibrar los elementos diversos como unidad; evita las complicaciones a partir

186 De acuerdo a Gombrich, la saturación refiere a la pureza de un color respecto al gris, por lo que los colores menos saturados apuntan hacia la neutralidad cromática y sutil; mientras más intensa o saturada es su coloración, más cargado está de expresión o emoción.

de la síntesis, al ser directa y denotando el énfasis de la fotografía, lo que es evidente en las tomas en las que se presenta al sujeto de manera individual, encuadrado en el primer plano, enfatizando su presencia en oposición al fondo uniforme y sin profundidad.

De tal manera, la *Yuxtaposición* se observa en la complejidad, multiplicidad de elementos y texturas, que pese a presentarse juntos, conservan su carácter individual sin fusionarse, por lo que incentivan la evocación de sensaciones. Evidente en la profundidad del espacio seleccionado, o en la presencia de numerosas unidades que refuerzan la intención de la postura del personaje retratado a través de la interacción con el estímulo visual de otros elementos, permite la comparación relacional, por lo que refuerzan e intensifican el significado de la fotografía. Por ello, la composición implica una complejidad mayor en su organización, que se observa a través de las imágenes que confrontan los elementos múltiples frente a los unitarios, siendo los elementos múltiples de menor tamaño, indefinidos en forma, dirección o incluso contorno, de modo que se integran con el elemento principal.

Por último, es necesario retomar al color, mismo que se ha mencionado a lo largo de

los elementos anteriores debido a la cualidad de las imágenes digitales de la serie. El color en la serie tiene como función principal aludir a estados significativos de la imagen, a partir del uso de distintos matices en relación con la psicología del color y sus variantes; a partir de la misma, se tiene afinidad con las emociones evocadas, empleando los colores para resaltar el carácter de la imagen, apoyada en la pose del sujeto. Así mismo, se aprovecha el significado de valores asociativos de color, que compartimos como convenciones para representar fuerza, pasividad, malestar, tranquilidad, estabilidad, entre otras.

A lo largo de la serie se observa el uso de colores que resaltan, contrastados con las masas oscuras; la presencia de los cálidos frente a las temperaturas de color frías, los colores menos saturados que denotan neutralidad contrastando con las imágenes de colores e iluminación brillantes, la saturación a partir de las variaciones de luz y valor tonal, la ecuanimidad indicada por medio de la modificación de la pureza de los colores respecto a gris, mismos que les confieren distinta carga emotiva; los claros y oscuros a modo de positivo-negativo, la tonalidad, los acentos de color y el uso de colores complementarios, visibles tanto en las imágenes individuales como en su conjunto.

A continuación, se anexa al señalar las nominaciones correspondientes a los conceptos paradigmáticos abordados. Igualmente, con la finalidad de volver más comprensible la lectura de la cartografía, el texto que acompaña cada imagen se ha colocado en la parte inferior de la misma.

3.3. Últimas Reflexiones sobre la serie Memorias: el acto fotográfico a través de la identidad y la ideología

En sí misma, la tesis denota una postura de vida, reflejada en las referencias teóricas, la elección de la salida física en la que se resuelve la imagen, el tema de investigación y la propuesta del proyecto, a través del cual se genera la fotografía. De esta manera, la producción se expone como medio en el cual es visible una búsqueda individual y personal, más que una propuesta comunicativa. Ésta se vincula con la necesidad de volcar en la imagen un ejercicio introspectivo y de reflexión personal, al reiterar la importancia de la carga visual, mi formación en las artes visuales y una necesidad creativa.



Historias mentales
1b. 2b. 3b.



Todo lo que soy
1b. 2b. 3a.



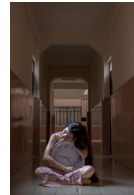
No es necesario pretender mover al mundo, sino posicionarse en él...



Que ninguna pasión esclavice
1a. 2a. 3b.



Calor interno
1b. 2a. 3b.



El tiempo corre y lo se detiene...



El espejo más cercano, es uno mismo
1b. 2b. 3a.



El instante más que contrapunto de recuerdos
1b. 2a. 3b.



En la vida no existen garantías
1b. 2a. 3b.



La fuerza no se mide en la capacidad de aguantar
1a. 2b. 3a.



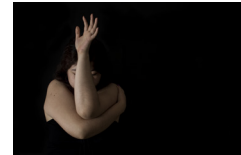
Respect yourself
1b. 2b. 3b.



Que el miedo no paralice
1a. 2a. 3a.



Llovizna mental
1b. 2b. 3a.



Es preciso mantener nitidos los propios límites
1b. 2a. 3a.



Triunviratus
1b. 2b. 3a.

Técnicas Visuales
1a. Actividad/1b. Pasividad
2a. Contraste/2b. Armonía
3a. Singularidad/3b. Yuxtaposición

Los textos que acompañan las imágenes no son los títulos de las mismas, sino síntesis de escritos que las detonaron; resultado de las reflexiones acerca de la configuración de la identidad e ideología del individuo, producto de recuerdos y experiencias personales.

La serie se construyó desde la fotografía debido a mi afinidad con el medio, así como por la proximidad que guarda la imagen obtenida con el modelo real, mismo que permite la construcción subjetiva en la imagen debido a que no existe una única realidad racional.

Con lo anterior quiero decir que, al ser la serie un acto autorreferencial, es posible el acercamiento a mí misma desde fragmentos, a través cada imagen; y que al visualizarlas de manera física y en el exterior, me permiten observarme como a cualquier otro de manera más percibida. Debido a ello, no fue necesario abordar solamente el autorretrato ni la presencia de un rostro para hacer referencia sobre mí, puesto que la serie en general funge como producción identitaria, exponiéndome y presentándome ¹⁸⁷, al ser yo quien la realiza.

Es observable que el proyecto oscila constantemente entre lo privado y lo público, puesto que el proceso y tema implica una labor completamente personal; sin embargo, al momento de construir la imagen, existe consciencia del otro a través de la presencia de más personas en la imagen y la interacción con las mismas, así como su advertencia al momento de mostrar las imágenes, manifestándome de sujeto, a

187 Bajo el entendido de que la representación refiere implícitamente a la interpretación y significación del objeto visual, difiriendo de la presentación que se relaciona con la transferencia de información explícita y, que a su vez, se le atribuye un valor afectivo o estético acorde con Keith Moxey en su texto *Los estudios visuales y el giro icónico*.

objeto de observación y estudio. Por ello, pese a ser un proyecto introspectivo en el que la comunicación no es el objetivo primordial, existe la posibilidad de que el otro pueda reconocerse en las fotografías por medio de la empatía que pudiera propiciar la serie en el espectador; también, desde la afinidad o desconocimiento de la imagen al momento de percibirla, dejando de ser un proyecto personal para tornarse en uno con carga social.

En cada fotografía se puede observar el plano informativo y emotivo, por lo que, sin importar la intención de la toma, la imagen deviene en un documento, como indicio o prueba de algo, al ser testimonio de lo que se captura tanto en la imagen misma, como en momento de su ejecución, así como registro de quien lo realiza, y la idea que conserva. De esta forma, transmite información correspondiente con la manera de captar mi propia realidad y la construcción de mi imaginario personal.

Por dicha razón, *Memorias* alude a la presencia de algo vivido, que podría perderse con el tiempo, recuperándolo en fotografías y textos, permitiéndome, por este medio, la posibilidad de erigir una identidad personal a través de representaciones simbólicas que funcionan como fragmentos o huellas de mi historia personal, y al evidenciar mi visión sobre el tema.

Más aún, la imagen fotográfica enmarca las relaciones que generamos con el mundo, por lo que se aborda la conformación de la identidad a través del reconocimiento ideológico.

Bajo la premisa de que todo nuestro pensamiento es ideológico, puesto que está cimentado en prejuicios aprendidos, las imágenes propuestas se encuentran, en sí mismas, imbuidas de mi percepción e ideología, la cual, a su vez, está influenciada por intereses, creencias, cultura, mentalidad, prejuicios y sistema de valores; y no solamente esto, también lo impacta mi punto de vista dentro de la sociedad, la formación que recibí en la carrera, mi género, nacionalidad mexicana, momento histórico, contexto en el que me desarrollo, experiencias personales, familia, etc., mismos que forman parte de mi identificación personal. Al asimilar todo lo anterior como aquello que conforma parte de mi identidad personal, genero ideas, creencias y valores que dan lugar a la propia constitución.

Estos mismos elementos, provienen del exterior y fueron asimilados como personales, sin ser siempre, de manera intencionada; de ellos, soy consciente parcialmente, o en su defecto, de una fracción debido a que tengo en consideración los elementos exis

tentes que no he reconocido como propios y, cuyo desconocimiento, no implica que no impacten en mi forma de ser o actuar.

Por dicha razón, es preciso puntualizar que no existe una sola definición en la identidad ni ideología de cada individuo, puesto que se tienen múltiples fuentes que las nutren, volviéndose ambas resultado de un constructo social, así como la necesidad de definir las.

La identidad se da entre el equilibrio de dos principales componentes: la identidad que nos es inculcada y la autoimagen del individuo, y ambas tienen impacto fuera del mismo puesto que la identidad en sí, sólo cobra importancia en relación con lo otro, mediante el conocimiento o desconocimiento con este; es decir, desde la diferenciación y semejanza, debido a que requiere ser reconocida por los demás para poder existir.

De tal modo, expongo en el presente trabajo el reconocimiento personal, de quién afirmo y creo ser, pese a que la autoidentificación no sea, en ningún momento,

definitiva ni conclusa debido a sus constantes transformaciones. Por lo que, más que una serie de autorreferencia, son imágenes que remiten a mí misma y mi identidad, a partir de lo que la imagen narra por medio de los lugares, sujetos y objetos de mi cotidianidad, exhibiendo la interpretación personal de la realidad, el modo de comprender y significar el mundo, a través de la cámara. Por ello, los personajes en la fotografía, vestuario, actitud o lugar, se relacionan con los gustos personales y empatías, al igual que, los códigos de representación y simbolización que parten de mi formación visual, impactados por mi condición social y personal.

Por ello, es preciso tener en cuenta que la ideología no supone una actitud racional, sino que se relaciona con las estructuras mentales que tienen impacto al interior de cada uno de nosotros, reflejándose en nuestras construcciones y acciones. Admito que es imposible, como individuos, quedar libres de ideologías debido a nuestro contexto y condición social, de la misma manera en que afirmo que el arte es producto de la misma, aún sin tener pretensiones sobre ella, puesto que es un producto humano.

Además, la exploración ideológica nos permite hablar de ella desde su interior, situándonos fuera de la misma mediante su asimilación consciente, para asumir su existencia

e impacto en nosotros con la finalidad de generar un discurso más objetivo para confrontar, a su vez, las propias limitaciones. Sin embargo, la ideología no es una estructura rígida sino flexible, por lo que es importante ser conscientes de la misma para tomar postura frente a ella y no sólo aceptarla como una certeza. Así, no basta con tener intenciones, opiniones o creencias, sino transmitir una actitud o pensamiento frente a estas con el fin de obtener una actitud crítica y generar posturas en base a la vida propia, admitiéndonos como individuos responsables de nuestros actos personales y de las propias condiciones de existencia, siendo sólo lo que hacemos de nosotros mismos.

Se debe agregar que, al ser conscientes de sí mismos, la propia individualidad permite vincularnos con otro ser humano; es decir, supone tener en consideración al prójimo, reconociendo que no somos únicos en forma de percibir y pensar, debido a que aquello que nos acaece lo puede experimentar alguien más. Debido a esto, la reflexión en el proyecto no se encripta, sino que vincula con los demás. Así, yo considero que la constitución del ser es, en el artista, un modo de compromiso social con su labor, logrando un acercamiento a los otros a través de la empatía humanista.

La serie es una manera de apoderarse de las vivencias personales y lo aprendido de

ellas; por ello, la relación del texto e imagen exponen actitudes obtenidas del mundo exterior, la configuración de una forma de auto reconocimiento en relación con las experiencias de vida y la narratividad, las reflexiones que las respaldan, presentando una posibilidad de la constitución de mi identidad. En ello radica la importancia de la identidad personal desde una actitud reflexiva, de las ideologías asimiladas y en pos de las convicciones, que implican la labor interiorizada del individuo, de los datos culturales recibidos.

Finalmente, cabe mencionar que el proyecto se considera una primera fase de exploración para llevar a cabo series posteriores, puesto que aún se tiene en consideración imágenes por concretar, de las cuales se tienen apuntes y textos. A través de este planteamiento, espero poder profundizar más sobre la constitución de la identidad personal por medio de una segunda fase en la exploración del tema, por medio de fotografías que incluyan objetos.

De tal modo, es relevante mencionar el impacto que generó a la investigación la línea de trabajo de Erich Fromm y Joseph Beuys, debido a la implicación social que enuncian, y a través de la cual se pretende profundizar más en la producción personal.

Asimismo, la investigación me ha permitido puntualizar los conceptos de mi propio interés, y la profundización de los mismos a través de las definiciones de ideología e identidad; así como clarificar una línea personal de producción, que pese a ser diversa, logra concretarse y presentarse como una unidad armónica a través del montaje de la cartografía ya que las imágenes se tornan más accesibles a su interpretación en relación al texto que las acompañan.

Cabe señalar que, profundizando en la línea del proyecto, existe interés por ahondar en el campo del texto y la imagen en la propuesta en pos de una presentación más integral, así como la salida del mismo en el montaje de una exposición, o la publicación de un *magazine*, siendo esta última, probablemente, la solución más natural del proyecto, debido a la manera que se construyó tanto la investigación como la serie fotográfica, a través de apuntes y bocetos en libretas.

Conclusiones

Estudié la Licenciatura de Artes Visuales en la Facultad de Artes y Diseño, de la UNAM, antes ENAP, entre los años 2010-2014, mismos en los que mi formación visual consistió en cursar materias tanto teóricas como talleres de producción, y a través de los cuales adquirí conocimientos básicos de dibujo, educación visual, diseño, orden geométrico, teoría e historia del arte, así como, modelado, escultura y fotografía.

En este tiempo, trabajé dos años en los talleres de Modelado y Escultura en metales, mismos en los que adquirí conocimientos del manejo de los materiales y herramientas, así como a aprovechar las cualidades de los materiales para evocar cierta idea o sensación; el uso del espacio y la corporalidad, elementos por medio de los cuales compuse la imagen en el proyecto actual. Por esta razón, percibo que estos conocimientos influyeron, en gran medida, mi manera de construir la imagen en la fotografía.

Igualmente, curse tres años en los talleres correspondientes a Fotografía, tiempo en el que se enriqueció mi aprendizaje por medio de técnicas, tanto de la fotografía

análoga como digital, y obtuve conocimiento sobre procesos antiguos y actuales. De tal manera que favorecí mi producción en esta disciplina, debido a las cualidades que la asemejan con la realidad visible y su relativa inmediatez, lo que me ha posibilitado ejecutarla en bastas locaciones y que, a su vez, me ha permitido ahondar en el análisis del espacio, la luz, la forma, el color y la imagen.

Sin embargo, en la actualidad, como egresada, me encuentro inclinada al campo teórico, puesto que asisto desde hace dos años a clases de análisis, históricas y teóricas del arte antiguo y contemporáneo en la FAD, por lo que al introducirme en el proyecto, me doy cuenta que lo aprendido en esta etapa me ha permitido relacionar de manera más fluida y amplia, la conexión de sucesos, conceptos en el campo de la producción y el arte, especialización que me posibilita emitir una investigación congruente.

Del mismo modo, determino que me interesa seguir produciendo, puesto que identifico la actividad creativa como una necesidad personal, inquietud que me motiva a aprender nuevas técnicas, por lo que reconozco que mi producción puede continuar por medio de la disciplina fotográfica o por alguna otra.

Por otra parte, al finalizar la presente investigación, considero relevante puntualizar, de acuerdo a la información recabada, que la ideología es un condicionamiento existente en cada uno de nosotros, debido a nuestra constitución social, la cual nos conforma e influye en mayor o menor medida, sin importar el grado de conciencia que tengamos sobre la misma. Así como, la ideología que fundamentalmente proviene del exterior, algo que corresponde a la sociedad que no podemos simplemente suprimir, misma que influye en nuestra forma de percibirnos y relacionarnos con el mundo. Por ello, al no existir una sola ideología y ser esta flexible, tenemos la posibilidad de tomar distancia y postura de nuestra persona frente a la misma para evidenciar su influencia en nosotros y su arraigo.

La identidad sólo existe en relación al otro, no es en principio algo personal. Ya que, debido a que el origen de la identidad es así, al crecer y tener injerencia sobre nuestras decisiones y persona, nos corresponde ser responsables de nuestro ser y asumirnos como tal, momento en el cual podemos enunciar la construcción de la identidad personal.

Por añadidura, la voluntad creativa, necesidad existente del ser humano, se encuentra impregnada de la ideología, misma que al reconocerla de manera

consciente, le permite al artista actuar de manera percibida a través de su papel en la sociedad, tanto como sujeto, individuo y profesionista, al ejecutar su labor divulgando ideas.

En suma, considero necesario este ejercicio de autorreflexión, cuya finalidad es evitar, en la medida de lo posible, la incongruencia de nuestra persona y actos; por ello, el autoconocimiento se da bajo la observación de la propia condición real y el ejercicio introspectivo de la subjetividad, puesto que no es posible abordar la ideología de manera completamente objetiva e inequívoca.

A su vez, la identidad, implica un proceso continuo, y por ende, nunca es definitiva ni conclusa; debido a que es resultado de la experiencia personal, y en ello radica la importancia de recordar. A partir de lo anterior, se generan posturas personales en base a la vida propia, por lo que es necesario aceptar nuestra vida, actuar, sentir y pensar, como algo que nos pertenece por completo, y por tanto, ser responsables de las mismas mediante la autoconsciencia.

El deseo de reconocer a los semejantes, corresponde a una necesidad intrínseca a la que se podrá acceder en un acto de empatía, relacionándonos con los demás como un ser humano con otro, aceptando que lo que nos compete no difiere de la realidad de los otros; es decir, el conocimiento del propio ser es un proceso individual, y al ser conscientes de esto, se posibilita un vínculo con el otro. Así, al asumirnos, comprometernos y responsabilizarnos con nuestra persona, el impacto se verá reflejado en el otro, e invariablemente tendrá repercusión en la sociedad y en nosotros mismos.

En correspondencia, *Memorias* aborda la reflexión del autoconocimiento personal al apoderarse de las propias experiencias, a través de la revisión de los sucesos vividos, donde la relación de texto e imagen exponen un reconocimiento personal; de modo que en la imagen fotográfica, pese a que no muestre una realidad total, expone un fragmento de la forma de percibir el mundo visible, valiéndose de la analogía como vínculo factible entre texto e imagen.

Por consiguiente, esta línea de producción fue el medio propicio que posibilitó la revisión de la constitución personal como una vía de autorreconocimiento y estructuración propia, cuya finalidad reside en la experiencia intercambiable con aquel que observa.

Lo cual, facilitó llevar un ejercicio reflexivo con mayor seriedad, de lo personal a lo público a través de la presente investigación.

Con ello, se pretende que seguir explorando en torno a los temas expuestos, como es el concepto de la identidad, dando continuidad a los ejercicios de producción y análisis desde hace 5 años, aproximadamente, puesto que la inquietud de la identidad tanto personal como colectiva, ha sido un tópico abordado desde el inicio de la carrera, por medio de la nacionalidad, fiestas tradicionales, lo social y la comunidad, espacios religiosos, objetos y lugares, la autoimagen, hasta abordar los retratos.

En consecuencia, la investigación me permitió esclarecer los temas de la identidad y autodefinición personal, cuya profundización de los conceptos, me posibilitó clarificar tanto los términos, como su campo y ambigüedad de los mismos, además de su construcción histórica, teórica y social. A partir de lo cual, es notorio que el tema abordado, ha sido explorado en distintos momentos, propiciando aportaciones de suma relevancia tanto en movimientos sociales, como filosóficos, así como su impacto en el campo de producción del arte, visible concretamente a través de los ejemplos expuestos. Siendo prioritaria la necesidad del conocimiento del ser y por ende el

redescubrimiento de uno mismo; tópico que, pese haber sido contemplado en incontables ocasiones, sigue sin ser un tema agotado, estando dicho cuestionamiento, vigente en la actualidad. Por lo que este proyecto, puede funcionar de referente para futuras investigaciones, o a otras personas interesadas en el campo.

Así, el antecedente y soporte teórico que me proporcionó la documentación, me permitió acceder a las imágenes mentales que deseaba materializar, mismo que me permitió dar orden y forma a mis ideas, dejando de ser un proceso abstracto y mental. Razón por la que la realización del proyecto de tesis, viabilizó mi introducción a la investigación.

Todas estas observaciones me permiten evidenciar que, los resultados obtenidos del proyecto, son relevantes debido a que reconozco que el tema abordado, es un campo que puede ser de interés para alguien más, así como que la serie fotográfica, puede o no generar interés en cualquier otro a través de la empatía con el tema. Aunado a la propuesta de un método de producción, que se relaciona con la exploración de un proceso personal, en la ejecución natural de una línea de producción, la cual se construye como totalidades de fragmentos que evocan a un mismo tema;

la que resultó a raíz de la investigación y mis condiciones personales de construcción, el cual no tenía contemplado alcanzar como tal, al principio de la propuesta. Pues, considero que la presente serie puede ampliarse a partir de la realización de imágenes que se planificaron en bocetos y textos, mismos que por distintas circunstancias no se concretaron.

Para finalizar, señalo que la presente tesis es el resultado de un primer acercamiento en torno a la investigación y producción personal, bajo la consciencia de que los conceptos, en sí mismos, son modificables, de la misma manera en que las técnicas son perfectibles, por lo que siempre hay mucho más en que especializarse, resultando un campo inagotable y labor de vida.

La presente investigación no es indicio de la culminación de mi formación personal en el área de las artes visuales, sino que puntualiza el fin e inicio de una nueva etapa, ya que considero que, tanto en el campo de la teoría como en la técnica, se presentan siempre nuevas posibilidades y campos de especialización en los cuales profundizar. Tengo en cuenta que, tanto el aprendizaje como la formación del egresado de artes visuales, no debería truncarse ni auto limitarse, sino encontrarse en la permanente expectativa de enriquecer sus conocimientos, la sensibilidad perceptiva y la profundización del entendimiento del ser.

Bibliografía

Capítulo I. La Fotografía como medio de Reconocimiento

1. Arreola Barraza, Jorge Alberto. *Teoría de la imagen fotográfica: el problema de la Nada*. Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011, 94 pp.
2. Barthes, Roland. *La cámara Lúcida: Nota sobre Fotografía*, Barcelona, Editorial Paidós, 9 Edición, 1989, 178 pp.
3. Brea, José Luis. *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, editorial Akal, 2005, 244 pp.
4. Burke, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Editorial Crítica Barcelona, 2005, 285 pp.
5. Cartier-Bresson, Henri. *Fotografía del natural*. Barcelona, Gustavo Gili, serie fotoGGrafía, 2003, 99 pp.
6. Català Doménech, Josep M. *La forma de lo real: Introducción a los estudios visuales*. Barcelona, editorial UOC, 2008, 341 pp.
7. Cosajús Quirós, Concha. *Manual de arte y fotografía*. Madrid, Editorial Universitaria, 1998, 184 pp.
8. Didi-Huberman, Georges, *Arde la imagen*, México, Fundación televisa, 2012, 90 pp.
9. Davis, Harold. *Rostro y alma: El retrato creativo*. Madrid, Editorial Anaya Multimedia, Photo club, 2011, 256 pp.

10. Ewing, William A. *El Rostro Humano: El nuevo retrato fotográfico*. Madrid, Editorial Anaya multimedia, 2011, 272 pp.
11. Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001, 191 pp.
12. Fontcuberta, Joan. *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, 288pp.
13. Freund, Gisèle. *Fotografía como documento social*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, serie FotoGGrafía, 1993, 207 pp.
14. Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX : del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Editorial Alianza, 2001, 597 pp.
15. Gernsheim, Helmut. *Historia Gráfica de la fotografía*. Barcelona, Editorial Omega, 1966, 314 pp.
16. Green, David. *¿Qué ha sido de la fotografía?*. Barcelona, editorial Gustavo Gili, serie FotoGGrafía, 2007, 149 pp.
17. Lara López, Emilio Luis. *La fotografía como documento Histórico-Artístico y Etnográfico: una Epistemología*. España, Universidad de Jaén, revista de Antropología Experimental, No. 5, texto 10, 2005, 28 pp.
18. Martínez, Francisco Alonso. *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*. Barcelona, Editorial UOC, 2007, 110 pp.
19. Melot, Michel. *Breve historia de la imagen*. España, Ediciones Siruela, 2010. 107 pp.
20. Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. Distrito Federal, Fondo de Cultura Económica, 2da reimpresión en español, 2012, 169 pp.
21. Newhall, Beaumont. *Historia de la Fotografía: De sus orígenes a nuestros días*. Barcelona,

editorial Gustavo Gili, Edición, 2002, 335 pp.

22. Tagg, John . *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona, Gustavo Gili, serie fotoGGrafía, edición castellana 2005, 311 pp.

23. Walter, Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Distrito Federal, editorial Itaca, 2003, 127 pp.

Capítulo II . Ideología e Identidad

1. Abbagnano, Nicola. *Introducción al existencialismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, 180 pp.

2. Althusser. *Crítica de la ideología y el estado*. Buenos Aires, editorial cuervo, 1977, 70 pp.

3. Beuys, Joseph. *Joseph Beuys: la revolución somos nosotros*. D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2011, 185 pp.

4. Bignami, Ariel. *Arte, Ideología y Sociedad*. Buenos Aires, ediciones sílaba, 1973, 109 pp.

5. Bocola, Sandro. *El Arte de la Modernidad: Escultura y Dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Barcelona, Ediciones Serball, 1999, 629 pp.

6. Brocano, Fernando. *Sujetos en la niebla*. Barcelona, 2013, editorial Herder, 271 pp.

7. Chiodi, Pietro. *El pensamiento existencialista*. México, editorial Uteha, 1953, 193 pp.

8. Eagleton, Terry. *Ideología: Una Introducción*. Barcelona, editorial Paidós, 2005, 393 pp.

9. Fernández del Campo, Eva y Henar Rivière. *El Arca de Babel: Teoría y práctica artística en el escenario transcultural*. Madrid, Abada editores, 2013, 343 pp.
10. Fromm, Erich. *La sociedad humana actual*. Barcelona, Paidós, 2009, 142 pp.
11. Guasch, Anna María. *Autobiografías Visuales: Del archivo al índice*. Madrid, Ediciones Siruela, 2009, 95 pp.
12. Guasch, Anna María. *El arte último del siglo XX : del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Editorial Alianza, 2001, 597 pp.
13. Hauser, Arnold. *Fundamentos de la sociología del Arte*. Madrid, editorial Labor, 1975, 199 pp.
14. Jiménez, Marc. *Theodor Adorno: Arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires, Editorial Amorrortu, 1977, 176 pp.
15. Muñoz, Blanca. *La cultura Global: Medios de comunicación, cultura e ideología en la sociedad globalizada*. Madrid, Editorial Person, 2005, 352 pp.
16. Pavón, José Miguel. *Las ideologías*. España, Pavolamb ediciones, 2001, 354 pp.
17. Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México, Fondo de Cultura económica, 3er edición, 2008, 351pp.
18. Elisabetta Di Castro y Claudia Lucotti (coordinadoras). *Construcción de identidades*. Distrito Federal, editorial UNAM, 2012, 248 pp.
19. Linton, Ralph. *Cultura y personalidad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980, 155 pp.

Páginas web

20. Brea, José Luis. Pequeña historia (de los usos artísticos) de la fotografía (Tres hitos). http://antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=1252.

Capítulo III Proyecto de Investigación y Producción Memorias

1. Althusser. *Crítica de la ideología y el estado*. Buenos Aires, editorial cuervo, 1977, 70 pp.
2. Brocano, Fernando. *Sujetos en la niebla*. Barcelona, 2013, editorial Herder, 271 pp.
3. Cooke, Lynne. *Elipsis, ellipsen, ellipsis : Chantal Akerman, Lili Dujourie, Francesca Woodman*. Distrito Federal, Fundación Olga y Rufino Tamayo, 2008, 91 pp.
4. Dondis, Donis A. *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007, 211 pp.
5. Hauser, Arnold. *Fundamentos de la sociología del Arte*. Madrid, editorial Labor, 1975, 199 pp.

Hemerografía

6. Gaceta Luna Córnea del artículo Entre el recuerdo y lo oculto: sobre acciones para recordar de Karina Juárez. Alejandra Delgado. D.F., Centro de la imagen.# 01, Enero-Abril, 2015, 52 pp.

Páginas web

7. <http://www.karinajuareztn.com>

