



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**

**LA FOTOGRAFÍA MATÉRICA: LA IMAGEN INTERVENIDA CON RECURSOS
GRÁFICOS NO CONVENCIONALES A PARTIR DE PRECEPTOS DE LA
COMUNICACIÓN VISUAL**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN ARTES VISUALES**

PRESENTA:

GUSTAVO GARCÍA MIRANDA

DIRECTOR DE TESIS

**Dr. Raúl Arturo Miranda Videgaray
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

SINODALES

**Mtro. Arturo Rosales Ramírez
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**Mtra. María Eugenia Gamiño Cruz
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**Mtro. Alejandro Pérez Cruz
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**Dra. Laura Castañeda García
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE DE 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Sí, ya pasó algo de tiempo.

Y para ser muy franco, como diría Vincent van Gogh (según una anécdota relatada en *El mundo de Van Gogh*, de Robert Wallace, p.13): ***Verá, señor, la verdad es que no me importa.***

Así que sólo me importan los resultados finales. Como este, el texto que ahora sostienes en tus manos. Eso es lo que de verdad me importa.

En esta ocasión, procuraré ser muy breve. Muy, muy breve.

Doy gracias a Dios y a la vida por las oportunidades tan grandes y magníficas que me han dado, de las cuales; he podido lograr muchas cosas importantes.

Doy gracias a las personas que me han traído aprendizajes significativos. Amigos, maestros, alumnos, personas extrañas, y todos los demás que de alguna manera han estado presentes en este proyecto, apoyándolo, impulsándolo; lo mismo que a mí.

Para empezar, gracias a mis padres, **Maximino Leopoldo García Gálvez** y **Hermelinda Miranda Sánchez**, quienes además de traerme a este mundo, me dieron algo más que los medios para vivir: me dieron los medios para sobrevivir, para subsistir y abrirme paso en la vida, me enseñaron a trabajar, me enseñaron que en la vida nada es gratis, me enseñaron que hay que ganarlo, y sobre todo; merecerlo, cosas muy diferentes entre sí.

A mis hermanos, pero ante todos; a mi amada hermana, la **Maestra Gloria Araceli García Miranda**, quien ha sido para mí un ejemplo inmenso de fortaleza, superación, apoyo y amor incondicionales.

A mi entrañable grupo de amigos, colegas, cómplices, compañeros de equipo del taller fotografía de la maestría: **José Luis Hernández Morales, Mónica Velásquez Ornelas y Eduardo Oliva Mendoza**, sin lugar a dudas, el mejor equipo de trabajo en el que he estado en toda mi vida y en todos los tiempos. Queridos amigos, sin su cariño, sin sus experiencias, sin su apoyo y excelente trabajo de equipo, me hubiera sido mucho muy, muy difícil llevar a cabo mi proyecto fotográfico; **¡¡¡mil gracias por todo :D!!!**

Todos nosotros, ese fabuloso equipo que formamos, capitaneados siempre por el muy querido y admirado **Maestro José Luis Aguirre Guevara**, sin su apoyo invaluable; literalmente no hubiera acabado la maestría, es en serio. Su ayuda llegó como caída del cielo en el momento más difícil de mi estancia en el posgrado. Me siento especialmente bendecido, ya que Usted, de entre todos los maestros que han estado en mi vida, ha sido el único que me brindó ayuda en muchos sentidos, y que ningún otro maestro jamás daría. Para Usted, de verdad se lo digo: **¡¡¡un millón de gracias y que Dios lo bendiga siempre :)!!!**

A mi estimadísimo amigo y colega, el **Maestro Julio Cerecedo Buitrón**, por invitarme a sus proyectos académicos, por todo su gran apoyo, por su incansable insistencia y motivación para que concluyera este trabajo, y por todo lo demás.

Y desde luego, a toda esa gente que ha estado cerca de mí en muchos sentidos para brindarme su afecto, su cariño. Entre todo ese océano de gente, destacan Brenda Paola Bernal Martínez, por todas esas cosas compartidas; Víctor Paredes (ese Vitoooooorr...!!!), mi Chiquita linda, y todos los que me faltaron.

Para todos ellos, todo lo que pienso y siento, se reduce a una sola palabra:

GRACIAS

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	I
HIPÓTESIS	II

Capítulo I. ANTECEDENTE HISTÓRICO: LA RUPTURA

1. LA RUPTURA EN LA PINTURA	2
1.1 El alejamiento paulatino del manejo tradicional de las técnicas pictóricas y la importancia del lenguaje de la materia	5
1.2 LA PINTURA MATÉRICA, INFLUENCIA PRINCIPAL DE LA FOTOGRAFÍA MATÉRICA	18
1.3 LA RUPTURA EN LA FOTOGRAFÍA	24
1.3.1 Los trasgresores de la imagen fotográfica.	26
1.4 LA DINÁMICA DEL ESPACIO.	43

Capítulo II. LA COMUNICACIÓN VISUAL EN EL ÁMBITO DE LA FOTOGRAFÍA MATÉRICA

2. ¿QUÉ ES LA COMUNICACIÓN VISUAL? Una respuesta más próxima al arte y al diseño.	52
2.2 COMPOSICIÓN: Estrategias y técnicas de comunicación visual.	62
2.3 MANIFESTACIONES DE LA COMUNICACIÓN VISUAL: El <i>comic</i> y el cine como influencias en la fotografía matérica.	66

Capítulo III. LA SERIE: LA FOTOGRAFÍA MATÉRICA

3. EL PROCESO FOTOGRÁFICO: Un acto de representación de la vivencia, o de cómo un objeto cualquiera obtiene una equivalencia vivencial.	98
3.2 LA INSERCIÓN DE LA MATERIA: Un acto de metaforización del <i>ser</i> emocional, o la resignificación de la materia.	107
3.3 LA COMUNICACIÓN VISUAL: La Materialización de la forma del mensaje.	115
3.4 LIBRO DE DÍAS: La serie, <i>La Fotografía Matérica</i> .	127

CONCLUSIONES	157
BIBLIOGRAFÍA	162

INTRODUCCIÓN

Uno de los propósitos del arte actual, y al mismo tiempo; parte del problema del proceso creativo, es proponer algo que sea diferente a lo ya establecido, algo *nuevo* o *innovador*, una tarea bastante complicada, si se toma en cuenta que en estos días ya no hay nada nuevo por hacer, nada por *crear*. Por la misma razón, la sola mención de las palabras *nuevo* o *creación* resulta ser algo difícil de creer o incluso puede tomarse como algo muy pretencioso. En todo caso, lo nuevo sería desarrollar un método de producción artística que modificara lo establecido y proponer con ello discursos conceptuales, estéticos, visuales y plásticos, acorde a las circunstancias del momento y en todas las diferentes manifestaciones artísticas. Y lo más importante, preguntarse: *cómo hacerlo, con qué materiales, propósito, en qué soportes, etc.*

Tomando en consideración lo anterior, el autor de esta tesis; toma como referencia las experiencias previas a lo largo de su proceso creativo en el campo de la fotografía, en el que pasó por dos proyectos fotográficos importantes; uno basado en aspectos de carácter emocional y vivencial, con una estructura compositiva axial, y el otro basado en aspectos compositivos más formales como la geometría y la construcción de espacios arquitectónicos de una gran amplitud espacial, ambas logradas con una técnica de impresión en blanco y negro depurada y con ayuda de programas para edición de gráficos para computadora, para llegar posteriormente a la búsqueda de un tipo de fotografía que pudiera conjuntar tanto lo emocional, como lo técnico, lo formal, lo compositivo, y todos esos elementos que le dan formalidad a la obra y lograr otro tipo de lenguaje mediante la inserción de otro tipo de recursos gráficos.

En este sentido, este proyecto de investigación visual pretende establecer que en la fotografía se puede lograr una manera diferente de construir una imagen, un discurso y una técnica; empleando para ello recursos gráficos no convencionales, materiales que no se hayan usado, o que se hallan muy poco, como sujetos de intervención en la obra plástica, a fin de lograr una propuesta fotográfica alterna.

Para ello, esta investigación se dividirá en tres partes. La primera dará cuenta de algunos periodos de la historia del arte en los que se rompen esquemas establecidos por la tradición académica que exigía un manejo riguroso de la técnica, particularmente,

en la pintura y la fotografía, y cómo, desde entonces, fueron evolucionando esos procesos. La segunda, hará referencia a varios aspectos de la comunicación visual, que van desde la definición del concepto, hasta su deconstrucción, análisis de diferentes manifestaciones de la comunicación visual y cómo éstas influyen en la estructuración de las imágenes planeadas para este proyecto de investigación. Finalmente, se mostrarán los productos obtenidos de la experimentación con materiales diversos sobre la superficie fotográfica.

HIPÓTESIS

La fotografía matérica existe porque, mediante la intervención de recursos gráficos no convencionales, se desarrolla un lenguaje visual alternativo. Tal como sucede en otras disciplinas artísticas, como la pintura.

CAPITULO I

ANTECEDENTE HISTÓRICO:

LA RUPTURA

1. LA RUPTURA EN LA PINTURA

“...que un pintor... - deforme su tema hasta casi ocultar la identidad del original y llegue a crear una nueva forma, la consiguiente violación del medio empleado es la más perfecta seguridad sobre las convicciones del autor. Un cierto desprecio por el material empleado para expresar una idea es indispensable para la realización más pura de esa idea”¹.

Metodológicamente hablando, sería propicio iniciar este espacio con la señalización de eventos y fechas que fueron alterando -¿o debe decirse renovando?- el rumbo de la historia del arte y repetir lo que muchos libros han logrado con tanta precisión. Sin embargo es más sensato hacer una reflexión sobre estos eventos que han dejado huellas profundas en el arte.

Refiriéndose a fechas, sería adecuado empezar con el periodo impresionista, cuyos artistas sentaron el precedente y las bases para la metamorfosis en la representación de la pintura tradicional. Desde luego, este movimiento suscitado a finales del siglo XIX marca el inicio del arte moderno; aunque este dato es de muchos sabido, el cambio empezó desde mucho tiempo atrás, prácticamente desde que el hombre primitivo se dio cuenta de que algunos insectos, plantas y minerales podían convertirse en polvos que, mezclados con otras sustancias, dejaban un rastro de color y forma sobre un muro, también alteró

¹ Comentario de Man Ray, en: *Man Ray; Fotografías París 1920-1939*. Haus, Andrés, en el capítulo denominado *La edad de la luz*. Barcelona. Gustavo Gili. 1980.

la arcilla que recogió del suelo para convertirla en una escultura o en una vasija modelada con sus manos.

A partir de ese momento empezó a manifestarse la materialidad, desde que el hombre de las cavernas dejó de lado el carácter funcional de la materia y se aprovechó del muro de roca y sus texturas, de los espacios y recovecos dentro de la tierra, dando origen a lo que ahora llamamos arte rupestre pero, ¿el hombre primitivo realmente pensó en *Arte* cuando pintó las paredes en las cuevas de Altamira y Lascaux?, ¿o es una etiqueta que se le otorgó en la actualidad? Desde luego no se trata de cuestionar ni demeritar el trabajo del hombre primitivo ni entablar una diatriba sobre lo que es y no es el arte, lo que se trata de explicar aquí es que el mismo primitivo modificó su manera de expresarse mediante el empleo del lenguaje pictórico, empleando recursos gráficos que durante el periodo moderno se hicieron presentes y que en la actualidad se siguen empleando. Maurizio Vitta refiere que el hombre primitivo aprovechaba las características naturales de los materiales para dar forma y mensaje: “Esgrafiadas, dibujadas con ocre o realizadas aprovechando las particularidades de la piedra (el perfil de una estalactita que se convierte en hocico de bisonte, una cavidad de la roca tratada como símbolo femenino)”², además, agrega que “En las representaciones que cubren amplios tramos de las grutas de Lescaux (*sic*) Altamira, Rouffignac, Niaux, Kapova y de otras que contienen rastros de asentamientos humanos del periodo paleolítico, el signo coincide a fondo con la piedra: color, raspadura contorno, relieve sombra indefinida, como si todo ello no se hubiera transferido a la roca sino que por el contrario surgiera de sus profundidades como una eflorescencia provocada por misteriosos procesos telúricos. Dibujadas en los recodos más secretos de las cavidades naturales, las abigarradas imágenes de animales y las figuras inspiradas en seres humanos quedaron plasmadas sobre la superficie rupestre confiriéndole una enigmática vida propia: el pensamiento primitivo se

² Vitta, Maurizio, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona, 2003, Paidós Ibérica, 97 p.

reflejó de forma incierta en aquellas visiones; se trataba de un pensamiento aún inmerso en la brumosa indiferencia de la materia”³.

El tiempo siguió su marcha y el hombre su evolución, empezó a combinar el grafismo y la pintura en las paredes de las construcciones majestuosas que desde hace muchos años se denominan pirámides. Los hombres que usaron estos procedimientos se manifestaron en lugares y épocas diferentes, sin embargo, tuvieron muchas cosas en común, la más importante: hicieron uso de la materia como recurso visual. El dibujo y el manejo del color cambian de una cultura a otra y, sin embargo, se aprecia un dominio extraordinario de la figura humana, aunque -si es válido decirlo- carezcan de proporción y/o perspectiva.

En este sentido, es indispensable mencionar en esta reflexión, a la pintura mural -como se conoce en la actualidad- en la que se da otro cambio: de la pintura aplicada en el muro convencional, el mural se trabaja en muros preparados para diferentes técnicas pictóricas, desde luego, el mosaico bizantino no queda exento de estos cambios y la materia adopta una forma diferente.

La orfebrería, la alfarería, la escultura y otras manifestaciones apegadas a la tridimensionalidad sufren alteraciones en cuanto al material y la forma se refiere: del bronce se pasa al hierro, posteriormente, al acero y otros metales hasta llegar a otros materiales como los plásticos, las llantas, la tela o ropa, o cualquier otro objeto convertido en desecho, esto trae como consecuencia que se cambien las antiguas esculturas de roca sólida, por piezas de metal huecas, filiformes o planimétricas. De la manifestación mimética se pasa a la figurativa, a la geométrica y, posteriormente, a la abstracción; de las esculturas con proporciones áureas se pasa a las esculturas con ritmos de forma y espacio geométricos, dejando vacíos dichos espacios donde originalmente había un rostro o una pierna.

De la arcilla se llega a la porcelana. En la pintura también se experimentan otros cambios, aunque de manera gradual, pues la tradición académica no podía permitir que se pasaran por alto ciertos cánones de belleza que definían a la pintura como tal.

³ Vitta, Maurizio, *op. cit.*, 98 p.

Se puede seguir con una larga lista de etcéteras para completar esta sección, sin embargo, se trata de evidenciar que la evolución humana trae consigo cambios en todos los ámbitos, cambios que deben interpretarse -además de evolución- como ruptura, en tanto que el arte y los artistas se desprenden del carácter funcional de la materia. Del mismo modo deben considerarse los cambios en los núcleos humanos que van desde el social hasta el cultural, y del artístico al político; cambios que sin duda infieren de alguna manera -para bien- en la producción artística, y desde luego, esto se aprecia en la concepción de las imágenes y la técnica.

Siguiendo un orden cronológico de la historia, existe un periodo a finales del siglo XIX en el que se da una ruptura en la pintura que en muchos sentidos es radical. A pesar de ello, los productos artísticos elaborados en ese periodo conservan vestigios de aquella realidad que debía ser apreciada y reconocible, desde luego, ese es un tópico que debe ser analizado en otro contexto, como se verá en el apartado siguiente.

1.1 EL ALEJAMIENTO PAULATINO DEL MANEJO TRADICIONAL DE LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS Y LA IMPORTANCIA DEL LENGUAJE DE LA MATERIA

Existen cuatro movimientos de vanguardia que marcan cambios importantes en el transcurrir de la historia del arte y que sentaron las bases de sus diferentes manifestaciones en la actualidad, estos fueron el *Postimpresionismo*, el *Dadaísmo*, el *Matérico* y el *Povera*, de los cuales es prudente y necesario resaltar su pertinencia para la investigación de este documento, pues más que establecer una serie de juicios estéticos y de valor sobre estos movimientos, o de hacer una descripción histórica, lo que se pretende es hablar del aspecto conceptual, técnico y material de algunas obras, así como de algunos artistas que surgieron en esos movimientos. Siguiendo un orden cronológico se hará una breve revisión de uno de los artistas de cada movimiento, empezando con el Post-impresionismo. Todos los integrantes del grupo postimpresionista tienen un lugar fundamental en la historia, aunque entre ellos destaca el pintor holandés Vincent Van Gogh, quien

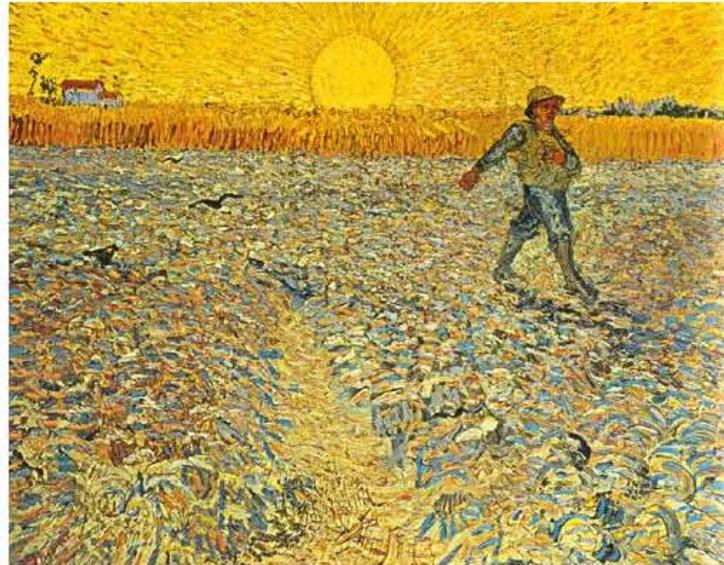
además de seguir los preceptos del movimiento impresionista, establece en sus pinturas un lenguaje nuevo y único en su momento: el de los empastes. Sus biógrafos y novelistas -incluso Vincent mismo, en sus cartas a Théo-⁴ relatan que el artista buscaba lograr que los personajes y objetos de sus obras *quedaran bien plantados en el suelo*, esto se debe a que en una ocasión en la que realizaba un cuadro de paisaje, la luz del día se extinguía rápidamente, así que apretó el tubo de pintura directamente sobre el lienzo y con el cabo del pincel *extendió y modeló* el óleo sobre el lienzo hasta lograr esa apariencia, esa impresión, sin saber que ese gesto modificaría para siempre la manera de pintar.

Baste con observar las reproducciones que se han hecho de sus obras. La iluminación empleada en ellas, generan juegos de luz y sombra sobre la superficie, haciendo posible apreciar la acumulación de cientos de pequeñas pinceladas de color que se yuxtaponen hasta formar pequeños montículos de materia oleaginosa, revelando así, la manera de trabajar de este artista, quien gustaba de pinceladas cortas y bien definidas, como si al aplicarlas sobre la tela lo hiciera con gran fuerza, lo que indica la seguridad y firmeza que había alcanzado en su técnica. El grosor de los trazos de pintura muestra una sucesión de puntos y líneas cortas, rectas y onduladas que se dispersan en todas direcciones. ¿Será prudente hablar de elementos formales de comunicación en esos cuadros? Ajustándose a los cánones formales y estéticos de esa época, probablemente no, pues Van Gogh buscaba la representación de la luz en sus diferentes manifestaciones de forma y a partir de su propia percepción. Sin embargo, en la actualidad es completamente viable buscar esos elementos en las obras de este pintor, a partir de un análisis visual, ya que tales conceptos son formulaciones ulteriores.

Una manera de percibir lo descrito en las líneas anteriores es observar dos de sus obras que se muestran enseguida: *El sembrador* (1888) y *Cipreses con dos figuras* (1889), en ambos casos se muestra un detalle de cada pintura, lo que da

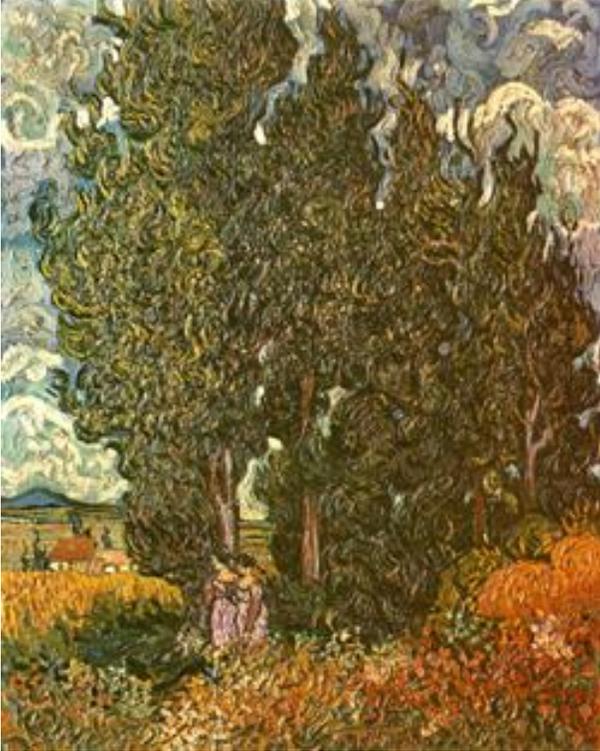
⁴ Robert Wallace cita una carta de Van Gogh dirigida a su hermano Theo describiendo una escena de paisaje al atardecer en: *El mundo de Van Gogh*, Estados Unidos, Time - Life, Biblioteca de Arte, 198, 35 p. En tanto que Irving Stone relata este acontecimiento en *Anhelo de vivir*, México, Diana, 46ª reimpresión, 2003, 187 p; y en *Cartas a Théo*, Van Gogh, Vincent, Introducción de David García López, Alianza, Arte, 2009, 115 p.

una idea bastante clara del estilo que había desarrollado este artista: “pinceladas en remolino, empaste grueso, composición dinámica”⁵. Este sistema de trabajo le permitió al artista alcanzar la máxima expresión en dos aspectos: en cuanto a tema y en cuanto a técnica.

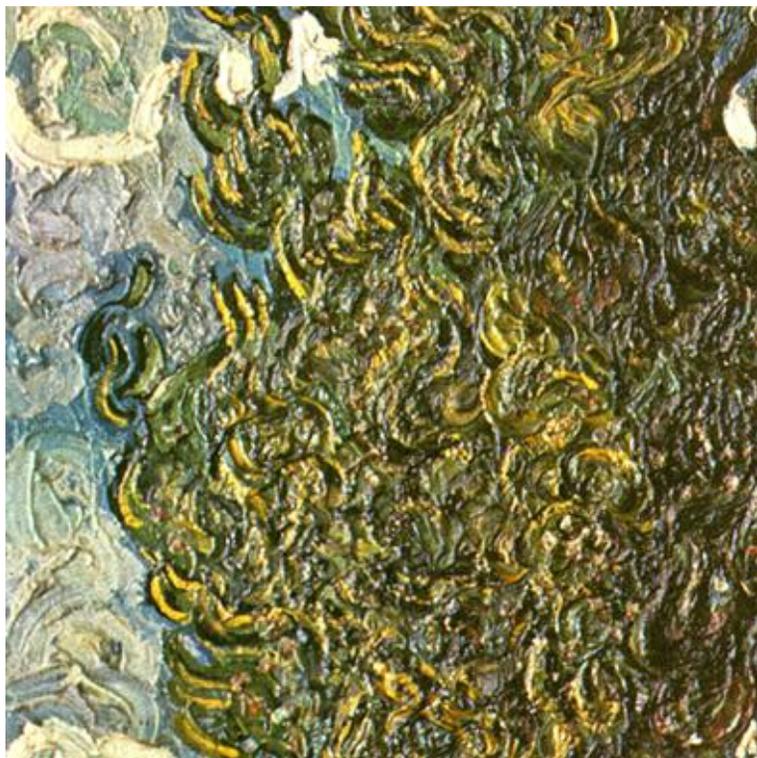


Vincent Van Gogh, *El sembrador* y detalle de la misma obra. Arles, Junio de 1888.

⁵ Wallace, Robert, *El mundo de Van Gogh*, Estados Unidos, Time - Life, Biblioteca de Arte. 1981, 171 p.



Vincent Van Gogh, *Cipreses con dos figuras* y detalle de la misma obra. Saint-Rémy, Junio de 1889.



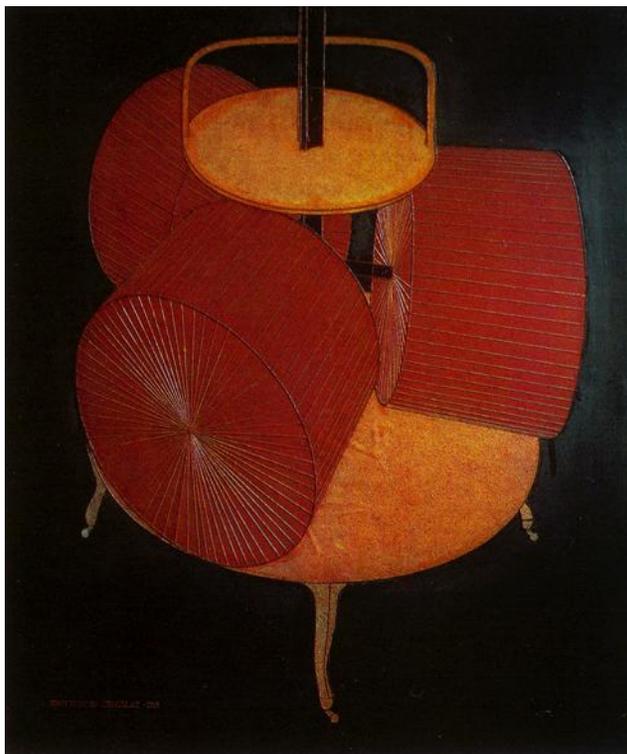
Las imágenes de las pinturas indican que Van Gogh manipuló el material pictórico con una actitud lúdica que revela su carácter expresivo, su plasticidad y su potencial estético que es acorde con sus temáticas. Deja de lado cualquier posibilidad de parecido con su referente y con la realidad en una clara actitud de rebeldía contra los cánones academicistas de belleza establecidos en la forma de pintar desde siglos atrás y la materialidad es una de las principales protagonistas en ese momento histórico de la pintura y el arte en general. Obvio, hay más en la vida y obra de este artista, sin embargo, lo que esta investigación busca es resaltar la importancia del manejo de la materia y cómo impacta en la representación e interpretación de la vivencia, tal como se relatará en el 3er capítulo de este documento, página 112. Los postimpresionistas dejaron un legado importante a los artistas de su tiempo y a los venideros, piénsese en los fauvistas y los expresionistas, quienes hicieron su propia aportación en el arte, motivados por sus predecesores; sin embargo, un movimiento artístico posterior causó un mayor revuelo en todos los ámbitos artísticos de su época por su carácter subversivo: *el Dadaísmo*.

Dicha subversión radica en la negación absoluta de las tradiciones y costumbres de la sociedad, y como el arte es un producto social, niega toda forma de arte, (incluso del arte mismo). Partiendo de tales premisas se subvierte la concepción de *obra de arte*, convirtiéndose en *anti-arte*⁶. Y claro, resulta inevitable mencionar a Marcel Duchamp, quien, además de ser uno de los principales representantes de este movimiento vanguardista de principios del s. XX, es uno de los artistas que revolucionaron los preceptos del arte moderno e instauró los principios del arte contemporáneo para la creación a partir de *la idea*⁷, y de quien se mencionarán tres *ready-mades* que son fundamentales para esta investigación:

⁶ Con todo y esa negación, vale la pena preguntarse: ¿Por ello deja de ser arte? Desde el momento en que Duchamp ubicó el famoso urinario en un contexto artístico -llámese concurso o exposición-, adquirió ese carácter, el de pieza de museo, de obra de arte, de forma de arte. En el libro *Apariencia desnuda*, México, Era, 1990, 15 p. Octavio Paz establece un juicio, habla de “*una obra que es la negación misma de la moderna noción de obra*”, refiriéndose al ensamblaje llamado *Etant Donés: 1o. La chute d’eau, 2o. Le Gaz d’éclairage*. (1946-66) que responde a este cuestionamiento.

⁷ Paz, Octavio, *op. cit.*, 20 p.

El Gran Vidrio (1915-1923), *Fuente -Le Fountain-* (1917) y el “perfume” *Belle Haleine Eau de Voilette -Rose Sélavy-*, (1921).



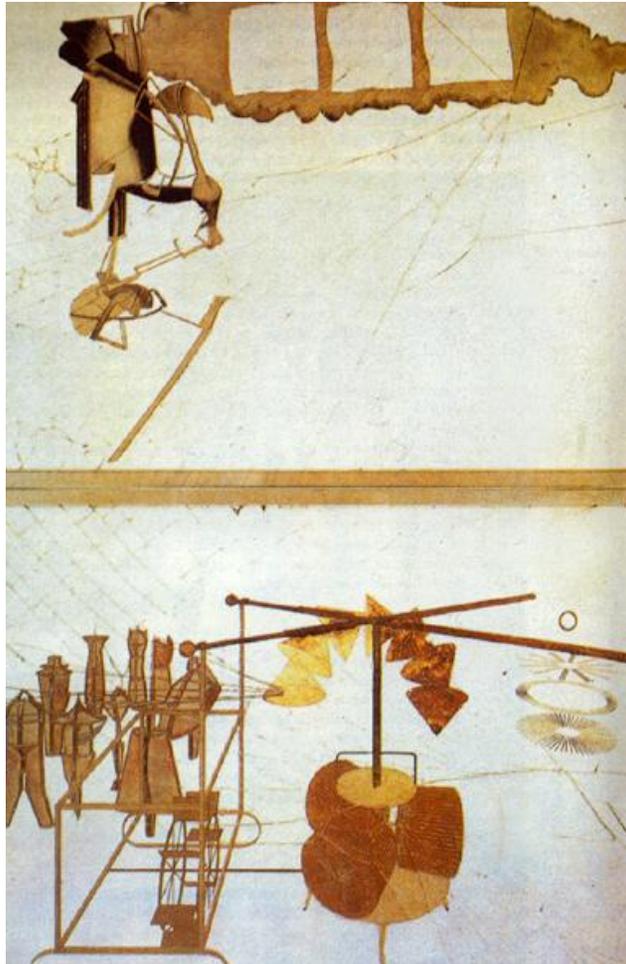
Marcel Duchamp, *Molino de Chocolate n° 2*, 1914

Es bien sabido que, al igual que otros artistas, Duchamp abandona gradualmente la pintura cubista al interesarse por la captación de la experiencia dinámica de la realidad, la cual caracterizó al movimiento denominado *Orfismo*. La escultura cubista realizada por Picasso y otros artistas, aporta elementos valiosos a la nueva escultura: de la masa sólida que caracterizaba a la tradicional, pasa al vacío (se vuelven huecas), se empieza a emplear cartón, madera, chapa de lámina, superficies de cristal, y ello trae otras experiencias

y conocimientos a un Duchamp que, influido por los movimientos mencionados anteriormente, sin dudarlo, sustituye los materiales clásicos y los empieza a aplicar a la pintura, cambio que se refleja en *Molino de chocolate núm. 2* (1914, Fig. 3), realizada en óleo, hilo y mina de plomo sobre tela. Este molino se replica en la obra *el Gran Vidrio*, pieza que se tratará enseguida⁸.

⁸ Es prudente aclarar que el análisis que se realizara de este ensamble y los *ready-mades* mencionados está enfocado hacia los elementos formales que lo conforman y a su carácter simbólico, más que a la parte filosófica de la pieza, pues debe recordarse que el escritor Octavio Paz expone un concienzudo y profundo estudio crítico y estético de la misma en su obra literaria: *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*, México, Tercera reimpresión, Era, 1990. Aunque esta tesis tiene cierto fundamento de ese texto, pues la manera en que se examinará la pieza de Duchamp, sigue el orden que estableció Paz, que de hecho, sigue la lectura y el orden de los componentes mismos. Del mismo modo, para la descripción y explicación de los componentes se usarán algunos juegos de palabras y será interpretación del autor de este texto y lo más sucinta posible; pues hablar del *Gran vidrio* en unas cuantas líneas sería menospreciar a la obra y al artista.

De entrada, el soporte de este ensamble es de vidrio, un material que rompe muchos esquemas de la pintura academicista, ya que ello permite ver la obra por los dos lados, la transparencia generada por los paneles ofrece esa posibilidad al observador y elimina la *linealidad* con la que se tenía que producir y apreciar la pintura, dicha transparencia, contiene polvo de 4 a 6 meses “encerrado después herméticamente”⁹. A parte de ser un soporte inusual, las placas de vidrio -fracturadas después de ser expuesto en 1923- sobre las cuales se ha desarrollado el mito de la novia y sus amantes, tal como lo menciona Paz



Marcel Duchamp, *El Gran Vidrio*, 1915-1923.

en su obra *Apariencia Desnuda*, para referirse al funcionamiento del personaje y sus partes; que se encuentran montadas entre otros dos paneles de vidrio, lo cual motivaría a pensar que la obra está desarrollada en una *técnica mixta de vidrio sobre vidrio*...

La Novia es un conjunto de piezas metálicas que fueron modeladas de una manera compleja, remiten a la geometrización-abstracción-mecanización de la forma y, por ende, a la manifestación-representación del estudio topológico del espacio. Esta interpretación es aplicable -incluso- a toda la pieza. Es difícil saber, o por lo menos imaginar, si Duchamp planeó de así la *forma* de *la Novia*: los huecos dentro de su *cuerpo* producen juegos de luz y sombra que manifiestan una estructura no-plana *que le da vida* a la Novia, quien ha sido dotada de una

⁹ Paz, Octavio, *op. cit.*, 56 p.

humanidad expresada más que en morfología, en encarnaciones, en interpretaciones simbólicas.

La Vía Láctea, un objeto extraño *color carne en forma de nube-cocodrilo gaseoso-oruga gigantesca*¹⁰ -que emerge de la parte superior de los objetos metálicos que conforman *la cabeza* de la *Novia*-, está compuesta por un material aún no definido por el autor de esta tesis, aunque Duchamp especifica claramente en *La Caja Verde* que debe ser “una capa transparente que rodea desigual y densamente los tres pistones”¹¹, lo que significa que una capa transparente servirá de soporte para los tres pedazos de papel fotográfico impresos con la imagen de una cortina -los *pistones*- y, nuevamente, debe haber otra capa de vía láctea. Estos últimos objetos aportan un valor singular a esta investigación, pues la fotografía *interviene* a la *Vía Láctea*, y manifiestan la importancia que Duchamp le otorga, además de ser una imagen, es un objeto plástico con lenguaje propio que da pie a otras lecturas e interpretaciones. *La Vía Láctea* se acompaña por una serie de puntos realizados con pintura que Paz describe como “*los nueve disparos de los Solteros*”. La ubicación de *la Novia*, *la Vía Láctea* y *las descargas de los Solteros*, probablemente sean la causa -y es una mera especulación- por la que Duchamp declara inacabado el *Gran Vidrio* en 1923¹², pues, al ocupar apenas la cuarta parte de la placa superior, queda al descubierto una gran zona vacía -intencional, libre- que visualmente ocasiona un desequilibrio que no permite continuar una lectura convencional. Sin embargo, el dadaísmo se opone a las formas tradicionales del arte, tal como lo refiere Mario de Micheli en *las vanguardias artísticas del siglo XX*: “Así pues, Dada es antiartístico, antiliterario y antipoético”¹³.

¹⁰ Octavio Paz establece que Duchamp mismo, subrayó que *la vía láctea* es de color carne. Para definir la forma de la misma se ha establecido un juego de palabras que resume las diferentes formas con las que ha sido interpretada.

¹¹ Duchamp, Marcel, *Escritos. Duchamp du Signe*, Barcelona, Edición corregida y aumentada por Michel Sanouillet, con la colaboración de Elmer Peterson) Gustavo Gili, 1978, 47 p.

¹² Paz, Octavio, *op. cit.*, 42 p.

¹³ De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Barcelona, Alianza, 1992.

La división de las placas de vidrio, actualmente conformada por una tira de vidrio delgada y prensada entre dos tiras de metal, separa *el dominio de la Novia* y *el dominio de los Solteros*¹⁴, esto probablemente como producto de la reparación que le hiciera Duchamp a la obra en 1936 a raíz del daño que sufrió después de la exposición de 1926, en otro momento fue el vestido invisible de la Novia y horizonte de la obra. Quienes están poco involucrados con la historia de la pieza, asocian esta segmentación con una ventana, y tal vez lo sea. Las interpretaciones ulteriores en el arte son habituales, por ello es frecuente que en la actualidad se diga -tan común y frecuentemente- que *a eso te expones cuando expones* y que representa un *plus* para la obra.

La mitad inferior de *El Gran Vidrio*, en su mayoría intervenida con pintura y metal corresponde al *dominio de los Solteros*. Todos ellos se encuentran relacionados en una compleja interconexión-interacción basada en la perspectiva clásica -¿contradicción con respecto al *domino de la Novia*?-: los *Nueve Moldes Machos* se encuentran unidos al *Tamiz*, sombrillas, criaderos de polvo -según Paz- en una disposición semicircular y secuenciada que van de lo claro a lo oscuro. Entre los Solteros y el Tamiz se encuentran la *Corredera*, elaborada en metal y el *Molino de agua*, impulsado por una cascada invisible, le da movimiento a la *Corredera* que produce una serie de sonidos que “estimulan” a los Solteros. Dicho movimiento hace girar al objeto ubicado en la parte central de esta parte de la obra: *Molino de Chocolate* pintado al óleo, que se une a la *corbata*, y las *Grandes Tijeras*, acompañados a la derecha por los *Testigos Oculistas*, que en un juego visual y de palabras, hacen, a la vez, la representación *legal-religiosa* y *jurídica*- y son similares a los “discos y diagramas de los cartones que usan en los establecimientos ópticos para probar la vista”¹⁵.

El óleo proporciona un aspecto diferente a la obra, se aprecia el dibujo, así como el gesto-la acción-la presencia del pintor. Vale la pena citar a André Bazin,

¹⁴ Paz, Octavio, *op. cit.*, 44 y 52 pp.

¹⁵ Paz, Octavio, *op. cit.*, 60 y 62 pp.

quien afirma que “Todas las artes están basadas en la presencia del hombre”¹⁶ y que era una condición indispensable para que no se perdiera el aura, ese aire de artisticidad de la obra pictórica.

La superficie fracturada del vidrio viene *a completar* de alguna manera a la obra. La textura generada por el estrellamiento resultó ser *una suerte de composición* que Duchamp terminó por aceptar con agrado, pues fue como un diseño de lo desconocido.

Entre un dominio y otro, Paz describe muy puntualmente una serie de dispositivos contenidos en *el Gran Vidrio* como la *mortaise*, el *magneto-deseo*, la *materia de filamentos*, el *Maquinista de Gravedad*, el *árbol-tipo*, la *avispa*, el *vestido de la Novia...* y toda una serie de etcéteras que son totalmente invisibles a la vez que cinéticos, y que todo está explicado en *La Caja Verde*, el famoso escrito de Duchamp que describe con toda precisión el intrincado aparato mecánico-erótico que son los componentes de este ensamble. Esta invisibilidad pudiera parecer una ironía o una franca y abierta burla al espectador; sin embargo, la invisibilidad -o no-visibility- es una formalidad importante que Wucius Wong denomina “Elementos conceptuales”¹⁷, que son inexistentes y que parecen estar presentes en un diseño.

Burla o no, esta *invisibilidad* habla del nivel de conceptualización y síntesis de forma y materia¹⁸ alcanzados por Duchamp, mismo que se aprecia en el *ready-made Fuente*, que enseguida se revisa.

En la constante búsqueda de la negación, se creó la necesidad de darle otra *forma* a la forma artística que se alejaba cada vez más -aunque de manera paulatina- del concepto de obra artística tradicional. Los objetos más absurdos y

¹⁶ André Bazin en: *El Acto Fotográfico, de la representación a la recepción*. Dubois, Philippe, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986, 30 p. Aunque la cita completa es: “...sólo en la fotografía gozamos de su ausencia”. La cita hace una clara referencia a los discursos sobre el problema de la aparición de la fotografía a finales del s. XIX y que es un tópico que se desarrollara con más amplitud en el tercer capítulo de este documento.

¹⁷ Wong, Wucius, *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*, Barcelona, Gustavo Gili, 1989, 11 p.

¹⁸ A la que se hace referencia en *La Caja Verde* por la importancia del lenguaje mismo de los materiales, pues habla de la *materia pictórica*, la *materia de filamentos...* Duchamp, *Op Cit.*, 37, 56 pp.

miseros adquieren un lenguaje plástico propio e invaluable que desacraliza a la obra de arte y su pureza. En esa tendencia, una de las acciones que emprendió Duchamp fue la de apartarse de la producción de obra, y ello motivó el nacimiento del *ready-made*. Al sacar de contexto a objetos comunes de uso cotidiano en un gesto de gratuidad, los eleva a la categoría de obra artística y por tanto, estética. Paz explica que, “El *ready-made* es una crítica al gusto”¹⁹ y “es un ataque a la noción de obra de arte”²⁰.



Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917.

materia indispensable para lograr *la realización más pura de esa idea*, -y de la cual se hacía referencia al inicio de este capítulo, en la página 2- tal como lo decía Man Ray, con quien Duchamp, aparte de llevar una amistad profunda, trabajó en algunas ocasiones logrando la integración de diferentes disciplinas para la creación de productos artísticos diversos, como es el caso de la pieza *Belle Haleine Eau de Voilette*.

En esa *suerte de gratuidad*, el urinario “enviado” por *R. Mutt* a la I Exposición de Independientes de 1917 en París resulta ser ejemplo magnífico de conceptualización de forma y materia. A partir de ese momento deja de ser imperiosa la necesidad-necedad de buscar la pureza de la técnica, de usar los materiales “necesarios” para lograr una *buena obra*, pues la loza sanitaria se vuelve la

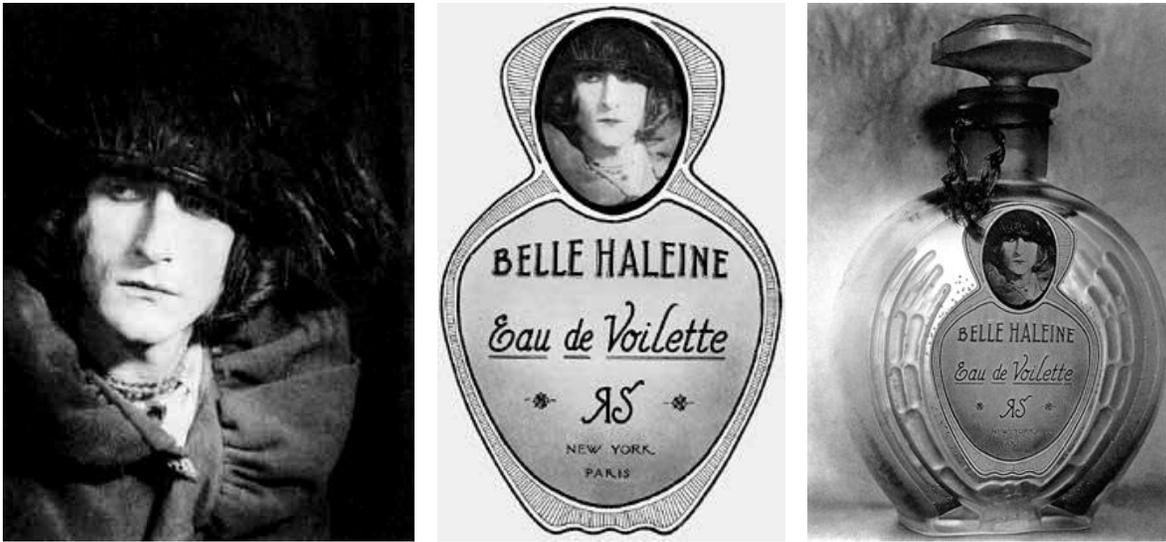


Man Ray, Duchamp como *Rose Sélavy* 1921

¹⁹ Paz, Octavio, *op. cit.*, 31 y 32 pp.

²⁰ *Idem.*

En ese espíritu de colaboración, el fotógrafo y el pintor trabajaron juntos en la creación de un *alter ego* para el segundo: *Rose Sélavy*, viuda cuyo nombre ha sido interpretado-traducido como “La vida es rosa”, aunque Katherine Ware²¹ comenta que mas bien “sonaba como «Eros c’est la vie»”, que se traduce como *Eros es la vida*. Dicho personaje *ilustra* la etiqueta de la botella del perfume cuyo nombre se mencionó en las líneas anteriores.



Man Ray, *Rose Sélavy*, 1921. Muestra una de las fotografías realizadas, la etiqueta y la obra final: *Belle Haleine Eau de Voilette*.

Por principio de cuentas, esta obra es un ataque frontal a los productos sociales, se ridiculiza la “elegancia” y la presentación de los mismos. Man Ray se encarga de realizar las fotografías que servirán de imagen y de diseñar la etiqueta.

Al emplear una botella, cambia, nuevamente, la conceptualización de la forma y la materia. A diferencia del *Gran Vidrio*, en esta obra, cuyo material es vidrio, no hay transparencia, la opacidad de la botella impide ver hacia su interior, en una metáfora de la imposibilidad de *ver* al interior núcleo social que de alguna manera ironiza.

Por otro lado, en *Belle Haleine Eau de Voilette*, a la par que se ha construido la imagen, se ha *construido* una realidad a partir de la fotografía. Así pues, Duchamp, al vestirse y fotografiarse de mujer, ha contrariado-desafiado a la

²¹ De L’Écotais, Emmanuelle / Ware, Katherine, *Man Ray 1890 - 1976*, Köln, Taschen, 2000, 19 p.

sociedad, a la realidad y a la obra de arte y Man Ray subvierte la veracidad fotográfica para generar una mentira.

Es tal la importancia que ha adquirido este medio, que ha trascendido la barrera de lo meramente utilitario o representacional desde hace mucho tiempo, con Hippolyte Bayard que demostró (con una cierta ingenuidad después de habersele negado apoyo económico gubernamental a su



Hippolyte Bayard, *El Ahogado*, 1840.

trabajo) con su fotografía *El Ahogado* (1840) que del mismo modo que la foto puede documentar la verdad, puede crearla²². Es decir, se puede construir una historia en una fotografía, sin importar su veracidad o falsedad.

No es de extrañarse la presencia de Man Ray en esta investigación, pues desde antes de la aparición de *Belle Haleine Eau de Voilette*, Man Ray con sus *Rayografías* y solarizaciones, trasgredió la concepción del realismo fotográfico, sobre todo, con *El enigma de Isidore Ducasse* (1920), obra que se examinará junto con una rayografía sin título situada entre los años de 1922-24 y una solarización ubicada en el apartado 1.2. Así mismo, se hará una breve revisión de un grupo de artistas que han afrontado el problema de la gestualidad en el sentido de la intervención en la imagen fotográfica. Por otro lado, los trabajos de Duchamp sentaron un precedente importante en la búsqueda de nuevos recursos técnicos, materiales, conceptuales y espaciales para el arte, tal como se refleja en la actualidad. Además de ello, pone de manifiesto la viabilidad de establecer vínculos con otras disciplinas, perdiéndose así la linealidad con la que se había llevando a cabo la creación artística hasta entonces. En la experiencia lúdica que implicaba la búsqueda de expresiones diferentes en el movimiento de vanguardia del cual participó y sentó precedentes, logró una visión artística innovadora que le permitía alejarse de las convenciones de los materiales tradicionales: Llena una jaula con

²² González Flores, Laura, *Fotografía y Pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, 164 p.

pequeños bloques de mármol, agrega un texto a un peine, monta una rueda de bicicleta en un banco y, finalmente, considera que la pintura y el color son medios de expresión y no un fin en sí mismos. En una entrevista realizada por James Jonson Sweeney, el artista afirmaba que “la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión”²³.

El Dadaísmo legó al arte muchas maneras de representar la forma a través de la materia, entre ellas, el collage y el montaje. Si bien es cierto que la primera se basa en *pegar* elementos diversos en una superficie, ya sea pictórica o fotográfica; al igual que el segundo, no dejan de tener su propio lenguaje, sin embargo, debe recordarse que los dadaístas le dieron un propósito muy definido a cada una de estas técnicas, ya que el *pegado* de cosas les servía para unir y estructurar imágenes que derivarían en productos estéticos que más tarde se les conocería como *fotomontaje Dadá*, creado para demostrar y asombrar.

1.2 LA PINTURA MATÉRICA, INFLUENCIA PRINCIPAL DE LA FOTOGRAFÍA MATÉRICA

De manera similar a las técnicas mencionadas anteriormente, en la que *el pegado* de objetos es la base fundamental de su estética, la Pintura Matérica, parte del mismo principio de agregado de objetos materiales en la superficie del lienzo pictórico. Este movimiento vanguardista derivado del informalismo europeo posterior a la Segunda Guerra Mundial, aparece en la escena artística entre la década de los 40 y los 50 en Francia con las obras de Fautrier y Dubuffet.

El primero de los artistas mencionados, mostró su obra por primera vez en 1945 en la galería Drouin de París, la cual causo cierto impacto debido a la variedad texturas en los lienzos y, desde luego, por el efecto que la materia insertada en las obras causaba tanto en las pinturas, como en los observadores.

²³ Duchamp, Marcel, *Escritos. Duchamp du Signe*, edición corregida y aumentada de Michel Sanouillet con la colaboración de Elmer Peterson, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 160 p.

Dubuffet, por su parte, se dio a la tarea de elaborar pinturas que se caracterizaban por la riqueza de materia y texturas, a las que denominó *art brut*, o arte bruto, por su apariencia tosca. Estas obras fueron realizadas de manera espontánea y libre.

La pintura matérica también se manifiesta en otros países como Italia representado por Toti Scialoja, Giuseppe Bertini y Luigi Malice y en España representado por Manolo Millares y, desde luego, Antoni Tàpies.

Se caracteriza por la presencia de materiales diversos en la superficie del lienzo pictórico, como arena, textiles, madera, yeso, etc. Además de lo anterior, los pintores intervienen la obra con incisiones, rayados, perforaciones, incluso rasgándola, destruyendo algunas partes del lienzo como parte del discurso estético heredado del movimiento predecesor, alternando zonas con materia y sin materia, usando en ello una gama cromática variada, basada en colores suaves, con capas de pintura muy delgadas de colores tierra, rosado, incluso colores planos. Dada la naturaleza de los materiales, las obras de este movimiento artístico generalmente carecían de perspectiva o de forma definidas. Los pintores matéricos tenían un profundo interés por la apariencia física de sus obras, lo mismo por los aspectos técnicos para lograr formas expresivas, mediante la aplicación de capas de colores yuxtapuestos entremezclados con diferentes materiales.

De entre los artistas que practicaron la pintura matérica, sobresale la obra del español Antoni Tàpies, quien uso arena y textiles en sus pinturas, además de las hendiduras mencionadas en las líneas anteriores, y cuya obra es influencia principal en el desarrollo este proyecto de investigación visual.

Tàpies le otorga a la materia un valor equiparable al de la forma, lo que le permite modelar e integrar -u obligándola a integrarse- a la pintura, con recursos que hasta entonces habían sido objeto de uso o desuso cotidiano, pues está totalmente convencido del lenguaje inherente que poseen los objetos. Les asigna un gesto de vida surgido de vivencias propias o ajenas. Su contacto con las diferentes filosofías, particularmente la oriental, le permite conocer y comprender aquella unicidad polarizada de las cosas, lo que el pintor cita como “el concepto

del Principio Único”²⁴, venido de la yinyanglogía (*sic*) que, como es sabido, habla de la relación estrecha existente entre los seres de la naturaleza, a la vez que son entes únicos e individuales; poseen algo del otro, tal como se interpreta del símbolo del *yin-yang*. En ese dualismo hay una intensa participación de todos los seres de las dos energías. Este aspecto filosófico lo asocia a la *Cruz de las oposiciones*, que es símbolo de la armonía entre el hombre y la mujer. Tàpies propone que más que una imagen, este símbolo es más una **vivencia**, como algo implícito del ser humano.

Esto aunado a los principios de energía y de *vivencia* son parte de lo que influido por Van Gogh, es lo que proyecta en su trabajo plástico: cada mancha o plasta de pintura es la presencia de algo, cada vez que en un cuadro de Tàpies se mira un calcetín, un pedazo de madera, arena; es la mayor metonimia visual de *algo* que está “encerrado” en ellos, o de *todo* aquello que *cabe* en ellos. Uno a uno, esos objetos se han metaforizado en una clara subversión de la representación realista de la forma: ya no es necesario retratar a alguien o algo, el objeto es la manifestación de ello, da cuenta clara de que “eso ha sido”, tal como lo afirma el noema barthesiano²⁵.

Lejos de ser la representación simplona de “cosas” pegadas en una superficie, dichos objetos se convierten en formas con relieve, la textura, volumen, desgarros, o asperezas que, visualmente, comunican más de lo que son, más que el material con el que están contruidos, generan un lenguaje plástico, un mensaje visual.

Tàpies propone que todo mundo ha recurrido al discurso descriptivo o intelectual para representar un evento que se desee evocar o no olvidar, el cual se representa con una línea o un dibujo; sin embargo, afirma que hay una parte en el proceso que hace que esa evocación tenga la mayor carga emocional posible y lo explica textualmente:

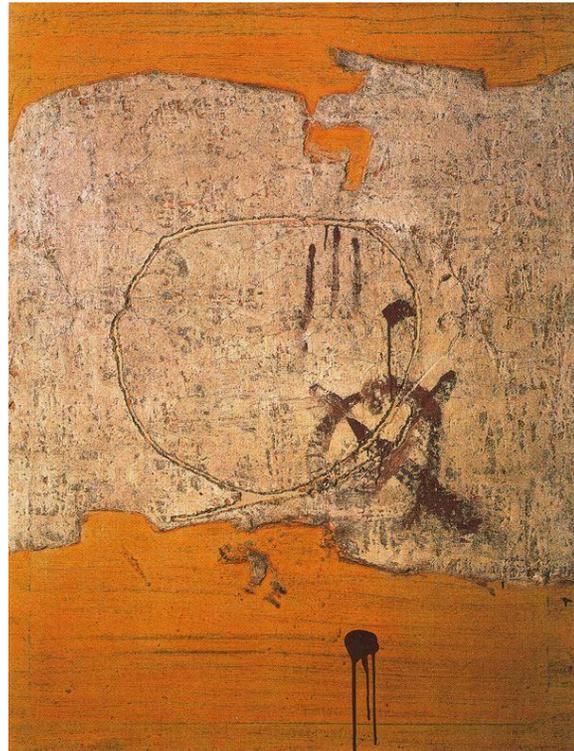
²⁴ Tàpies, Antoni, *El arte y sus lugares*, Madrid, Siruela. 1999, 81 p.

²⁵ Roland Barthes en: *El Acto Fotográfico, de la representación a la recepción*, Dubois, Philippe, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986, 46 p.

“Sin embargo, no se puede negar que la emotividad profunda, aquello que en último término proporciona valor artístico, tanto en las obras más realistas como en las abstractas, siempre dependerá de la forma o manera en que estén hechas, del soporte o material que se haya elegido, de cómo están «encarnadas» y hasta, quizá, si están «sacralizadas»²⁶.

Tàpies le confiere un valor supremo a la materia, no importa qué proceso gráfico se use, lo que realmente vale es el carácter -gesto, acción- que le sea otorgado ya sea al soporte o a los materiales. No importa si el material o el soporte son tratados con sutileza o violentándolos, así como tampoco importa si es un lienzo, madera, roca, la pantalla de una televisión o una fotografía para convertirlos en un producto de goce estético, pues con cada intervención de los materiales se transformarán en una larga cadena de sentimientos de lo más diverso.

Lo anterior lo confirma Victòria Combalia Dexeus en su libro *Tàpies*, al referirse a la obra *Blanco con manchas rojas*, al afirmar que: “El tema del muro está cargado de referencias, proviene del recuerdo tanto de las viejas paredes del barrio gótico como de las de la guerra civil española. Son espacios de contemplación del paso del tiempo, una suerte de *vanitas* moderna, así como su apariencia gastada y vivida, incluso mancillada, una suerte de metáfora de la historia del hombre mismo, de sus ilusiones y de los castigos que le infringen”²⁷. Es evidente, este artista otorgaba a su obra una gran



Antoni Tàpies, *Blanco con manchas rojas*, 1954.

²⁶ Tàpies, Antoni, *op. cit.*, 59 p.

²⁷ Combalia Dexeus, Victoria, *Tàpies*, Madrid, Polígrafa, 1999, 19 p.

espiritualidad, ya que, para él; los materiales van más allá de su simple forma convencional para significar en ellos la condición humana. Combalia Dexeus también enfatiza la importancia de la materia y lo formal que se manifiesta en toda la parte gestual de dicha obra.

Por otro lado, al referirse a esa fotografía como superficie de intervención, lo hace más como una mención; lo argumenta una vez que ha partido de una experiencia previa llevada a cabo en 1960, al realizar la serie denominada *Suite Montseny: Fotopinturas* y ello se vincula en más de un sentido al proyecto de investigación que aquí se expone.

Lo anterior permite entender que para Tàpies era sumamente importante la materia, pues la inserción de ésta en sus obras carece de toda gratuidad, y obedece a un propósito expresivo y filosófico más profundo que la simple texturización de la pintura.

La experiencia de la materia como vehículo de la exaltación de la forma en la obra de Tàpies es sólo el inicio, pues en Italia, en 1967, Germano Celant presenta un grupo de artistas jóvenes que se oponían al minimalismo y a la producción industrial con una exposición denominada *Arte Povera e I M spazio*, en la que el uso de materiales pobres alcanza su máxima expresión: en ella se muestran animales vivos, vegetales, pedazos de madera, roca y toda clase de elementos de origen, preferentemente, natural. Hacen irrupción en la escena artística, cuyo desgaste, olores o tosquedad es parte esencial del lenguaje pobre y perecedero. En este caso, la materia, lejos de integrarse a la superficie pictórica, escapa a ella, o simplemente el lienzo es inexistente. Tales características, generaron asombro en su momento, pues ya no basta con que el espectador pudiera contemplar las obras, si no pudiera percibirlas con casi todos sus sentidos, estos objetos -literalmente llenos de vida- desbordan actividad en sí mismos y en quien los mira.

Tal desbordamiento lo describe Fernández Polanco en su texto *Arte Povera*, quien al referirse a las obras *povera* argumenta qué: “La necesidad de entrar en contacto con el mundo real y de tener una relación con la fisicidad del espacio le llevan a salir de los límites del cuadro: «Salir de los límites de la

representación, ocupar físicamente un espacio real e imprimirle un orden formal, una medida humana». Volviendo a la naturaleza se siente al mismo tiempo partícipe y artífice del mundo”²⁸.



Jannis Kounellis, *Carboniera*, 1967.

Partiendo de esta interpretación, no es casual que *Carboniera* (1967) de Jannis Kounellis sea una pieza cual “una estructura de hierro barnizado intenta someter a un algodón incontenible”²⁹.

Fernández Polanco, consciente de que habiendo quienes buscaban identificar o insertar al *Povera* en algún género artístico, agrega en su texto: “Mi deseo es que tras la lectura de estas páginas deje de existir esa pulsión sistematizadora, que lo *povera* no tenga sentido como un adjetivo estilístico y que se entienda como una determinada sensibilidad”³⁰.

Parte de la propuesta del proyecto *La Fotografía Matérica*, radica y se sustenta en el enaltecimiento y conceptualización de la técnica y el lenguaje de los materiales, y que manifiesten una manera de sentir y de pensar. Se pretende que éstos -si se permite el término- se materialicen y desmaterialicen, que su *carga* expresiva sea tan fuerte que puedan *desprenderse* y *liberarse* del espacio plástico bidimensional y que a la vez se integren al espacio conocido.

La experimentación con otros recursos gráficos dejó de ser una técnica exclusiva de la pintura y escultura y pasó con éxito a los dominios de la fotografía, logrando con ello el desarrollo de un lenguaje artístico innovador, aunque este proceso tuvo un inicio un tanto lejano y ha sido lento, pues el purismo en el cual estaba incrustada e imbuida la imagen fotográfica, impedía hasta hace poco,

²⁸ Fernández Polanco, Aurora, *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1999, 17 p.

²⁹ Fernández Polanco, Aurora, *op. cit.*, 17 p.

³⁰ Fernández Polanco, Aurora, *ibid.*, 13-14 pp.

transgredir al soporte fotosensible. Parte de todo este transcurrir histórico se revisará en el apartado siguiente.

1.3 LA RUPTURA EN LA FOTOGRAFÍA

Salir de la línea regular de producción de la fotografía ha sido una especie de condicionante en el campo de las artes, particularmente en la actualidad. Para ello, ha sido necesario deshacerse de patrones de conducta, culturales, sociales, históricos... en pocas palabras, ha sido necesario establecer una barrera -visible o invisible- que mantenga de un lado a la parte academicista -sin olvidarla o desecharla por completo- y del otro, a la parte vanguardista, que a la vez recurre y se sirve del pasado. Pese a ello la ruptura se da en muchos ámbitos y la fotografía ha sido vulnerable en ese sentido, pues esta ha pasado por diversas etapas y de manera simultánea, muchos artistas han tenido la oportunidad de trastocar ese material para otorgarle otro carácter.

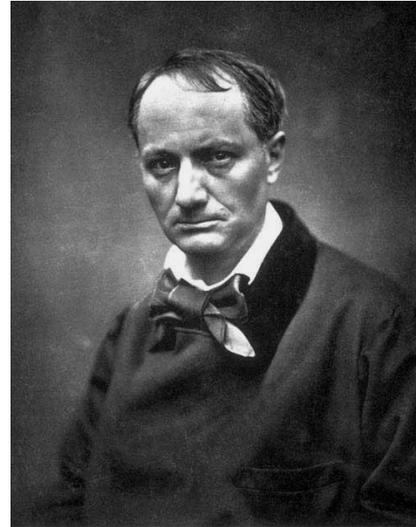
Debido a naturaleza de esta sección que, tal vez lo correcto sería denominarla “Los agresores de...”; sin embargo, lejos de ser un ataque absurdo y sin sentido del espacio fotográfico, la trasgresión se manifiesta como una alteración del estado básico de la materia prima; que deviene de la necesidad esencial y humana de expresión en una época en la que las fórmulas antiguas son superadas por otras, en las que la “moda” es la representación angustiosa y angustiante de la imagen, cuyos componentes esenciales son la violencia y la sangre, cuyo propósito -aparente- es el de escandalizar al espectador³¹.

Sin embargo, este espacio está dedicado a aquellos artistas que han intervenido de una manera u otra el espacio sensible a la luz en una actitud seria y netamente propositiva, algunos de ellos, motivados por el deseo de establecer una producción que defina un lenguaje personal en extremo, o simplemente el de experimentar y jugar con los recursos del medio. Finalmente, sea por una u otra

³¹ Aquí es pertinente citar a Cintya C. Freeland en su texto: *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Cátedra, 2003, 21 p. Quien comenta que: “Si lo que quieren estos artistas es escandalizar a la burguesía...” al referirse a Ron Athey, artista seropositivo de *performance* quien durante un evento, hizo un corte a otro interprete y colgó servilletas empapadas en sangre a los concurrentes del lugar.

razón, la búsqueda de otras maneras de representación plástica ha sido la meta de muchos artistas, sin que por ello; tengan que recurrir a esa violencia -se reitera, sin sentido- visual que se vive en la actualidad.

En cualquiera de las imágenes que se mostrarán en lo sucesivo se patentiza la repulsa por la representación de los temas que se consideraban tradicionalmente fotográficos. Se puede apreciar como el primer vestigio de esa trasgresión que se ha venido mencionando desde el inicio de este apartado. Desde luego, quienes observaron estas imágenes se vieron sorprendidos por el contenido, por ese cambio arbitrario. ¿Dónde habían quedado las escenas de los bellos paisajes y los retratos precisos que habían logrado fotógrafos como Carjat y Nadar en los albores de la fotografía?



Etienne Carjat, *Retrato de*

Sin problema, esta interrogante puede ser resuelta, baste con remitirse a la carta que Charles Baudelaire escribió a su madre en 1865 -y que debido, resulta ser muy hermosa-. Philippe Dubois señala dos aspectos de la misiva: uno, que Baudelaire manifiesta reiteradamente el deseo, muy edípico de tener el retrato de su madre, el otro, da cuenta de esa necesidad de la representación mimética y del purismo fotográfico:

“Me gustaría *tener* tu retrato”. Es una idea que se ha *apoderado* de mí. Hay un excelente fotógrafo en El Havre. Pero temo que esto ahora no sea posible. *Sería necesario que yo estuviera presente*. Tú no entiendes de ello, todos los fotógrafos, aunque sean excelentes, tienen manías ridículas: consideran que es una buena imagen, una imagen en que todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, todas las trivialidades del rostro se hacen visibles, muy exageradas: cuanto más dura es la imagen, más contentos se quedan. Además yo querría que el rostro tuviera al menos la dimensión de una o dos pulgadas. En París no hay nadie que sepa hacer lo que yo deseo, es decir, un retrato exacto,

pero que tenga la definición de un dibujo. Bueno, ya pensaremos en esto ¿verdad?³².



Man Ray, *El enigma de Isidore Ducasse*. 1920.

1.3.1 LOS TRASGRESORES DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Como se mencionó anteriormente, este apartado se abrirá con Man Ray, debido a la importancia histórica que tiene, pues cuando este artista se inicia con la cámara, realiza imágenes que distaban de lo establecido hasta entonces. Irremediamente, se le asocia a sus rayografías y solarizaciones ¿y por qué no hacerlo? Quienes conocen su

obra plástica, sabrán que aunque durante algún tiempo se dedicó a la pintura, consagró la mayor parte de su vida a los procesos de laboratorio que son lo más representativo de su trabajo; no obstante no fue lo único, pues estando en París realizó fotografías de moda para revistas reconocidas, así como de los artilugios contruidos por él mismo a los que denominó “objetos de mi afecto”³³, aunque cuando llega a Europa, lo hace con algunas imágenes, siendo la que causó mayor impacto, la de un objeto envuelto, misma que se aprecia bajo estas líneas.

Cuando Man Ray hizo su arribo a París en 1921, ya había realizado fotografías que escapaban de la descripción convencional, como es el caso de la obra denominada *El enigma de Isidore Ducasse*, 1920, la cual muestra un extraño objeto: una máquina de coser cubierta -¿o debiera decirse arropada?- por una manta que a su vez está cruzada por unas cuerdas, conceptualizando la idea de la humanización de lo técnico. Motivado e invitado por su amigo Duchamp, el

³² Carta de Baudelaire citada en: *El Acto Fotográfico, de la representación a la recepción*. Dubois, Philippe, Barcelona, Paidós Ibérica. 1986, 23 p.

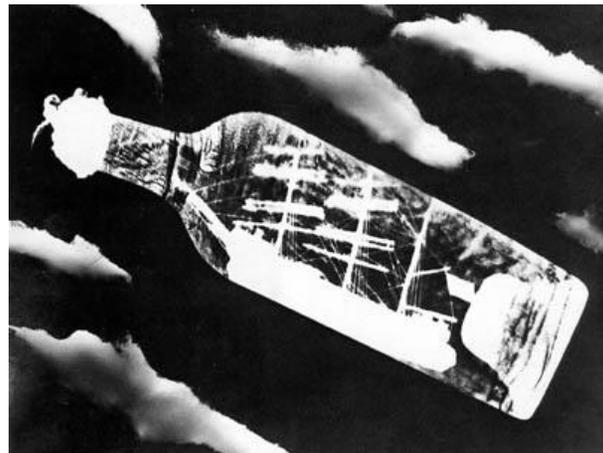
³³ En la edición española, Andréas Haus cita en inglés y enseguida traduce él mismo las palabras “*objects of my affection*, objetos de mi inclinación” que en nuestro país tiene un contexto diferente. *Man Ray; Fotografías París 1920 – 1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

fotógrafo llegó a esa ciudad en un momento en el que un grupo de jóvenes provocaban una revolución artística y cultural; que se consideraban así mismos y a su movimiento como “antiartístico, antiliterario y antipoético”³⁴, al cual llamaban *Dadá*.

Man Ray fue aceptado inmediatamente por esta comunidad, debido a que sus obras se encontraban dentro esa línea de trabajo que ellos desarrollaban.

De entrada en *El dilema...*, el fotógrafo se deslinda del referente. Aunque de antemano se sabe que aquello que está cubierto es una máquina de coser, no hay un vestigio “real” -o por lo menos, reconocible- de ella, puesto que la manta hace desaparecer al objeto, produce un efecto de *envolvencia*, además se asegura que nadie tenga acceso a ella: una cuerda que la sujeta firmemente garantiza su intimidad. Priva de su utilidad práctica a tres objetos diferentes a los que les ha dado el carácter de excepcionales e indivisibles.

En 1921, Man Ray daría otra sorpresa en su proceso artístico, ya que descubre que puede obtener fotografías sin la necesidad del instrumento mecánico: reinventa los fotogramas y de inmediato percibe el potencial plástico de esas imágenes. El papel sensible a la luz, creado para registrar con precisión los diferentes colores, interpretados como valores



Man Ray, *Fotograma*. 1922 - 24.

luminosos de blanco, gris y negro, mostraba la silueta de diversas cosas en blanco y algunos grises, en un fondo totalmente negro. En muchos fotogramas, los objetos aunque “enfocados” en su mayoría, tenían nulos o pocos referentes que pudieran asociarlos con alguno otro que fuera “real” o por lo menos reconocible. Considerándose el reinventor de esta técnica, las bautiza con su nombre y las denomina *Rayografías*.

³⁴ De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Barcelona, Alianza, 1992, 155 p.

Los principios del *Dadá* le permitieron enfatizar la negación de la existencia de la imagen mimética y explorar las posibilidades de la transfiguración del papel fotográfico para lograrlo, de este modo, la materia sufre una alteración y deja de ser un vehículo que “ayuda” a obtener algo, el material se *convierte* en algo. Lo que más placía a Man Ray, era que cada una de sus *rayografías* eran ejemplares únicos, pues no había negativo del cual partir. Le atribuía a esas imágenes la cualidad de unicidad y a la vez le arrebató a la pintura esa concesión. Entusiasmado escribía una carta a un amigo llamado Howald: “Me he liberado de la pegajosa pintura y trabajo directamente con la luz”³⁵, haciendo referencia a la posibilidad de obtener una forma, de manera directa e inmediata.



Man Ray, Sin título, ca. 1931.

Por su formación surrealista, este artista desarrolla otra clase de propuestas visuales que, nuevamente, rompen el esquema y concepción tradicionales de la fotografía: las solarizaciones. Aunque necesariamente requiere de un negativo para su obtención, una vez más se burla de la pretensión realista del medio, pues durante el revelado, expone otra vez el papel a la luz; con lo que, la imagen impresa en él se oscurece y nuevamente se convierte en negativo; mismo que servirá para otra impresión por contacto, ocultando y cambiando radicalmente el producto

inicial.

La apariencia extraña de este nuevo proceso, cuestiona y reta -una vez más- a la razón y a las técnicas de laboratorio usuales. La inversión de los valores luminosos de los objetos, el aspecto brumoso y a la vez lineado de las formas, en conjunto con los tonos platinados que evidencian los componentes de la superficie

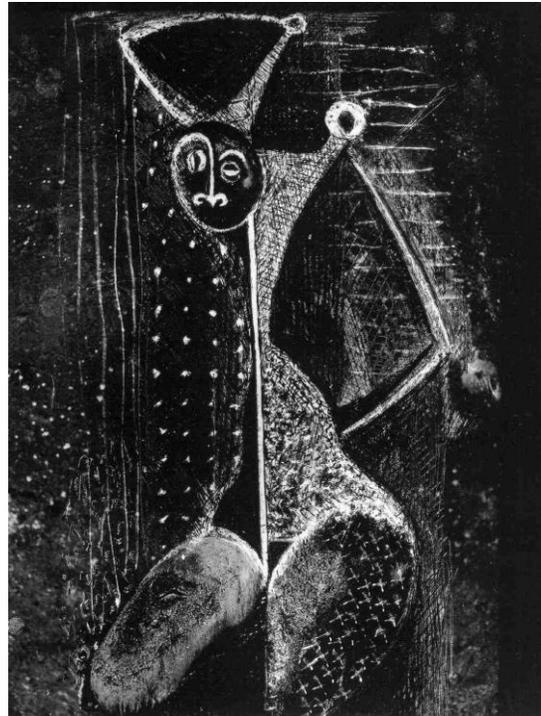
³⁵ De L'Écotais / Ware, Katherine, *Man Ray 1890 – 1976*, Köln, Taschen, 2000, 22 p.

del papel fotosensible, remiten -invariablemente- a la importancia que tiene la materia no sólo como medio, sino como forma -literalmente- de expresión.

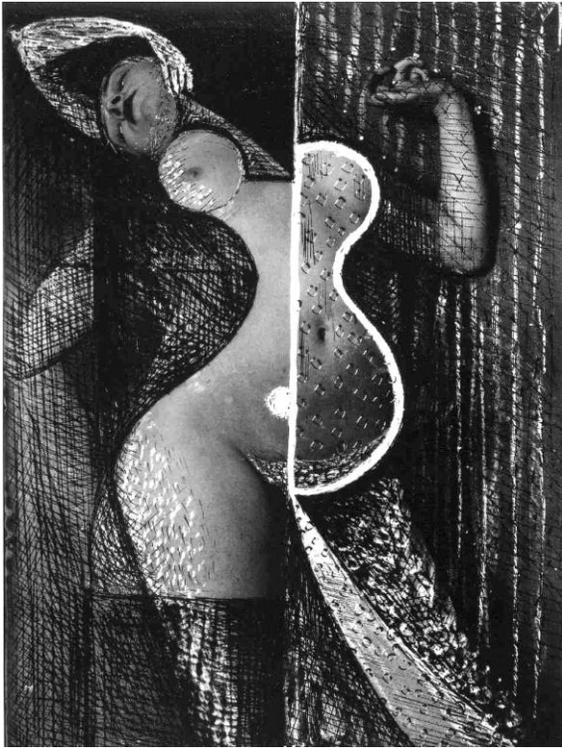
La revisión de la obra de Man Ray deja bien claro algo: que cualquier material es propenso a la manipulación y la intervención intencionada que permite acabar con su función primaria.

Es necesario agregar que el fotograma fue una técnica que sirvió a otros artistas como Christian Schad y László Moholy-Nagy, quienes tuvieron la experiencia de trabajar con ella y que hicieron aportaciones importantes en la plástica fotográfica, aunque en un ámbito diferente, puesto que Schad lo hizo como parte de su proceso artístico sin pertenecer a un movimiento específico y Moholy-Nagy lo hizo dentro del contexto de *La Nueva Visión*, en la que plantea sus teorías acerca de la luz y el manejo de espacio. Siguiendo un orden cronológico estricto, el primero en haber practicado este proceso de laboratorio fue Schad en 1918 y Moholy-Nagy cerca de 1919, del mismo modo es importante destacar que los primeros trabajos en un proceso similar, datan de 1834 con los *Dibujos fotogénicos* de Sir Henri Fox Talbot, cuyo propósito era el de obtener una imagen reproducible en una superficie que pudiera documentar la existencia de algo.

Se sabe que a lo largo de la historia del arte, diversos pintores han usado a la fotografía como archivo de imágenes para tomar bocetos e ideas para sus producciones; sin embargo, hasta hace algunos años habían sido pocos los que utilizaran a la imagen química como objeto de experimentación y expresión. Uno de ellos fue Brassai, quien entre 1934 y 1967 empieza a experimentar el grabado en placas fotográficas de vidrio inspirado por Picasso, quien aprovechó una placa olvidada por el fotógrafo en su estudio



Brassai, *Woman of Seville Stripped Bare*, 1934 - 67.



Brassaï, *Odalisque*, 1934 - 67.

realizando un retrato de Marie-Thérèse rayando la emulsión con una aguja.

Brassaï estaba bien consciente de que no era la primera vez que se realizaban esa clase de experimentos, pues artistas como Delacroix, Rousseau, Daubigny, Millet y otros ya habían realizado trabajos similares, incluso Corot quien fue un apasionado admirador de la técnica de grabado en vidrio cubierto con colodión; sin embargo, se sintió extrañamente atraído por ella. Él mismo no sabía por qué, como lo explica en el texto que escribió para acompañar la exhibición del portafolios de las *Transmutaciones*, en la

galería *Les Contards*, *Lacoste*, en 1967: “¿A qué impulso estaba obedeciendo yo, a qué tentación estaba sucumbiendo, cuando recogí unas cuantas placas de vidrio con el pensamiento de grabarlas? ¿Yo, quién era tan respetuoso de la imagen impresa por la luz, y hostil a toda 'intervención'? Tenía, a pesar de mí mismo, la influencia de los Surrealistas con quienes pasaba mi tiempo entonces ¿Quién sabe?”³⁶.

Sin embargo, lo más relevante para esta investigación es lo que él mismo revela en ese texto:

³⁶ Comentario de Brassai en inglés: “What impulse was I obeying, to what temptation was I succumbing, when I picked up a few glass plates and thought of etching them? I, who was so respectful of the image imprinted by light, and hostile to all 'intervention', had I, in spite of myself, been influenced by the Surrealists with whom I was then spending my time? Who knows?” en: *Brassaï, No Ordinary Eyes*, de Sayag, Alain / Annick Lionel-Marie, London, Thames & Hudson, 2000, 213 p.

“Al contrario de mis predecesores, yo puse aparte las placas vírgenes, las cuales no me decían nada, simplemente trabajé en negativos expuestos cuya materia pasó a ser el atractivo”³⁷.

Y es que este artista tiene la audacia de trastocar las placas negativas para cambiar su utilización original. La emulsión recibe esgrafiados con diversos instrumentos para lograr una extraña pero estética riqueza de trazos que se aproximan a la tridimensionalidad cubista, al alto contraste del grabado y muestran la pericia alcanzada por él en el dibujo, todo esto sin perder la noción de imagen fotográfica. Sin embargo, al inicio de esta sección se hablaba de la no-agresión o de la agresión sin sentido al material, pero ¿acaso las *Transmutaciones* son una manifestación de ello? La respuesta compete sólo al espectador, ya que viendo los resultados logrados en esta serie, se tendrá una respuesta más o menos satisfactoria.

Aunque originalmente fueron fotografías de archivo intervenidas *a posteriori*, no pierden valor y son altamente propositivas. Brassai logra un trabajo extraordinario en el que convergen disciplinas diferentes. Esta colección es en extremo interesante, demuestra lo que debe ser un artista: poseedor de un discurso, conocedor de las técnicas artísticas y sus lenguajes plásticos. La amplia variedad de planos logrados en el plano fotosensible, da una idea explícita del nivel de manejo del espacio alcanzado por este artista. Por si lo escrito anteriormente fuera poco, puede verse en las *Transmutaciones* el espléndido uso de los elementos que ahora se denominan de la *Comunicación Visual*, punto, línea, plano, textura, tono... por citar sólo algunos cuantos. Las obras no cansan la vista, en todas hay algo que parece similar a otras pero que al ser observadas detenidamente se distinguen cosas diminutas que hacen la gran diferencia.

Como imagen fotográfica se puede apreciar el magnífico dominio de la técnica, el material, sobre todo de la composición, tanto en distribución como en

³⁷ Comentario de Brassai en inglés: “*Unlike my predecessors, I put aside the unexposed plates, which said nothing to me, and just worked on exposed negatives whose subject matter happened to appeal*” en: *Brassai. No Ordinary Eyes. Idem.*

En ambas citas, la traducción corrió a cargo del autor de esta tesis, respetando en medida de lo posible, la intención original de las palabras del artista.

elementos como en la representación espacial. Particularmente, estas imágenes sientan el primer precedente de otra de las líneas de investigación de este proyecto: la composición, que será motivo de desarrollo en el segundo capítulo de este documento, aunque al concluir el subtema de los transgresores, se revisará brevemente este elemento esencial de la obra artística. Afortunada o desafortunadamente, Brassai no continuó con la producción de estas obras ¿será acaso que como parte del proceso creativo, el artista debe detenerse a tiempo para evitar la repetición?, ¿o tal vez el propósito inmediato era sólo el de experimentar con la materia fotográfica? Lo único cierto de todo esto, es que las fotografías... o grabados... o debe decirse *foto-grabados* o grabados fotográficos tienen una expresividad difícilmente igualables o por lo menos imitables.

Desde luego, Man Ray y Brassai eran artistas que se habían dedicado casi por completo a la producción fotográfica y es ciertamente una peculiaridad el hecho de que los cuatro pintores más representativos del arte español moderno y contemporáneo se sintieran atraídos por dicha disciplina. Inevitablemente, surge la pregunta: ¿qué hacen los pintores en medio de los fotógrafos? El mismo Man Ray afirmaba que todo está asociado a la fotografía, incluso la pintura; pues al final todo debía ser retratado para su futura publicación³⁸, y en ese sentido toda obra plástica se encuentra ligada -sin remedio, si se quiere- a la foto. Así que para abrir este apartado es indispensable agregar la siguiente cita del célebre pintor español Pablo Picasso en una conversación con Brassai en torno a la fotografía, pues en esos días estaban muy en boga las discusiones acerca de que si la fotografía pudiese ser considerada o no arte, ya que se argumentaba que en la pintura, se contaba con la fortuna de la intervención de la mano del hombre; como producto de la imaginación y la fantasía, lo que no ocurría en la imagen impresa en papel fotosensible, sobre todo si se piensa que en esos días se experimentaba un fuerte rechazo (encabezado por Baudelaire y Taine) a este nuevo medio de representación:

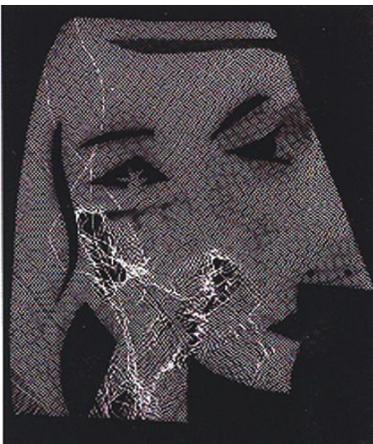
³⁸ Hill, Paul / Cooper, Thomas, *Diálogo con la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, 21 p.

“Cuando ve usted todo aquello que podía expresar a través de la fotografía, descubre todo aquello que no puede permanecer por más tiempo en el horizonte de la representación pictórica. ¿Por qué el *artista* habría de seguir tratando temas que pueden ser logrados con tanta precisión por el objetivo de una *máquina fotográfica*? ¿Sería absurdo, verdad? La fotografía ha llegado justo a tiempo para *liberar a la pintura* de toda anécdota, de toda literatura e incluso del tema. En todo caso, hay un cierto aspecto del tema que hoy compete al campo de la fotografía”³⁹.



P. Picasso, *Jacqueline como Atenea*, 1962.

Lo irónico -o si se prefiere, absurdo- del caso es que, en los años posteriores, Picasso tendría la oportunidad de emplear una máquina fotográfica con fines experimentales y estéticos. Difícil de creer, después de que negaba esa capacidad artística y creativa de la foto, hasta que en 1944 se presentó en París la exposición *Picasso Photographe 1901 - 1916*, en las que se muestran su estudio y algunos bodegones que le servían como modelo.



P. Picasso. sin título. 1962.

Esta etapa del pintor, hasta hace poco desconocida, se atribuye a su relación con Brassai e incluso con Dora Maar; sin embargo, su relación con el fotógrafo André Villiers fue el detonador de este proceso artístico, pues ambos eran admiradores de la Provenza (Diurnes). Las imágenes de Picasso son un ejemplo hermoso de lo que ahora se denomina en el ámbito de la foto como *mascarillas* y que es un proceso bastante sencillo, consistente en el uso de siluetas dibujadas y recortadas en cartón que son utilizadas sobre el papel y expuestas a la luz de manera simultánea, el proceso es repetible en la misma superficie, cambiado una mascarilla por otra y logrando dos

³⁹ Comentario de Picasso en: *El Acto Fotográfico, de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986, 26 p.

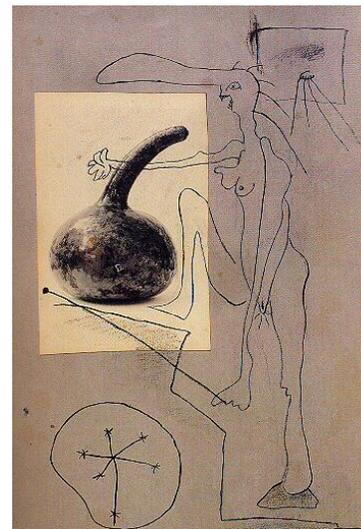


P. Picasso, *L'homme aux chiens*, 1962.

imágenes diferentes en el mismo espacio. Picasso recurre a elementos propios de su mitología: faunos, escenas hípicas y taurinas, rostros dibujados en diferentes relaciones espaciales. Al agregar las mascarillas, el pintor logra hacer de la foto y el dibujo medios de transposición y transformación y, nuevamente, la materia vuelve a ser objeto de manipulación e intervención.

Es altamente probable que Picasso abandonara estos procesos para continuar con la pintura. Lo que sí queda claro, y Rosalynd Kroll da cuenta de ello, es que: “Diurnes, en fin, posee toda la fuerza experimental de las aventuras plásticas de los surrealistas y al mismo tiempo la carga poética de la sensibilidad mediterránea, la exaltación de las fuentes de su memoria estética, la magia de sus raíces más visionarias. Es como el encuentro de un pastor y una sirena encima del maletero de un Buik considerado como un *ready-made*”⁴⁰.

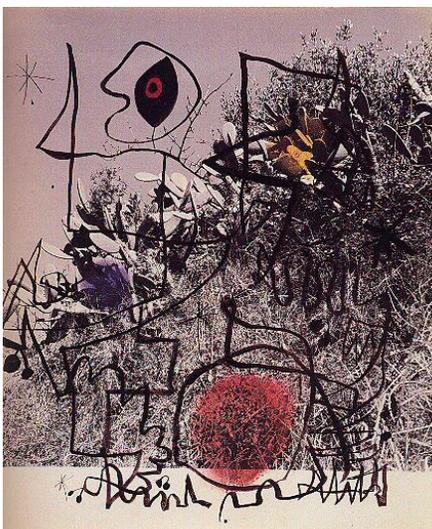
A diferencia de Picasso, Joan Miró manejaba otra clase de procesos gráficos. La singularidad con la que Miró se involucra con la foto, se debe a su relación con uno de sus fotógrafos oficiales: Joaquim Gomis, con quien estableció un lazo afectivo profundo. Joan Fontcuberta⁴¹, relata que Miró gustaba de observar por el visor de una cámara *Rolleiflex* de doble objetivo y se divertía por la manera en que las imágenes se invertían. Sin embargo, su interés fue más allá de la simple diversión.



Joan Miró, Esbozo preparatorio para *Tía María codonys collia*, 1963.

⁴⁰ Comentario de Rosalynd Kroll en: *El artista y la fotografía*. Actar. Fontcuberta, Joan. Extraído del texto “Light and shade in surrealism”, Booneville (MS), Northeast Saint-Thomas University Press, 1989.

⁴¹ Fontcuberta, Joan, *op. cit.*, 48 p.

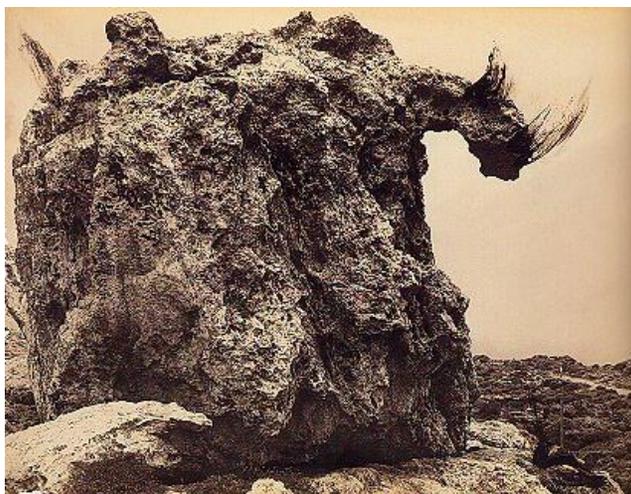


Joan Miró, Esbozo preparatorio para *Paisatge de San Antón*, 1961

Motivado por el enfoque selectivo⁴² y por la manera en que se “disolvían” las imágenes entre lo difuso y lo nítido, optó por realizar él mismo las tomas bajo la dirección de Gomis, aunque éste se encargaba del procesado e impresión de la película, hasta que ambos se cansaron de ello y el fotógrafo obsequió su cámara al pintor. Al entrar en posesión del aparato fotográfico, Miró se dio a la tarea de realizar bocetos para materializar ideas para sus futuras pinturas. Trastocaba la superficie de las fotografías logradas con diversos materiales pictóricos como el *guache*, pastel u otros. En la serie que Fontcuberta denomina *Suite Destino*⁴³ el artista se sirve del collage para continuar con el proceso de manera similar.

La información revisada hasta estas líneas, revela claramente la postura de Miró en torno a la fotografía, lo que resulta altamente valioso para esta investigación es la intencionalidad de la técnica lograda por el pintor.

El archivo fotográfico de Dalí en torno a la serie *Suite Portlligat* es uno de los más vastos que se han hallado: 8 mil imágenes realizadas alrededor de 1930, lo cual hace ver la importancia que tenía para él la fotografía. A diferencia de la obra de los artistas anteriores, las imágenes de este pintor tienen un propósito más



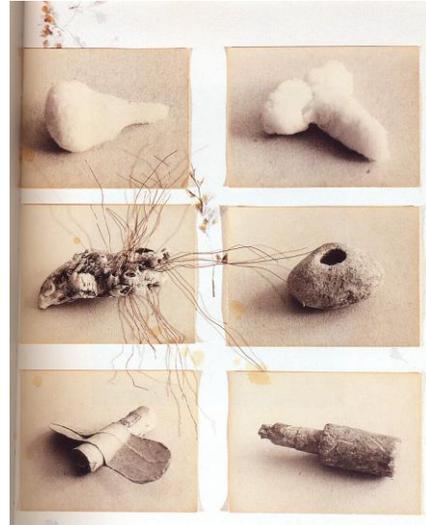
Salvador Dalí, *Apocalipsis de la Geología III Portlligat*, 1934.

⁴² Procedimiento fotográfico que permite tener nitidez en algunos planos, en tanto que el resto de la imagen permanece borrosa.

⁴³ Joan Fontcuberta explica que esta se llevó a cabo sobre las páginas o imágenes de un semanario del mismo nombre, op. cit., 49 p.

definido: el de “fijar el inconsciente de la mirada”⁴⁴, como resultado de la influencia surrealista.

La intervención de Dalí en el material fotosensible tiene implícito el carácter compositivo de la escritura automática, caracterizada por la espontaneidad del trazo en el lienzo, o en este caso en la superficie del material sensibilizado. En las ilustraciones de esta página se puede ver la manera en que él realizaba sus procesos: con unos cuantos trazos de pintura esgrimidos de manera espontánea, le otorga a los objetos formas orgánicas reconocibles o que por su forma se



Salvador Dalí, *Objets-trouvés (dans le géiser d'un canard mystique)* -detalle-. 1929-30.

puedan asociar a otras imágenes, también gustaba de atravesar el material fotográfico con alambre, como se muestra en la ilustración de la derecha, logrando algo como una serie de líneas de unión entre cada objeto retratado, de ese modo el artista establece relaciones físicas y visuales entre cada uno de ellos, buscando aparentemente, una manera de integrarlos entre sí, pero con una distancia estrecha y bastante bien definida para evitar un posible contacto entre ellos, mostrando su conocimiento de los espacios plano y el tridimensional.



Antoni Tàpies, *Cadira I*, sin fecha.

Como se aprecia en los incisos de la ruptura en la pintura, aparece Tàpies como artífice de la pintura matérica, así que parecería tautológico leer más información acerca de él. Y es que sus propuestas pictóricas en conjunto con las propuestas espaciales y conceptuales del *Arte Povera*, influyen en más de un sentido en la propuesta visual que este proyecto plantea, por esa razón se vuelve imperativo retomarlo pero en el

⁴⁴ Fontcuberta, Joan, *op. cit.*, 91 p.

ámbito de la fotografía, pues en esa área realizó una serie de experimentos sobre el material fotosensible intervenido con pintura, y con los procesos químicos, tal práctica le aporta resultados dignos de un reconocimiento amplio.

Tàpies gustaba de trabajar con una técnica denominada *fotopintura* que integraba en una extraña mezcla con los *fotogramas* y los *quimigramas*. Invariablemente, tiene contacto con alguien que se dedicaba a la fotografía: Marcel Zelich, ciudadano alemán de origen turco instalado en España poco después de la Segunda Guerra Mundial, que en alguna ocasión invitó a trabajar en su laboratorio al pintor, quien saca provecho de esos encuentros y realiza sus prácticas con los materiales y las técnicas aprendidas; sin embargo, emplea siempre su noción de realidad durante la realización de la *Suite Montseny*, en la que daba prioridad a la importancia de la materia como elemento gestual. Al igual que en sus pinturas, conceptualiza cada elemento contenido en sus imágenes, que no alcanzan a ser totalmente fotográficas y tampoco pictóricas. Ese paso intermedio -o inconcluso entre ambas, si se quiere ver así- permite alcanzar esa expresión plástica que hoy, es un elemento de apoyo para esta investigación.

Hasta aquí, concluye el estudio de la obra de pintores que se vieron involucrados de una manera u otra con la fotografía y de cómo en ésta recae la responsabilidad de una manifestación plástica más.

Es evidente que, aunque los españoles previamente citados se acercaron a la fotografía con un interés notorio y con avidez por experimentar, el trabajo quedó en eso, pues tuvieron un compromiso más profundo con la pintura. Brassai por su parte, también suspendió esta actividad y siguió con su línea de trabajo habitual, sin que por ello sus temas dejaran de tener importancia vital.

Sin embargo, las obras realizadas por estos artistas dieron la bienvenida a que fotógrafos actuales exploraran procesos diferentes y que lograran formarse un lenguaje totalmente personalizado y característico de ellos, tal es el caso del checo Jan Saudek y del estadounidense Joel Peter-Witkin.

En sus inicios, Saudek se vio en la necesidad de emplear el color directamente sobre la superficie del papel fotográfico en blanco y negro por la inexistencia de los materiales cromógenos en esos días, aunque también es probable que lo hiciera debido a la falta de contacto con el bloque capitalista. Independientemente de eso, lo que resulta importante para la presente investigación es que al aplicar la pintura sobre las fotos lo hizo con exceso, descubriendo que la saturación de color sobre el papel le daba un carácter estético diferente a la búsqueda de la representación del color real de sus objetos o modelos que él había pensado.

Este descubrimiento le hizo replantear su deseo de hacer fotografía a color, así que pronto, tuvo la necesidad de usar pintura saturada en sus imágenes como una acción totalmente intencionada, lo que representa un aspecto técnico y formal de la obra plástica logrando una belleza opuesta a lo convencional, belleza que surge de la parte racional de la producción artística.

A pesar de la intensidad de color que maneja en su trabajo, no se aprecia un desborde en su técnica, de hecho es bastante cuidadoso de aplicar la pintura en zonas muy específicas, como si quisiera que quien mirara sus fotos lo hiciera observando sólo aquellos elementos que el fotógrafo quiere, curiosamente así es como funciona la comunicación visual intencional y a propósito de esta, la otra parte de su propuesta reside en la retórica, específicamente en el apropiacionismo, la ironía, la analogía; recursos visuales en los que ha erigido su fotografía.

Además de lo anterior, Saudek es amante apasionado de los procesos fotográficos, hablando, específicamente, del proceso de laboratorio tradicional -como se dice actualmente-, pues le permite tener un control personalizado y absoluto del material, si bien es cierto que un archivo digital o un buen laboratorio profesional pueden lograrlo; también es cierto que la intervención directa por parte del artista es fundamental en el proceso creativo, quizá por ello pinta de propia mano sus imágenes, lo que se contrapone a las tendencias actuales, como el uso de la computadora. Hay quienes afirman que un buen filtro del programa *Photo Shop* puede resolverlo todo, pero de ser así; ¿Dónde queda la creatividad y la

capacidad del artista para enfrentar y resolver problemas en el proceso creativo? En todo caso, al usar la máquina se emplea la creatividad de las personas que desarrollaron el programa, y eso, ¿será válido? Y si es así, ¿qué tanto lo será?

También debe recordarse la idea de que “solo en la fotografía, se aprecia la ausencia de la mano del hombre

Esta actitud, sin ser retrógrada, desde luego, se contrapone a las ideas de actualización en el arte; sin embargo, también implica dejar de lado el compromiso como artista: el de ser propositivo -reiterando- en la creatividad, también el de la intervención de la mano para otorgarle el aura de artisticidad.

De la vasta producción de este artista, hay tres fotos en particular que se usarán para ejemplificar y expresar lo desarrollado en este apartado. *Mother and her children* 2003, imagen que muestra a dos mujeres obesas, que “beben” con fruición el líquido lácteo que *brot*a de los pechos de una mujer, aparentemente más



Jan Saudek, *Mother and her children* 2003.

joven, con una apariencia física notablemente diferente al de las mujeres que *amamanta* y que representa a la madre, quien se encuentra con los ojos casi desorbitados. Este fotógrafo sabe muy bien cómo manejar la composición. En la imagen impresa en papel fotográfico blanco y negro, sitúa a las modelos de manera tal, que forman una triangulación, mientras que el espacio circundante a ellas se encuentra en dos tonos azules, siendo el de los extremos superiores más intenso, posiblemente con doble intención. Una, de carácter geométrico en tanto que la otra, formal, ya que genera una oscuridad que envía a los elementos centrales al frente, al tiempo que genera una atmósfera en penumbras que le da algo de intimidad a la escena.

Saudek es algo más que técnica y retórica, su trabajo tiene otro aspecto formal importante implícito, lo cual se aprecia en la fotografía *Verónica* s / f, y que hace una excelente referencia a la secuencialidad y la temporalidad. La imagen muestra sin ninguna clase de paliativos el paso imparabile del tiempo en la modelo: de ser una joven atractiva y de cuerpo esbelto, ha pasado a una etapa de su vida en la que su cuerpo se mira agotado y ajado. En este caso, el color se ha aplicado más en la zona central que ocupa la modelo y lo ha hecho en tonos cálidos, en tanto que el fondo aparece casi en blanco y negro. La secuencia es un recurso visual que este artista tiene muy dominado, como lo demuestran otras imágenes que ha producido con este mismo recurso⁴⁵. Esta obra tiene singular importancia para este proyecto, pues varias de las fotografías que se planearon para este, tienen ese propósito, aunque más en el contexto de la secuencia cinematográfica, pues las obras para *La Fotografía Matérica* plantean el desarrollo de historias breves, en tanto que Saudek muestra un registro del paso del tiempo en etapas diferentes.



Jan Saudek: *Veronika*, s / f.

⁴⁵ Aquí es importante mencionar el trabajo del fotógrafo mexicano Enrique Bostelmann, quien desarrolló una serie de secuencias denominada *No anunciar. Narrativa fotográfica*, publicada por la Universidad Autónoma Metropolitana, Gráfica Récord, 2004. Del mismo modo, el trabajo de Manuel Ahumada, pintor y caricaturista mexicano; quien desarrolló una importantísima labor dentro del ámbito de la caricatura contemporánea en México; elaboró tiras cómicas intrincadas, de manera secuencial, manejando la narrativa gráfica como recurso expresivo, construyendo historias breves con un alto contenido simbólico. Su trabajo gráfico se publicó durante la década de los 90 en la sección dominical *Histerietas* del diario *La Jornada*; bajo el nombre de *La vida en el limbo*.



Jan Saudek, *The Beauty girl*, 2002.

Saudek ha trastocado en más de un sentido el concepto estereotipado de belleza y lo demuestra con las modelos con que trabaja, lo mismo tiene decenas de fotos de mujeres con obesidad, que de mujeres con figura espléndida. En *The beauty girl*, 2002, vemos a una joven con medio cuerpo destrozado; sin embargo, esto parece no importarle y posa gustosa para el artista y lo hace sin ninguna clase de temor, no duda en ver sus encantos

reflejados en un espejo; aunque la prótesis de la pierna izquierda casi le cuelga de lo que le queda de rodilla. Saudek exalta la belleza de esta chica y ella no tiene empacho en sentirse bella... el artista encontró belleza donde al parecer, no la había.

De todas las imágenes revisadas del artista checo, solamente la mencionada arriba muestra esas características en los modelos. En una marcada oposición a este, el trabajo de Joel Peter-Witkin, realiza una propuesta visual que produce angustia en más de un sentido, pues el concepto belleza que tiene este artista es de una visión escatológica de la vida y se manifiesta en toda la obra que desarrolló en la durante la década de los 80, incluso en la que desarrolla actualmente, cuya temática es esencialmente la misma.

A propósito del carácter trasgresor de los artistas en la fotografía, Witkin es uno en toda la extensión de la palabra, pues a diferencia del purismo apreciado en Brassai y Saudek, este cae en los excesos, pues aborda la intervención en términos de brutalidad y violencia durante todo el proceso, desde el bocetaje y la producción; pasando por el proceso de revelado e impresión, hasta el montaje.

Por principio de cuentas se olvida de los modelos convencionales y busca gente que no lo sea, de preferencia con malformaciones, ya sea congénita o por tragedias; sin dejar de lado a cadáveres en las mismas condiciones o animales vivos o muertos, siempre y cuando se acerquen a su concepto de belleza.



Un ejemplo clarísimo de ello es la fotografía *Leda, Los Ángeles* (1986) o la imagen que muestra a unos gemelos siameses unidos por la cabeza, en ambos casos los protagonistas resultaron ser los mejores modelos para su trabajo, ambas obras ironizan las obras pictóricas del arte renacentista. Una vez que ha resuelto el problema de la imagen, pasa a la toma fotográfica y durante o después del proceso de revelado tiende a atacar la película y lo hace esgrafiando la superficie que contiene la emulsión. Como puede notarse en las fotografías mencionadas, se mira en la impresión en papel, una serie de rayonismos, a veces negros, a veces blancos que siguen un “orden” aleatorio y sin sentido, esa parte caótica y gestual, son parte importante del aspecto formal de la composición de esas obras. Al momento de montar sus fotos lo hace sobre una placa de aluminio, posteriormente agregará pigmento y pulirá con cera la emulsión hasta lograr el tono platinado, característico de sus fotos.

Sin embargo, la manera en que desarrolla su trabajo en la actualidad, ha experimentado modificaciones sustanciales. Decidió ingresar al progreso, pues en la actualidad incursiona en la práctica de las imágenes digitales, pero sin perder de vista la manufactura fotográfica. Su trabajo inicia con la obtención de una imagen foto-química para después pasarla al escaneo y manipularla posteriormente en la máquina.

La sensación de angustia que genera su obra es parte de su propuesta y, pesar de ello, este artista ha alcanzado un dominio extraordinario de la forma y del espacio, al igual que los otros artistas que se han revisado. El espacio es otro problema que se considera compete a esta investigación por lo que se revisarán algunos de los aspectos conceptuales en el apartado siguiente.

1.4 LA DINÁMICA DEL ESPACIO

El Cro-Magnon fue el poseedor de un cerebro cuyo volumen era equivalente al del hombre actual, lo que le permitió desarrollar habilidades superiores a las de sus predecesores, destacando entre ellas la escultura y la pintura, y desde que tuvo la conciencia para pintar en las paredes de las cuevas, se convirtió en el depositario del reto de enfrentar y resolver el problema de la incorporación de la figura en ellas. Ha habido muchas especulaciones al respecto, Josef Müller-Brockmann⁴⁶ afirma que para el primitivo no había diferencia entre lo útil y lo artístico, pues su trabajo se orientaba a una finalidad diferente; que distaba del concepto de estética que se emplea en la actualidad, pues no se reproducía el sujeto u objeto por su valor en si mismos, más bien a estas manifestaciones se les atribuye una esencia mágica y / o ritual, lo que le confiere a estas representaciones de manos, figuras humanas y animales en su mayoría un propósito puramente utilitario, como elementos simbólicos o como una expresión de su vida práctica, aunque otros como Maurizio Vitta, hablan de estudios recientes que afirman que no hay indicios reales que demuestren que fueron vestigios de magia o rituales y pone de manifiesto que son las únicas formas de comunicación que existen del periodo paleolítico, lo cual permite constar su existencia⁴⁷.

A pesar de ello, Müller-Brockmann plantea que detrás del misticismo rupestre, hay un interés más profundo, señala incluso que este rebasa la idea del realismo fotográfico -entendido como una especie de mimesis primitiva-, pues en

⁴⁶ Müller-Brockmann, Josef, *Historia de la comunicación visual*, México, Gustavo Gili, 1998, 10 p.

⁴⁷ Vitta, Maurizio, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003, 98 p.

medio de la estilización de figuras tan vivas y enérgicas que se miran en ellas, se evidencia que los prehistóricos experimentaban un cierto placer en su trabajo al esgrafiar y pintar las paredes de roca, acción que ahora se conoce como *gesto*. El Cro-Magnon saca partido de las propiedades de cada protuberancia para darle forma de un animal, de cada hendidura para hacer una representación de un símbolo asociado a lo femenino, le da color, contorno, textura o relieve, lo cual es una demostración palpable y visible del dominio de su material de trabajo. Müller destaca, además; que el arte es la posibilidad de expresión más importante que se le ha concedido al hombre, y el Cro-Magnon, al parecer, es distinguido con el honor de ser el primero en recibirla.

Aquí, cabe asignar un espacio al trabajo digno de encomio de Maurizio Vitta, quien hace un estudio concienzudo del diseño visual, la imagen, la representación y el espacio y permite al lector actualizarse en tópicos sobre la teoría del diseño y que en cuestiones de comunicación visual, tiende a disentir de Müller-Brockmann, pues en ese carácter de *Arte Rupestre*, debe precisarse algo, antes de que los objetos labrados y pinturas en las cuevas fueran elevadas a esa categoría, -al igual que otras expresiones visuales- fueron *representaciones de algo*, aseveración que queda más que explicada en el texto de Maurizio Vitta, quien afirma que: “Antes que la comunicación siempre ha estado presente la representación visual de las cosas -el acto de constituirse en «imaginario», «en visión del mundo»- convirtiendo las imágenes en vía privilegiada para relacionarse con lo que nos rodea”⁴⁸, lo que por consiguiente se debería deducir es que las imágenes descubiertas en las cuevas de Altamira o Lascaux se deben interpretar como un registro de los modos de vida de aquellos que las pintaron.

Sin embargo, lejos de establecer un debate sobre lo que deben o deberían ser, lo que en verdad es relevante para esta investigación son dos cosas: una de ellas, que estos espacios pétreos se convirtieron en las primeras manifestaciones de organización visual; la otra, lo que aquellos hombres pretendieron *simbolizar* en esas pinturas, y que cada elemento contenido en cada recoveco del muro de roca tiene un significado diferente, que comunica algo en particular. Lo anterior implica

⁴⁸ Vitta, Maurizio, *op. cit.*, 27 p.

que el hombre prehistórico tenía un conocimiento muy claro tanto del manejo de su espacio como en la manera de representarlo. Este *problema* tan primitivo como el hombre mismo ha sido de objeto de estudio en todas las épocas y en todos los lugares. Piénsese en los murales de Bonampak realizados por los mayas o las tumbas levantadas por los egipcios, los mosaicos bizantinos y toda la gama de manifestaciones posibles de manejo de espacio hasta llegar al Renacimiento con el descubrimiento y estudio de la perspectiva de artistas como Alberti, Brunelleschi, Durero y, particularmente, las contribuciones de Leonardo da Vinci con su famoso *i perdimenti*⁴⁹, que gracias a él, se convirtió en un principio estético denominado *sfumato* (o *contorno ahumado*)⁵⁰. La *perspectiva aérea* o *perspectiva del color*,⁵¹ términos acuñados por Leonardo, *interpreta* el efecto visual de profundidad producido por la densidad de la atmósfera, es decir, un objeto entre más lejano, más azulado debe *representarse* en una pintura, lo que hará que un observador *tenga* la sensación-impresión de estar viendo “algo real”. Y este postulado leonardino reafirma las palabras de Vitta. Las reflexiones anteriores permiten concluir algo: cada vez que se mire un color en una imagen se interpretará algo diferente, si es rojo remitirá a la euforia, si es azul a la melancolía o a la evocación; en cuanto a composición, si hay una presencia constante de direcciones diagonales la intensidad visual o impresión de movimiento ilusorio aumentará, lo mismo ocurrirá si una pintura, una foto o un papel están trabajados con recursos gráficos diferentes y, por tanto, se generará lo que se conoce como *Comunicación visual*, pues se alterará la forma primaria de la materia, provocando una reacción diferente ante cada objeto debido a las representaciones e interpretaciones ulteriores, debido a que es parte de la estructura de una propuesta artística. Esto es de importancia primordial para el proyecto *La Fotografía Matérica*, la dualidad imagen-materia ha pasado de lo individual a lo constituido, pues la materia era exclusivamente el medio o la forma, era la *técnica específica para realizar una obra*, para la concreción de la representación y, por lo

⁴⁹ Barasch, Mosche, *Teorías del arte. De Platón a Winkelman*, España, Alianza, 1999, 136 p.

⁵⁰ Barasch, Mosche, *Idem*.

⁵¹ Barasch, Mosche, *op. cit.*, 135 p.

tanto, del mensaje, en la actualidad es difícil concebir ambos elementos de manera aislada. Nuevamente, Vitta aclara muchas cosas: al argumentar que: “si las imágenes son objetos, están constituidos de materia y, en definitiva, se trata de comprender cómo esta materia posee una forma tal que permite transformar un Objeto Inmediato en una Representación”⁵². Maurizio Vitta, a su vez, cita a estudiosos de la imagen y filósofos como Platón, Kant, entre otros, destacando Charles Peirce y Edmond Husserl, quienes teorizan y enfatizan la importancia en la relación inherente entre imagen y materia.

Lo que Peirce expone es que el signo posee características muy específicas que son: 1. *Las cualidades materiales* (estructura física, bidimensionalidad); 2. *Capacidad de conectarse con otros signos* (el poder de asociación que la conecta con la clase de objetos a la que pertenece) y 3. *La función representativa* (que es aquello que hace que provenga del pensamiento, es decir, su función representativa) las primeras dos recaen al signo y la tercera es la que le confiere significado a la imagen. Dichas propiedades de las cosas se presentan a la percepción mostrando el carácter ontológico -dinámico, cambiante- de las relaciones que permiten el vínculo entre las cosas y las personas. Hacia la materialidad, la concreción⁵³.

De este modo, el signo -la “cosa”-, posee una serie de cualidades materiales en sí mismo como *objeto*, cuyo contenido establece una serie de patrones de conexión entre ellos que permiten que este sea asimilado como foto, pintura o imagen por un observador que la asociará como la *representación de*, otorgándole, en consecuencia, un significado. Esta sucesión de eventos permite el desarrollo del constructo visual: la parte racional, *la representación*, apelará a la parte emocional, es decir, el significado; la interpretación, lo que permitirá, en un sentido metafórico, *la materialización de aquello que es*.

Igual de significativas para esta investigación son las aportaciones de Husserl, que esgrime una teoría importante relacionada con la imagen y la materia al referirse a las experiencias vividas que él denomina *Erlebnisse* y en las que

⁵² Vitta, Maurizio, *op. cit.*, 50 p.

⁵³ Vitta, Maurizio, *op. cit.*, 50-51 pp.

establece distinciones: aquellos elementos que denomina *contenidos de sensación* y que remiten a la materia y los llama «primarios» o «sensuales» y los «intencionales» o «significantes»⁵⁴ y que son las representaciones que se hacen de la materia. Los establece como elementos separados y, al mismo tiempo, coexistentes en la experiencia. Las sentencias expresadas por los personajes citados permiten establecer analogías en los temas que esta tesis presenta. De manera simultánea, todo lo anterior, permite concluir que más que un problema de composición -lo cual está implícito- se trata de un problema de *retórica visual*.

Por otro lado, aunque estos testimonios competen al campo del diseño son igualmente aplicables en la plástica, si bien es cierto que la retórica visual y relación *imagen-materia* son indisolubles, también es cierto que esta estaría incompleta sin la relación *espacio-forma*, todos los casos competen al problema del estudio del espacio. Rudolf Arnheim⁵⁵, estudioso de estos fenómenos de estructuración y organización visuales, plantea en *Poéticas del espacio* que la noción-percepción del espacio cambió durante el s. XX; cuando el arte se perfiló hacia la abstracción, pues al ser desplazada la realidad de la obra quedó de manifiesto la dependencia marcada del significado de la imagen con las relaciones espaciales, a la par que el tema o la historia tenían relación mínima o nula con el espacio. Tales relaciones están cargadas de elementos que él denomina *metáforas fundamentales* de percepción, como la distancia y el gradiente. De manera crítica, a la vez que velada, Arnheim plantea que el artista ha empleado el simbolismo compositivo de las relaciones espaciales de manera sensible pero intuitiva. Esto ha estado presente en todas las manifestaciones del arte, y desde luego, la fotografía es alcanzada por esta contextualización.

Al igual que en la pintura y la escultura, en la fotografía dichas relaciones están determinadas por los *contrapuntos espaciales*, que fueron establecidos y redefinidos por el objetivo de la cámara -recuérdese que en la foto ocurre una compresión óptica, por tanto de tamaño- y representadas libremente por el fotógrafo, quien las muestra como una serie de percepciones que ayudan a

⁵⁴ Vitta, Maurizio, *op. cit.*, 52 p.

⁵⁵ Arnheim, Rudolf en: *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 34 p.

conformar el espacio. Elegir libremente su ubicación de registro, le permitirá replantear la ubicación de los objetos en la imagen, las relaciones de los componentes del campo tridimensional en un campo bidimensional, forzando a una interacción y oposición de fuerzas visuales que generarán un máximo de tensión visual que le transmitirán dinamismo a la obra.

Aunado al trabajo de Vitta, debe mencionarse a Steve Yates quien hace una recopilación de textos de teóricos y fotógrafos, cuyos contenidos giran en torno a la importancia del lenguaje del espacio fotográfico, problema tan abundante en complejidades y contenidos de discusión y análisis, hace una reflexión muy propicia para el tema de investigación que este documento implica: “El espacio es un producto de la realidad percibida que está directamente relacionado con lo que el fotógrafo suscita al crear sus obras de arte, obras duraderas que van más allá del momento de la percepción. El significado del espacio en la fotografía impresa es tan decisivo como la percepción del mundo por parte del espectador”⁵⁶. Lo que este comentario implica es que hay una relación intrínseca y extrínseca entre el fotógrafo, la foto y el espectador, pues el artista representa en un espacio fotosensible, el espacio que el mismo construye, su percepción del espacio circundante que le ofrece la realidad; que él observará e interpretará a partir de los códigos visuales o vivenciales que posea. Parte del lenguaje del espacio estriba en su construcción por medio de la luz, tal como lo expone Moholy-Nagy.

Las concepciones del espacio fotográfico en el texto de Yates son abundantes y corroboran lo que ya se ha explicado: el espacio fotográfico es, en sí mismo, un lenguaje que materializa la visión creativa y actitud ante la vida de los artistas a partir de la representación.

Debido a la profundidad que implica el tema del espacio, solamente se revisarán aquellos que conciernen a esta investigación, pues siendo una materia de estudio tan importante, daría para escribir una tesis completa de él, así que este apartado se cerrará con una cita de Steve Yates, que es explícito cuando afirma que: “La esencia del espacio existe a través de la experiencia de la

⁵⁶ Yates, Steve, *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 17 p.

expresión fotográfica manifestada por el artista⁵⁷, que viene a confirmar lo dicho en las líneas previas.

Así pues, el estudio del espacio ha permitido descubrir la importancia que éste ha adquirido como lenguaje en sí mismo. Ya no es sólo el soporte de la obra, es parte integral de la propuesta plástica. Permite la construcción de lugares que en principio, sólo existían en el imaginario del artista. La idea de que el lienzo, el papel, la roca, el metal o cualquier otro material *son el soporte*, es ahora totalmente obsoleta, anacrónica, fuera de contexto. Ahora, lo correcto es hablar de *espacio plástico*, como una manera más precisa de referirse al lugar que habrá de construirse la propuesta plástica, visual, estética, técnica o todas juntas, porque ya no es posible concebir de manera aislada la imagen del soporte, del “vehículo” en el que se *transportaba* la propuesta artística.

Hasta este punto, se ha podido ver que la información expuesta de manera breve en este capítulo ha permitido apreciar la importancia del uso de la materia como recurso técnico, compositivo, conceptual y estético en la pintura y en la fotografía, y esto descarta la posibilidad de que la materia sea sólo un “relleno”, un *pegote* puesto de manera azarosa y sin sentido. También pudo notarse el valor histórico, artístico y expresivo de la materia, que al tiempo de otorgarle una apariencia específica -un texturizado-, le da un carácter gestual y formal. Del mismo modo, se puso en evidencia que su estudio y uso como elemento artístico, estético y compositivo, han sido fundamentales para la pintura, desde que se uso por primera vez, y que ahora su uso se ha extendido a la fotografía, gracias a los descubrimientos y experimentos de los diferentes artistas que se revisaron en este capítulo. También se ha revisado brevemente la manera en que funciona la comunicación visual en algunos aspectos, básicamente los compositivos, en la obra fotográfica de algunos artistas.

En el capítulo sucesivo se revisarán de manera ampliada algunos aspectos de la comunicación visual, como su significado y quiénes han sido los estudiosos del tema, así como algunas estrategias compositivas derivadas de esta. Se revisarán y analizarán algunas de las manifestaciones de la comunicación visual y

⁵⁷ Yates, Steve, *Ibidem*.

cuál es su importancia e influencia para esta investigación, ya que muchos de estos aspectos, en conjunto con toda la plasticidad inherente de la materia, han sido de suma importancia para la producción visual que se mostrará en el tercer capítulo de este documento.

CAPITULO II

LA COMUNICACIÓN VISUAL EN EL ÁMBITO DE LA FOTOGRAFÍA MATÉRICA

2. ¿QUÉ ES LA COMUNICACIÓN VISUAL? UNA RESPUESTA MÁS PRÓXIMA AL ARTE Y AL DISEÑO

“Las sociedades siempre han sido modeladas más por la índole de los medios con que se comunican los hombres que por el contenido mismo de la comunicación. El alfabeto, por ejemplo, es una tecnología que el niño muy pequeño absorbe de un modo totalmente inconsciente, por ósmosis, digamos. Las palabras y el significado de las palabras predisponen al niño a pensar y actuar automáticamente de una cierta manera, el alfabeto y la tecnología de la impresión han promovido y estimulado un proceso de fragmentación, un proceso de especialización y de separación. La tecnología eléctrica promueve y estimula la unificación y el involucramiento. Es imposible comprender los cambios sociales y culturales si no se conoce el funcionamiento de los medios”⁵⁸.

Aún con la severidad con la que McLuhan se refiere particularmente en esta cita, a los medios impresos en su texto *El medio es el mensaje* -en el que expone cómo los medios masivos de comunicación y producción han venido a modificar la conducta de las personas-; es necesaria su presencia literaria, pues este capítulo explora el efecto comunicacional de la imagen fotográfica y el concepto *comunicación visual* -aparentemente, aún sin definir- y cómo influye concretamente, su significado en el campo del arte y el diseño. También debe

⁵⁸ McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin, *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1997.

ponerse de manifiesto la importancia de las investigaciones y estudios de este personaje sobre la comunicación, pues han tenido autoridad fundamental en la formación de comunicadores, comunicólogos, diseñadores y, desde luego, artistas.

Antes de desarrollar esta sección, debe hacerse una aclaración de importancia primaria debido a la naturaleza de la información albergada en estas páginas, ya que el contenido pareciera ser una diatriba de críticas a personajes importantes en el estudio de la comunicación visual. Sin embargo, es indispensable resaltar que en torno a este tema, algunos *supuestos* han sido tomados como *hechos* y por tanto verificables e incuestionables y que han tenido vigencia desde hace muchos años sin ser actualizados. Sin menospreciar la actividad investigadora, profesional y docente de los personajes que en lo sucesivo se mencionarán, este apartado aspira a profundizar en un tema que pudiera ser agreste. Sin intención de ser pretencioso o soberbio, el autor de esta investigación pretende lograr como propósito personal, encontrar una definición que aclare muchas dudas y que, por supuesto, permita entender, ampliar o enriquecer las posibilidades de comprensión e interpretación del concepto *comunicación visual* para la propuesta visual que se desarrollará a la par en esta tesis.

También es importante agregar que la búsqueda de esa definición o significado, atañe particularmente al proceso de estructuración y organización del espacio, tanto plástico como gráfico, aunque manteniendo una postura un tanto al margen del problema de la forma y el contenido, lo cual no implica que estos carezcan de importancia o por mantenerlos separados; sino porque *la forma* en cada disciplina es un problema diferente, y por ello, los problemas composicionales requieren de otras soluciones, pues un artista requiere de una solución que se ajuste a sus propios y personales fines⁵⁹, el diseñador y el publicista necesitan de una que le permita llegar a núcleos sociales bien

⁵⁹ Vale la pena citar a Georg W. F. Hegel en: *Antología textos de estética y teoría del arte* de Adolfo Sánchez Vázquez, México, UNAM, 1972; en el capítulo *Necesidad y fin del arte* (P. 77), en cual, el filósofo expresa que el arte tiene su fin en sí mismo, basándose en tres sistemas: el de la imitación, la sustitución de la imitación por la expresión y el del perfeccionamiento moral. Para efectos de investigación y personales, el autor de esta tesis opta por el segundo sistema.

específicos, con el comunicólogo ocurrirá algo similar. Así pues, quedando aclarado lo anterior; da inicio este apartado.

Uno de los problemas en el ámbito de la plástica y el diseño es el de la definición-comprensión-interpretación de la Comunicación Visual, concepto que de alguna manera es bastante explícito y cuya interpretación más viable sería la de *emitir un mensaje mediante imágenes* que, aunque bastante simple; es lo más cercano a una definición. Uno de los estudiosos del diseño, Bruno Munari explica que comunicación visual es “Prácticamente todo lo que ven nuestros ojos”⁶⁰ y que ésta puede ser casual o intencional. Definición que aunque formal, deja insatisfecho en más de un sentido a quien la lee, pues se sabe que un semáforo en rojo indica que una persona o un vehículo en un cruce deben detenerse o que un árbol es sólo eso y que cuando se contextualiza a cualquiera de los dos o ambos en un mensaje adquieren un carácter diferente y ello sigue dejando incompleta esa necesidad de tener una definición más completa.

Además de Munari, hay otros investigadores que dejan esos vacíos en el estudio del espacio como lenguaje. D. A. Dondis en *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual* también hace referencias a la comunicación visual y, aunque no la define, deja muy en claro que la capacidad de interpretar los mensajes es intrínseca del hombre; además, aporta algo muy importante para este documento “para controlar la asombrosa capacidad potencialidad de la fotografía es necesaria una sintaxis visual”⁶¹, en otras palabras implica que para poder construir un mensaje visual es indispensable hacer organizaciones y estructuraciones espaciales precisas. En ambos casos, los investigadores profundizan en cuanto técnicas de representación visual, lo cual es digno de reconocimiento, pues sus aportaciones han sido elemento básico en la formación de muchos profesionales del área, o incluso para cualquier interesado en la producción de imágenes o mensajes gráficos, como en el caso de esta tesis, que

⁶⁰ Munari, Bruno, *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*, Barcelona, 2000, 79 p.

⁶¹ Dondis, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, 10 p.

en su parte práctica se apropian y conceptualizan algunas de las estrategias que propone Dondis.

Aparentemente, dichos investigadores han omitido la parte conceptual del mensaje del espacio, pues se han centrado en tópicos como la organización de elementos en el espacio gráfico, estrategias visuales de comunicación y otras cosas relacionadas; sin embargo, esto representa una inconsistencia un tanto paradójica en lo que pretenden enseñar, pues a la par de que *enseñan a comunicar* con técnicas y procesos de composición para la creación de mensajes visuales, omiten explicar con una mayor claridad los significados inherentes de estos recursos, incluso en la significación misma de *comunicación visual*, omiten los propósitos concretos de tales estrategias, y desde luego las implicaciones que conllevan, lo cual representa una *laguna* en el desarrollo de artistas y diseñadores.

Esa misma inconsistencia es criticada por Joan Costa en *Diseñar para los ojos*, pues señala -a decir del autor de esta tesis, refiriéndose Munari- que “Algunos autores muy leídos pero poco científicos, aseguran que «todo comunica». Esto es falso”⁶² y propone una definición más precisa sobre la pregunta que se busca responder: “Pero si todo comunica, no todo es objeto de comunicación. Porque comunicar -que es poner en común, compartir- es una cuestión de dos humanos. Uno que concibe, codifica y emite un mensaje para que otro haga el mismo recorrido, pero a la inversa: lo recibe, lo decodifica y lo interpreta”⁶³, y agrega con gran certeza que las posibilidades semánticas de la palabra han permitido un abuso en el manejo de esta, a la par de los significados e intenciones. Del mismo modo señala que todo significa algo, pero no todo comunica porque no existe una intención de facto, también es específico al puntualizar que el significado lo produce el individuo, pues un objeto cualquiera puede ser motivo de interpretaciones múltiples; otorgadas de manera individual por alguien, a diferencia de los objetos comunicacionales, en los cuales; los significados están determinados por el emisor, y con ello; queda desechada

⁶² Costa, Joan, *Diseñar para los ojos*, Barcelona, Design, 2003, 51 p

⁶³ Costa, Joan, *op. cit.*, 53 p.

cualquier posibilidad de que *todo comunica*. Así pues, partiendo de las premisas anteriores se deben dejar en claro dos cosas:

1. El sentido-problema de la comunicación estriba en la necesidad de *emitir un mensaje que tenga un significado*, es decir, un elemento codificado-simbolizado y un receptor⁶⁴, entre los cuales, el mensaje es mediador e intención. En ese sentido, una nube puede tener un significado, pero esto no implica que comunique algo, debido a que carece de intención, por lo tanto, no comunica.
2. *Un contexto*. Si se parte de lo expuesto en las líneas superiores, debe asumirse que ese significado-intención debe estar inserto en una idea o concepto. Si se pretende manejar la idea de que “la nube” signifique algo, debe situarse en un tiempo y lugar específicos, que lo mismo puede ser un cuento de niños o un cartel.

Luego entonces, -a decir del autor de esta tesis- se puede establecer a partir de lo anterior, que *los procesos comunicacionales operan de manera superior en los individuos, es decir, más allá de los simples conocimientos y significados de las palabras y las oraciones, de las imágenes y sus implicaciones*. Ahora bien, es obvio que todas las personas se comunican y lo hacen siguiendo una serie de lineamientos, lo que implica una estructuración y articulación de palabras relacionadas entre sí. Emilio Garroni plantea que para que un mensaje o un acto comunicativo se considere como tal, cumple con ciertas condiciones: “Así pues, un mensaje tiene ese carácter, es decir, puede ser un mensaje, un fenómeno lingüístico o en general un proceso semiótico, cuando está articulado y estructurado, o bien exige necesariamente una doble referencia: a sí mismo (referencia horizontal, sintagmática, contextual) y a aquel conjunto de opciones

⁶⁴ Sujeto, a decir de Gabriel Vargas Varela, debe entenderse como perceptor, ya que *receptor* es un ente pasivo que sólo recibe la información, a diferencia de un *perceptor* que además de recibir la información; la decodifica e interpreta, es su trabajo activo y creativo. Tesis de posgrado: *Fotografía y memoria: el punto de vista de la cámara como acto de semiosis*, México, UNAM, 2006, 176 p.

posibles, no efectuadas que están en una relación de equivalencia y de oposición con las opciones no realizadas (referencia vertical, paradigmática, sistemática). En una palabra de acuerdo con una formulación ya clásica, relación de las partes del mensaje entre ellas, en función «contrastante», y correlación de las partes del mensaje, dentro de un «sistema» o «paradigma» (por ejemplo, la llamada «languaje» del lenguaje verbal), en función «opositiva» o «distintiva». Si falta esta doble referencia, el mensaje no está ni articulado ni estructurado, ni comprensible, ni legible, ni puede formularse. Es una cosa indistinta e informulada, que no puede interpretarse; mas que un «mensaje», es una «cosa» que todavía se ha de analizar”⁶⁵. Por lo tanto, todo mensaje debe tener una serie de componentes organizados y estructurados de manera tal, que quien los reciba; sea capaz de entenderlos o interpretarlos, desde luego, el contenido de dichos mensajes está proyectado para la comprensión de una idea específica -como es el caso concreto de la publicidad-, o para interpretarla como en el arte y el diseño. Vale la pena citar a D. A. Dondis, quien afirma que “Un mensaje se compone con un fin: decir, expresar, explicar, dirigir, instigar, aceptar”⁶⁶. Aunado a esto, hay que agregar que tales fenómenos de percepción, corresponden al observador, quien se encargará del desciframiento de estos, a partir de una serie de procesos de diversa índole, que están acorde a sus experiencias de vida.

Sin embargo, debe considerarse algo más que la simple idea de *emisor-mensaje-receptor* y de *mensaje con significado y contextualizado*: los códigos insertados en la personalidad del individuo -que capta la intención de los mensajes- como determinantes en la comprensión e interpretación de todo aquello que recibe. Para entender lo explicado en las líneas anteriores es necesario remitirse a dos estudiosos de los fenómenos de la comunicación y percepción: Rudolf Arnheim y Ernst Gombrich. Del primero se tomarán algunos elementos de su obra literaria *Arte y percepción visual*⁶⁷, fundamental en muchos sentidos tanto

⁶⁵ Garroni, Emilio, *Proyecto de Semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975, 60 p.

⁶⁶ Dondis, D. A.: *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995, 123 p.

⁶⁷ Arnheim, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2001.

para artistas como para diseñadores, pues les permite tener una idea bastante clara sobre la estructuración y organización espaciales. El carácter científico es un aspecto que caracteriza a las obras literarias de Arnheim, pues piensa que todo proceso artístico debe tener un fundamento estructural muy definido, ya que la pura intuición no basta y que los procesos cerebrales contribuyen al desarrollo óptimo de la obra artística, lo que le da un aire de formalidad incuestionable. Del libro de este investigador se revisó el capítulo *La forma*, que afronta el problema de su percepción, que aunque es algo muy particular; no puede dissociarse de la de los procesos de comunicación.

Explica que la noción de *forma* ha dejado de ser una experiencia meramente física. Argumenta que intervienen una serie de factores que devienen de la experiencia psicológica y sensorial, particularmente de la vista, lo que contribuye al desarrollo del constructo visual del individuo, enfáticamente del artista; que le permite conceptualizar e interpretar la forma. Sin embargo le es imposible liberarse del código visual que le obliga a asociar el contorno de los objetos para determinar la forma; cuya percepción tiende a modificarse cuando su ubicación en el espacio experimenta movimientos diversos. Del mismo modo, las impresiones causadas por los límites influyen en la manera en que estos son percibidos. A esto, hay que agregar que las experiencias visuales que las personas tienen de un objeto; y que han sido acumuladas a lo largo de los años, influyen en su percepción. Del mismo modo, las nociones de espacio y de tiempo influyen de manera importante en la percepción del aspecto de los objetos; aunque no determinan la modificación en las formas adyacentes, por tanto; la asociación con eventos del pasado no es inmediata y debe existir una relación entre las cosas vistas y el objeto presente. Arnheim explica que se ha demostrado científicamente que no todas las experiencias pasadas determinan la percepción de lo que se percibe posteriormente, aunque los vestigios de eventos anteriores almacenados en la memoria pueden influir en el modo en que se mira. Además de lo anterior, explica que si un objeto ha sido visto muchas veces; tiende a hacerse *invisible*, cuando se presenta en otro contexto. La influencia de la memoria se hace más fuerte cuando existe una necesidad intensa de observar un objeto con

determinadas características, lo que por ejemplo, hará que se vean rasgos de una persona en otras.

Por otro lado, como ya se ha revisado anteriormente, el ojo tiende a *completar* aquellas cosas que no se han visto en su totalidad o a asociarlas a otros objetos cuya forma sea similar o que su estructura sea tan sencilla como sea posible para que pueda ser vinculada a otros objetos, lo cual supone un efecto o percepción de *simplicidad* de la forma, lo cual obedece a una estructuración u organización simple de los objetos dentro del espacio. La simplicidad no obedece a la gratuidad, pues posee niveles de percepción que pueden ser objetivos o subjetivos, lo cual tiene que ver con la formación del individuo: según Arnheim a un observador puede parecerle sencilla una obra por desconocer los aspectos formales de esta, o puede parecerle compleja por poseer una estructura moderadamente complicada, o simplemente por no estar habituado a las manifestaciones modernas o actuales del arte.

Desde luego, estas son meras aproximaciones al problema de percepción de la forma y es una teoría que, aunque muy próxima a la cultura de México, debe tomarse con ciertas restricciones, pues no siempre se dan las mismas condiciones de una sociedad a otra y, por lo mismo, hay variaciones que modifican la manera en que se perciben las formas y cómo se interpretan.

A diferencia de la postura estructuralista de Arnheim, Gombrich en *Arte e ilusión*⁶⁸, asume una orientación que se establece casi en su totalidad, en lo psicológico, en tanto a la manera en que comúnmente se perciben las cosas y en el desciframiento de los criptogramas del artista, a lo que agrega, la actitud con que la gente se presenta ante las obras con sus receptores -notación, situación del signo- ya adaptados, lo que implica que las personas generan una serie de expectativas en torno a aquello que está por observar y con lo que se ha familiarizado por mucho tiempo, fenómeno al que los psicólogos han llamado *colocación mental*⁶⁹.

⁶⁸ Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

⁶⁹ Gombrich, Ernst, *op. cit.*, 65 p.

Aunado a esto, el problema -o uno de ellos- que plantea Gombrich se asocia a la manera en que las diferentes variaciones de gradientes de color inciden en la percepción de las cosas para establecer o determinar *el parecido de los objetos con sus respectivos referentes*, lo que permite establecer un efecto de realidad, que en muchos casos es erróneo. Por tal razón en su libro ejemplifica con una fotografía en blanco y negro, aclarando que la foto sólo reproduce gradaciones de tono en una gama de grises reducida. Aunque esto permite percatarse de la importancia de las gradaciones de color para lograr el efecto de profundidad, lo que permitirá establecer las relaciones espaciales existentes dentro de una obra y este fenómeno; según Gombrich, permitirá apreciar los cuadros como experimentos de ciencia natural⁷⁰. Este efecto de realidad es enfrentado por el pintor como un problema de carácter psicológico, en el sentido de que debe lograr una imagen que convenza; aun con la situación contradictoria de que ninguno de los colores empleados en la realización de una pintura, correspondan a los del referente, lo que confirma que las representaciones artísticas tienen implícitas una presencia psicológica -entendida como la reacción del individuo ante la obra-y que interactúan con los códigos que un espectador tiene previamente insertados, lo que implica que la mente humana posee una cierta capacidad para registrar *relaciones* más que elementos individuales, que si bien es cierto que esa capacidad no le fue dada al hombre para producir arte, si le permite la ubicación, estructuración y representación del espacio, además de lo anterior, posee la capacidad natural de respuesta a los diferentes estímulos lumínicos. Dicha capacidad es producto de lo que los psicólogos llaman *pantalla de reducción*⁷¹ y que le permite al ser humano diferenciar entre un objeto y otro debido a su claridad relativa, que es aquello de lo que se tiene conciencia. Esto se debe a la relativa constancia del color, la forma y la claridad de los objetos aunque no se pueda notar alguna variación al cambiar la distancia, la iluminación, el ángulo de visión, entre otros. Lo anterior ha permitido que los artistas tengan una manera distinta de percibir y representar las cosas y que incidirá en el desarrollo

⁷⁰ Gombrich, Ernst, *op. cit.*, 43 – 44 pp.

⁷¹ Gombrich, Ernst, *op. cit.*, 58 p.

de su estilo, por tal razón, el material que emplea en su práctica artística no dará más de lo que es capaz de traducir. En palabras simples, lo que Arnheim y Gombrich plantean es que una serie de factores como los formales, psicológicos, sensoriales, temporales, incluso sociales, inciden en la manera en la que los individuos perciben las formas; por tanto, los mensajes visuales, en tanto claro, haya, como se ha venido mencionando, una intención en ellos.

Sin embargo, la información mostrada hasta ahora sólo aporta datos que por sí mismos no resuelven el problema, así que se retomarán brevemente:

1. Se requiere de una parte que desarrolle una idea, la traduzca en imagen y que la difunda, es decir, un emisor
2. La idea que será difundida, será a la vez el mensaje
3. El mensaje deberá contener una significación, un contexto e intención
4. Un medio específico de representación y difusión, que lo mismo puede ser bidimensional, tridimensional o electrónico
5. La manera en que se habrá de estructurar y organizar el mensaje, pues el contenido y la forma nunca están separados
6. El perceptor, quien lo recibirá y lo decodificará
7. Los códigos sociales, culturales, históricos e incluso psicológicos que previamente las personas han almacenado en sus experiencias de vida

Lo expuesto en las líneas anteriores, permite al autor de la investigación que esta tesis representa, proponer como una definición ajustable al arte y al diseño, que Comunicación Visual es:

Un proceso de intercambio de información a nivel metacognitivo entre una persona que desarrolla y emite una imagen visual, cuyo contenido estructurado, organizado e intencionado; proyectado en un medio específico de representación, tiene como funcionalidad la de inferir en la percepción de los individuos que habrán de percibir, decodificar e interpretar dicho contenido. En el caso de las obras de arte se prestará a interpretaciones de índole diversa, las más de las veces tendrán un carácter expresivo y subjetivo que estará determinado por una cuestión de orden vivencial o emocional. En el ámbito del diseño, la interpretación tendrá un carácter funcional y estará determinada por la información reunida en el mensaje. En ambos casos se partirá de una serie de objetivos y significados planteados por los creativos que desarrollan las imágenes. En el caso de las personas que consumen las imágenes, la significación dependerá de las experiencias acumuladas a lo largo de su vida y, por supuesto, sus respectivos contextos.

Desde luego, la comunicación visual tiene implicaciones semióticas, semiológicas, iconográficas, simbólicas y sígnicas que tienen que ver con la construcción y el carácter de la forma y el contenido de la información y, en consecuencia; del mensaje. Dichos componentes son inherentes a la obra de arte y al diseño, manifestándose diferencias evidentes cuando dichos elementos se emplean de una disciplina a otra y de una representación gráfica a otra, lo mismo ocurrirá con las variaciones de tamaño, materiales, su ubicación dentro del espacio, pero sobre todo, la manera en que se habrá de representar, pues para que una imagen logre sus propósitos comunicacionales, debe cumplir con una serie de procedimientos de carácter composicional que enseguida se revisarán.

2.2 COMPOSICIÓN: ESTRATEGIAS Y TÉCNICAS DE COMUNICACIÓN VISUAL

Lejos de ser un formulario de procedimientos y actividades, esta sección pretende enfatizar la importancia de los procesos estructurales y organizacionales del espacio, como elementos indispensables en la formulación de los mensajes visuales, para lo cual, se ha hecho un estudio de los capítulos 2, 3, 5 y 6 del texto

de D. A. Dondis, de quien se han tomado, apropiado e interpretado algunos de sus conceptos como los dipolos, a la par; para la investigación que este documento representa, se han desarrollado otras técnicas de comunicación como la involucencia y la bidimensionalidad-tridimensionalidad, desde luego, aplicadas a la producción fotográfica que se desarrolla de manera alterna a esta tesis.

Por principio de cuentas se establece en *La sintaxis de la imagen* “que en la comunicación visual el contenido nunca está separado de la forma. Cambia sutilmente de un medio a otro, de un formato a otro, adaptándose a las circunstancias de cada cual; va del diseño de un cartel, un periódico o cualquier otro formato impreso con su dependencia específica de las palabras y los símbolos hasta la fotografía con sus típicas observaciones realistas de los datos ambientales pasando por la pintura abstracta con su utilización de elementos visuales puros en una estructura”⁷²; de este modo, se establece que **ningún medio visual escapa de su influjo**, por lo tanto, debe quedar bien claro que los elementos que la conforman, no son exclusivos del arte o del diseño. Así pues, la creencia de que el arte se desarrolla mediante procesos puramente emocionales e intuitivos⁷³ o que los aspectos compositivos pertenecen exclusivamente al diseño⁷⁴, se desvanece.

Sin embargo, tales elementos (punto, línea, contorno, dirección, textura, dimensión, escala y movimiento) deben ajustarse a cada uno de los diferentes medios de representación artística o gráfica, lo que implica que la estructuración, organización y composición se convierten en el medio interpretativo que influye en las personas que observan y reinterpretan el mensaje visual. Además de lo anterior, sostiene enfáticamente que, “la composición es informativamente lo más

⁷² Dondis, *op. cit.*, 123 p.

⁷³ Dondis plantea que la “intuición” en el arte es un concepto engañoso, pues la raíz latina *intuitus* significa mirar, aunque en la actualidad se ha comprendo como un tipo especial de conocimiento: “conocimiento o cognición sin pensamiento racional”. *op. cit.*, 127 p.

⁷⁴ Parte de esta creencia puede apreciarse en la Cuarta Unidad del programa de estudios de la asignatura Dibujo I, denominada *Introducción a los elementos gráficos del diseño*, cuyo contenido temático es: *Elementos gráficos del diseño, El punto gráfico, La línea gráfica y El plano gráfico*, pertenecientes al programa de Iniciación Universitaria de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM.

importante”⁷⁵. El significado existe tanto en quien diseña como en quien lo recibe - emisor y audiencia-, pues entre uno y otro existe una continua interacción, lo mismo entre mensaje y significado -contenido-, diseño, medio y ordenación -la forma-, en todos los casos, la relación es indisoluble. Lo anterior, viene a corroborar que la creencia de que “todo comunica”, desaparece definitivamente.

Aunque el ser humano tiene un sentido de la composición más o menos inherente, es muy común que busque el modo de disponer sus cosas de manera organizada y equilibrada, lo mismo puede ser el inmobiliario de su habitación, los libros de sus repisas o los objetos de los cajones de su mesa de trabajo, y por ello es de esperarse lo mismo en las obras de arte y en los proyectos de los diseñadores; sin embargo, en la experiencia del autor de esta tesis, tanto la propia como la ajena, el no enfrentar un proceso compositivo en las obras; en parte el exceso de confianza en la intuición, por la falta de ella o simplemente por evitarlos, ha sido factor de demérito del trabajo plástico, problema que el texto de Dondis permite resolver con cierta facilidad.

A pesar de que la composición es la parte del proceso en el que los elementos adquirirán un mayor significado, **no determina valores absolutos o universales** lo cual implica que no funcionan estrictamente igual para todos los productores de imágenes. El artista o diseñador establece una interrelación de las formas contenidas en su obra y les otorga un significado e intención, lo que según Dondis es su *input*, que puede interpretarse como el conjunto de códigos insertados previamente a partir de sus experiencias. De manera simultánea, la acción de ver en el sujeto que consume los mensajes, genera la decodificación del contenido, se establece la relación significado-significante y por ende, la interpretación. La obra plástica, el diseño y la acción de observar se encuentran estrechamente vinculados entre sí y le dan razón de ser a la comunicación visual.

Las técnicas visuales por si solas tienen dificultades para comunicar, especialmente si la forma o el contenido carecen de intención o si la composición de las formas padece la ausencia de estructuras como el equilibrio, la tensión, la nivelación y el aguzamiento, la atracción y el agrupamiento o el positivo y

⁷⁵ Dondis, *op. cit.*, 124 p.

negativo. También debe considerarse que si las formas tienden hacia el ángulo inferior izquierdo del espacio plástico o gráfico, la lectura de la imagen se dificulta o pierde contrapeso. Los aspectos compositivos mencionados anteriormente, son normas flexibles que propone la autora de *La sintaxis de la imagen* para el progreso de las declaraciones visuales. Se reitera que no son absolutas, son una serie de posibilidades estructurales que permean el desarrollo del constructo visual así como para la expansión de la inteligencia visual para la organización de las formas contenidas en las obras de arte y el diseño, que en conjunto con las técnicas visuales favorecen el máximo grado de significación, representación y comunicación visual en los mensajes.

Por otro lado y en un sentido literario, toda sintaxis implica una semántica, la primera implica organización, la segunda significado; ambas, generalmente, van acompañadas de una retórica que muchas veces es confundida con lo rebuscado, con el uso indiscriminado de palabras inútiles y, sin embargo, tiene que ver más con la manera de expresarse de modo correcto y elocuente o con la manera de interpretar y reinterpretar las palabras. Esto mismo ocurre en las cuestiones visuales: la sintaxis es la composición, la semántica el significado de la forma y la retórica el grado de iconicidad de una imagen a partir de la manera en que se representa la imagen o como se interpreta o reinterpreta. Los elementos mencionados hasta ahora se aprecian en todas las manifestaciones de la comunicación visual, tema que se revisará brevemente en el apartado sucesivo.

En este mismo documento, Dondis plantea que a la composición deben agregarse una serie de elementos en pares de opuestos, en una clara dinámica de contraste, que permite que un elemento haga sobresalir a otro pero sin una competencia entre ellos; además de lo anterior, propone que pueden ser manejados de manera individual, aunque la *Fotografía matérica* plantea la posibilidad de convivencia de tales opuestos. Propone, también, que una vez que se ha comprendido el vínculo existente entre el mensaje y el significado, con el contraste se tiene un mayor y mejor control de las formas contenidas en los mensajes. A la par de lo anterior, existe otra fuerza visual opuesta: la armonía que tiende a apaciguar y en consecuencia lleva a los individuos a un estado de reposo,

lo cual supone una inmovilidad, un equilibrio absoluto que la mayoría de las veces suele ser estático y aburrido, por ello, el contraste genera dinamismo, estimula y atrae la atención.

La dinámica del contraste establecida por Dondis puede apreciarse en las técnicas visuales que se convierten en un elemento comunicacional importante que, al ser aplicadas al arte o al diseño, complementan la intención comunicacional de los proyectos programados por los creativos de la imagen. De entre todas las técnicas que aparecen en la *Sintaxis de la imagen*, se ha puesto interés particular en el contraste -que ya se ha explicado- y en la secuencialidad, la cual indica actividad, movimiento, sucesión de formas, continuidad, progresión, narrativa que, a decir de Dondis, una secuencia “está basada en la respuesta compositiva a un plan de representación que se dispone en un orden lógico, la ordenación puede responder a una fórmula, pero por lo general entraña una serie de cosas dispuestas según un esquema rítmico”⁷⁶. Esta definición se apega a los criterios de la comunicación gráfica, sin embargo, dicha estrategia debe entenderse de manera diferente a la secuencialidad que se aprecia con una presencia mayor en el video, el cine y la literatura gráfica. Estos dos últimos sirven como punto de partida para el desarrollo de la propuesta visual *La Fotografía Matérica*; sin embargo, antes de hablar de su aplicación -como se verá en el capítulo tercero-, se hará una breve revisión teórica de estas manifestaciones de la comunicación visual.

2.3 EXPRESIONES DE LA COMUNICACIÓN VISUAL: EL COMIC Y EL CINE COMO INFLUENCIAS EN LA FOTOGRAFÍA MATÉRICA

En un curso denominado *Análisis cinematográfico* impartido en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, el Ingeniero Químico, y reconocido crítico de cine a nivel nacional e internacional, Jorge Ayala Blanco mencionaba

⁷⁶ Dondis, *op. cit.*, 144 p.

que “el *comic* es lo más cercano al *story board* de una película”⁷⁷, pues en él se muestra mediante representaciones gráficas (o dibujos, si se prefiere), cuadro a cuadro, la manera en que sucesivamente, una película debe fotografiarse⁷⁸, desde las acciones de los actores, ambientación, iluminación, hasta los desplazamientos de la o las cámaras que habrán de intervenir durante el rodaje de una escena o secuencia. Tal asociación de expresiones visuales amerita un estudio, si bien breve; entonces esencial. Así pues, en esta parte de la investigación se explorarán algunas secuencias gráficas de dos *comics*: *La broma mortal*, de Alan Moore, Brian Bolland y John Higgins (E. U. 1988, México 1997) y *El regreso del Caballero Nocturno* Tomo I, de Frank Miller, Klaus Janson y Lynn Varley (E. U. 1986, 1996, México 1997); ambos editados en México por Grupo Editorial Vid y una secuencia del filme *Leon*, de Luc Besson (1994)⁷⁹, cuyas secuencias se han tomado como principales influencias para la serie *La Fotografía matérica*, específicamente para el desarrollo de secuencias fotográficas. Debe considerarse, que aquello de lo que se ha apropiado el autor de este documento es, como ya se mencionó, la impresión de actividad y movimiento, la sucesión y continuidad de formas, la progresión y la narrativa, sin que ello implique la apropiación de las imágenes o historias, pues son ajenas para los aspectos temáticos de las fotografías que se habrán de realizar y trabajar para este proyecto. Expresado lo anterior, se iniciará la revisión de *La broma mortal*.

⁷⁷ Curso abierto de *Análisis Cinematográfico* en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, llevado a cabo del 3 de Mayo al 28 de Junio de 2004, con una duración de 32 horas.

⁷⁸ En el campo fílmico, se maneja un concepto denominado *Cinefotografía*, que se refiere al registro de escenas o secuencias con todas sus implicaciones con una cámara cinematográfica. Vale la pena mencionar casos en la actualidad como *El cadáver de la novia* de Tim Burton (2006) que se filmó en su totalidad con una cámara digital reflex *Canon EOS Rebel*, o como la última trilogía de *Star Wars* de George Lucas; que se lograron con cámaras digitales construidas exclusivamente para Lucas por las empresas *Panavision*, dedicada a la fabricación de cámaras de cine y Sony. Tales cámaras incluyen lo mejor de las tecnologías análoga y digital, logrando resultados extraordinarios. En el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, se imparte la carrera de Cinefotógrafo, independiente de la de Director de fotografía.

⁷⁹ Producción francesa rodada casi en su totalidad en los Estados Unidos, cuyo título original es *Leon*, posteriormente denominada *Leon: The Profesional* para su distribución en ese país y que en México se llamó *El perfecto asesino*.

Habiendo cientos -o mejor dicho, miles- de publicaciones de Batman, tal vez se pregunte el lector, ¿por qué en particular la *Broma mortal* y *El regreso del Caballero Nocturno*? *Lluvia roja* de Doug Moench, Kelley Jones Malcolm Jones III (E. U. 1991, México 1997), *Batman vs Depredador* de Dave Gibons, Andy Kubert -dibujante ganador del premio *Will Eisner 1991* por el mejor entintado- y Adam Kubert (E. U. 1991, México 1994[?]), o incluso *La llegada del reino*; de Mark Waid y Alex Ross, novela gráfica que involucra a todos los personajes del *Universo de DC Comics* en un futuro apocalíptico en la que, aunque envejecido, Superman tiene el papel protagónico; sin embargo, el Caballero Nocturno tiene una participación significativa y decisiva, todas logradas magistralmente, con todo lo anterior; ¿por qué tienen que ser particularmente dos? La respuesta estriba en que para el autor de esta tesis, en *La broma mortal*, hay dos aspectos de la historia que valen mucho la pena analizar. Por principio de cuentas, dos secuencias -una al inicio, la otra al final- que sintetizan la personalidad mental y emocional de Batman / Bruce Wayne, pues se aprecia a un héroe que pocas veces se tiene oportunidad de disfrutar: es totalmente humano, no se ve en él el clásico y trillado estereotipo de superhéroe de musculatura exagerada y enfundado en unas mallas elásticas que dejan ver hasta el orificio de la axila, articulación del brazo con el hombro y que permiten contar uno a uno los músculos y sus respectivas estrías; sin embargo, posee el físico de un atleta. Con su intelecto desarrollado, se preocupa por encontrar una solución antes que enfrascarse en una batalla que involucre la violencia o la mera fuerza bruta, no desea exterminar a su oponente, por el contrario, promueve una plática -¿podría decirse amigable?- con el enemigo más mortal que tiene: El Guasón.

El otro aspecto es la manera en que el destino de un hombrecillo común y corriente -más bien mediocre y fracasado-, se vincula fatal, trágica y permanentemente al destino de un vigilante que se encuentra caminando en la cuerda floja, debatiéndose entre la cordura y la locura. En medio de la desesperación este hombre, en otro tiempo, ayudante de laboratorio en una planta química, se une a un par de maleantes en un robo a dicho lugar; sin embargo, todo se viene abajo cuando los policías a cargo de la seguridad frustran el atraco.

En medio de la confusión, mueren los dos maleantes mientras que el hombre ingenuo -cuyo nombre jamás es revelado- huye despavorido; entonces, aparece el héroe y pide a los oficiales que lo dejen a cargo, el encapotado encara al hombre, que viste traje con moño y una capucha roja y que, aterrado, le pide al hombre murciélago que se aleje, cree que es un castigo de Dios, lo amenaza con saltar si no lo deja en paz y, como el otro no hace caso, se arroja a un estanque de desperdicios químicos, con las sabidas consecuencias.

La historia narra un acercamiento del Caballero Nocturno con el Guasón para tratar de evitar que se maten el uno al otro en encuentros posteriores. Decidido a lograr una solución, Batman llega al *Asilo Arkham* para entrevistarse con el villano; después de hablar con él por un rato y al no encontrar respuestas, molesto, lo sujeta por una mano; el otro se separa y al soltarlo, el encapotado encuentra maquillaje blanco en su guante, lo que indica que el payaso sicótico ha escapado y dejado un reemplazo en su lugar.

Posteriormente, el encapotado inicia una búsqueda frenética del villano, que ha secuestrado al Comisionado James Gordon y herido gravemente a su hija, Bárbara; mientras tanto, el Guasón tiene continuos retrocesos a su pasado. En estos retrocesos⁸⁰ se aprecia un enlace entre el presente y el pasado del hombre de cara blanca, logrado excelentemente por el dibujante, como la secuencia en tiempo presente en la que el enfermo mental se encuentra inspeccionando una feria abandonada que esta a la venta, mientras habla con la persona que está a cargo, en algún momento, el Guasón se detiene, queda de espaldas al lector, con las manos sosteniendo su sombrero mientras mira fijamente hacia un cartel que anuncia a *La mujer gorda*. En esa viñeta, él dice “De todos modos el dinero no es problema. No en estos días”⁸¹, lo cual es una referencia significativa a su pasado y al cambio en la narrativa gráfica que está por darse. Al dar vuelta a la página, en otro cuadro se mira una habitación humilde y descuidada, con muebles viejos, una

⁸⁰ Burch, Noel, *La Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1985. En este texto se describen las diferentes relaciones en espacio y tiempo, que desde luego tienen una relación estrecha con las del *comic* y la fotografía.

⁸¹ El Guasón en: *Batman: La broma mortal*, E. U., 1988, *DC Comics*, Moore, Alan / Brian Bolland / John Higgins, edición mexicana a cargo de *Grupo Editorial Vid*, 1997, 7 p.

mesa sostiene unas papas y, ocupando un tercio a la izquierda de la imagen, un hombre en la misma posición y con un traje distinto ante una mujer embarazada, que le pregunta cómo le fue; el hombre tartamudea y responde inseguro que se puso nervioso, que arruinó un chiste y que después le llamarían. Tras una expresión de desencanto de la mujer, empieza una discusión angustiada del hombre, preocupado por la falta de dinero para pagar la renta, salir de ese departamento sucio y llevar una vida digna. La mujer lo consuela y le pide que no se preocupe, le dice que aún lo ama y que todo saldrá bien. En la última viñeta de esa página, ella le brinda una sonrisa enorme, al tiempo que le extiende la mano, mientras él, otra vez de espaldas al lector, extiende su mano para alcanzar la de su esposa; al fondo de la habitación, en un espejo, se refleja, en forma grotesca y en sombras, el rostro -al parecer sonriente- del hombre, como preludio a su futura transformación. En la siguiente página, de vuelta al presente, nuevamente el Guasón está en la misma posición que en la viñeta anterior, con el rostro deforme reflejado en una vitrina, en cuyo interior se encuentra una marioneta con rostro de payaso sonriente que se activaba con monedas. En un sentido comunicacional, las viñetas descritas indican al lector que el personaje tuvo un retroceso en el tiempo, lo que, en términos de Noel Burch, debe entenderse como una *pequeña elipsis mensurable*⁸²; desde luego, expresada en términos de temporalidad: no se sabe en que momento el personaje cambió de lugar en la feria; sin embargo, es posible establecer que el desplazamiento fue corto, pues sigue conversando con el encargado del lugar.

En otro momento de la historia, el Guasón llega a la casa del Comisionado Gordon, quien se encuentra llenando un álbum de recortes del vigilante. Lllaman a la puerta, su hija, Bárbara, abre la puerta para encontrarse con una cara blanca, quedando sorprendida y asustada, al momento que es víctima de un disparo. Los secuaces del villano, someten a golpes al Comisionado mientras la joven se retuerce de dolor en el suelo. Él la empieza a desnudar para después fotografiarla, con la mano derecha sostiene una copa en alto, mientras que, con la izquierda, desabotona la blusa y dice: “brindo por el crimen”. En la siguiente página hay un

⁸² Burch, Noel, *op. cit.*, 15 p.

cambio de escenario y en la primera viñeta se mira un bar inmundo y escabroso. Ante una mesa, un hombre joven en una postura similar al del cuadro anterior, vestido de traje y corbata de moño, sosteniendo una copa con la mano derecha y cogiendo un camarón con la mano izquierda; con rostro ajado y preocupado hablando con dos hombres de trajes en tonos pardos, quienes lo oyen con enfado e indiferencia; mientras beben, planean algo perverso para el tipo angustiado, quien desde luego es el hombre que posteriormente se convertirá en el Guasón. Este cambio de plano con referencias del anterior, revela otro recuerdo del villano, el argumentista y el dibujante dan al lector las primeras pistas de lo que debe hacer: asociar los eventos del presente al pasado.

Estos recursos de retórica visual suelen ser sumamente enriquecedores para el desarrollo de imágenes, pues ya no es necesario el uso de intertítulos -o letreros- que anuncian o describen situaciones y / o acciones y toda la atención se centra en el dibujo, permiten leer sin necesidad de seguir textos que a momentos llegan a ser distractores, la estructuración de las imágenes, el color la disposición de las formas es extraordinariamente clara y explícita. Otro aspecto interesante, es la continuidad / discontinuidad secuencial en tiempo y espacio de las formas: la posición de las manos de un personaje en un espacio-tiempo específicos es la misma, o por lo menos semejante en otro plano espacio-temporal, la forma puede ser la misma u otra completamente diferente, las manos de Bárbara Gordon sujetando la capa de Batman, cambian en otra Viñeta para convertirse en las manos pequeñas de un enano grotesco sobre la camisa -a punto de ser arrancada- del cuerpo del Comisionado Gordon. Por supuesto, aquellos que están más familiarizados con las novelas gráficas tendrán menos problemas para identificar esa clase de códigos que aquellos que no son consumidores asiduos de este tipo de información visual, recuérdese parte de lo que se revisó en el primer apartado de este capítulo: para que el mensaje sea comprendido, debe tener una intención, significado y contexto, un medio de representación y expresión gráfica, una estructuración y organización y, por último, todos los códigos que el preceptor tiene incrustados, lo que le permitirá recibir y decodificar el mensaje. Pero esta

descripción iconográfica se ha adelantado un poco, así que se procede a describir una de las dos secuencias.

El *comic* inicia con un primer plano de una imagen oscura y lluviosa. La lluvia cae en el agua encharcada formando anillos concéntricos, al dar la vuelta a la hoja se aprecia la misma imagen pero en una viñeta de tamaño reducido, como si el dibujante fuera alzando la vista y alejándose poco a poco; se mira una toma más abierta para mostrar un par de franjas amarillas que indican que algo se acerca y están junto a la base de una columna; en el siguiente cuadro se mira una toma general con un vehículo al fondo con las luces encendidas y destellantes, la columna aparece casi completa. En un cambio de plano, la siguiente imagen muestra la parte frontal-lateral derecha del batimóvil frenando ante las rejas del asilo. En el siguiente cuadro, se mira una parte de la capa y el brazo derecho del héroe urbano cerrando la portezuela de su auto; en otro, nuevamente se cambia a un plano general y, a lo lejos, en la reja y de frente, se ve la silueta recortada del hombre murciélago, proyectando una sombra alargada y negra, como si reflejara su personalidad; la siguiente viñeta muestra un contraplano de su espalda acercándose al edificio. En otro cambio de plano cruza ante el Comisionado Gordon que consume una bebida caliente y un oficial de policía que lo acompaña, ambos están ligeramente alejados de Batman, en esta escena sólo se ve a la izquierda de la viñeta un fragmento de su rostro y pecho, en la siguiente, como si el dibujante se acercara, cambian las proporciones de los policías. Gordon le da su bebida al oficial sin decir nada mientras un manto negro con tintes azules cruza en diagonal el espacio. Es en ese momento es cuando se empieza a desarrollar la historia. Después de escenas y secuencias trágicas de un hombrecillo angustiado que se trastornó después de haber perdido a su esposa embarazada, quedar deformado tras caer en un tanque con sustancias químicas por huir del Hombre murciélago, el drama del secuestro, tortura y liberación de Gordon y la hospitalización de Bárbara; finalmente, Batman logra atrapar al Guasón.

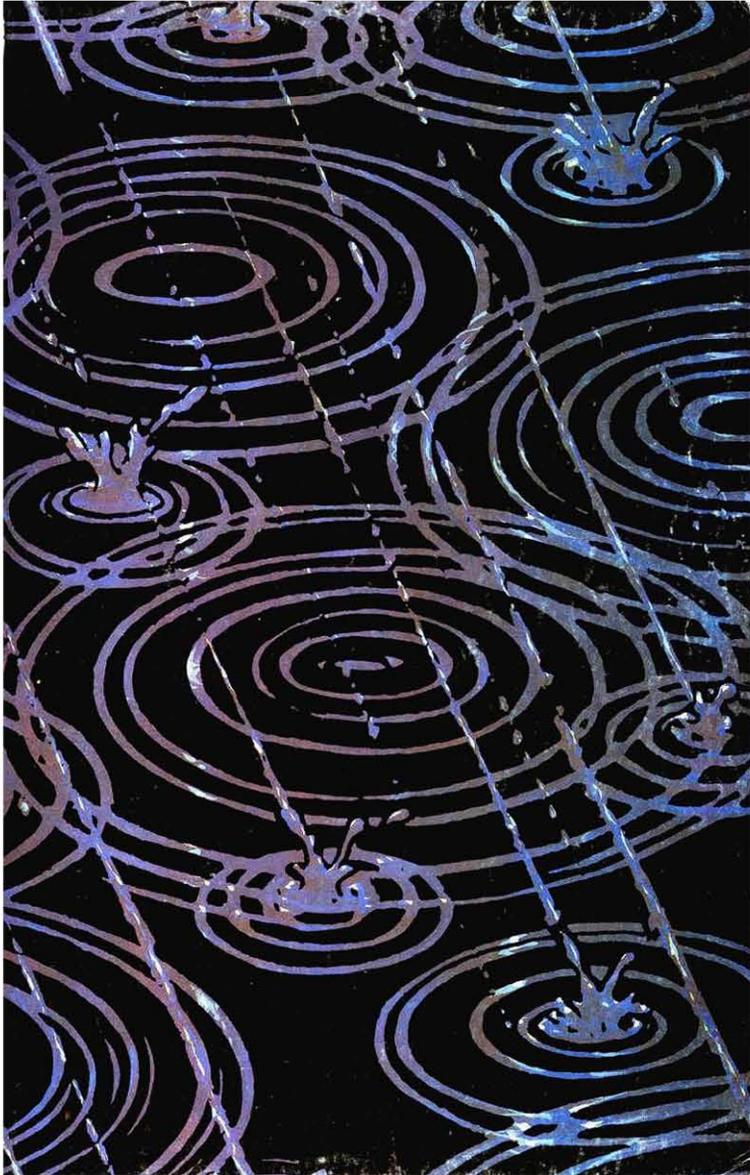
La historia termina después de que el villano le cuenta un chiste al héroe. La secuencia de cierre, inicia con una viñeta en la cual se mira a la derecha el rostro del maniático que ríe a carcajadas, mientras, a la izquierda, el hombre en

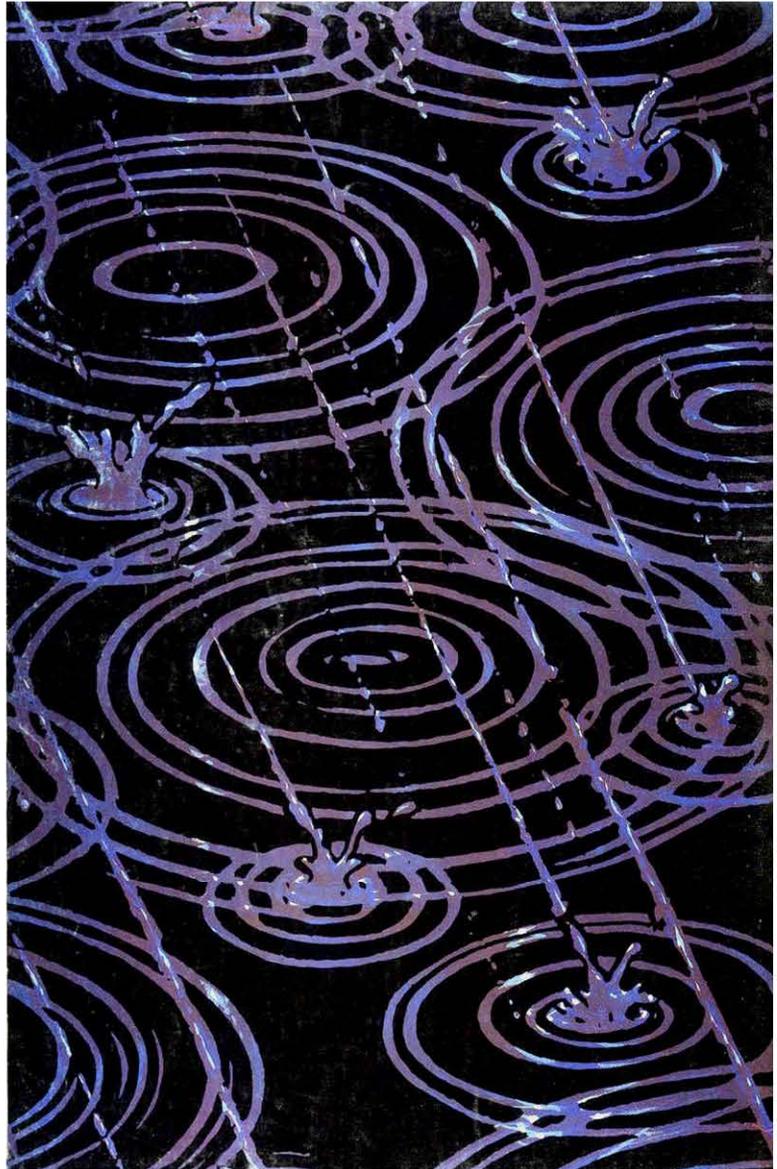
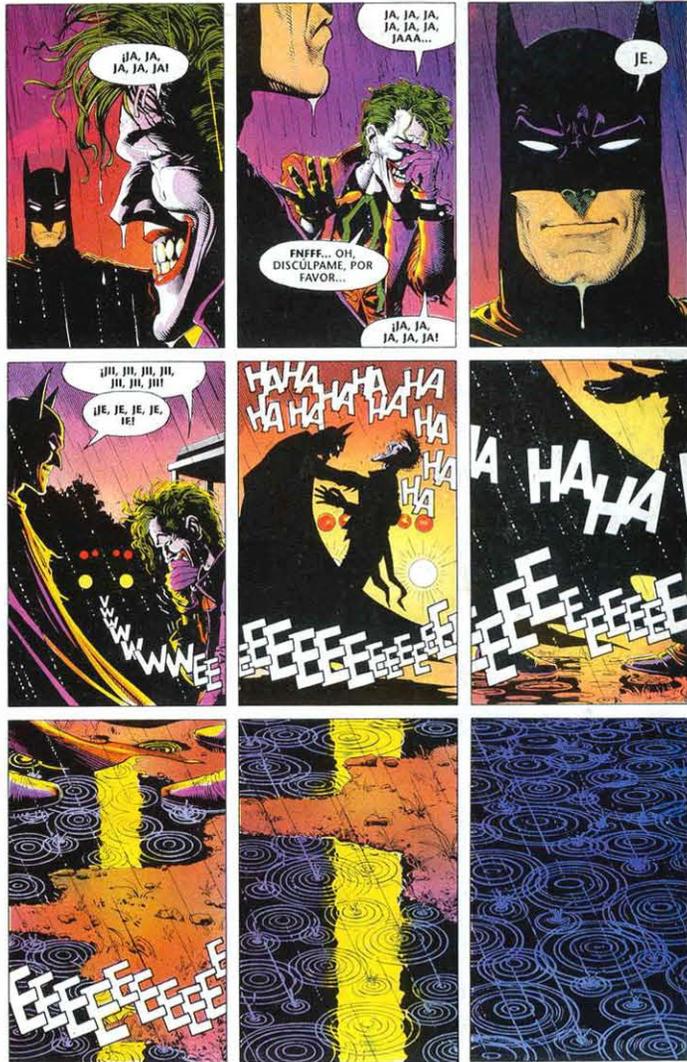
disfraz negro lo observa estoica y fijamente. En la siguiente viñeta el hombre de rostro blanco, cubierto por su mano izquierda, trata de contener la risa un tanto apenado y pidiendo disculpas, en tanto que sólo se ve una parte del rostro del encapotado haciendo gesto de disgusto; sin embargo, en el siguiente cuadro se observa el rostro del hombre murciélago desconfigurándose, dejando escapar una sonrisa leve a la vez que enferma. Seguida de esta, aparece otra viñeta en la que los opuestos ríen de manera más o menos mesurada mientras, al fondo, aparecen las luces de una patrulla en penumbras a la vez que *suen*a la sirena. El sonido se ve cuando de entre los puntos amarillos que forman las luces del auto, aparecen las letras “w” y “e” -representando la onomatopeya del sonido de la sirena de la patrulla- prolongándose hasta tres cuadros sucesivos. En la imagen siguiente, a contraluz y de cuerpo completo, aparecen Batman y el Guasón riendo a carcajadas, el héroe encorvado hacia delante tiene su brazo derecho (insertar nota aclaratoria: debido al tono negro de la ilustración es difícil asegurarlo, pero por la posición anatómica del personaje y de cómo se aprecian unas siluetas que asemejan a un par de dedos sobresaliendo de la espalda del Guasón) apoyado en el hombro izquierdo del villano que está ligeramente echado hacia atrás y con sus manos al frente. Al fondo, las luces intensas de las patrullas los iluminan. Al avanzar en la lectura de la página se ve otro cuadro en el que aparecen solamente parte las piernas y los pies de los personajes que empiezan a confundirse entre las sombras, continúan *viéndose* las carcajadas y el ulular de las sirenas, más abajo empieza a encharcarse el agua de la lluvia con una franja amarilla y luminosa casi en medio de la viñeta, muy similar a la secuencia de inicio. Después se ven únicamente las puntas de los pies de los personajes, la lluvia ha aumentado, se encharca más el agua en la tierra y, como al principio, se ve una franja amarilla que va de arriba a abajo del cuadro, sigue *sonando* la sirena aunque ya no se *ven* las risas. Después, *el silencio*, ya no hay pistas tipográficas que indique la presencia del sonido, hay un mayor acercamiento del piso, el charco se ve todavía más grande y sólo un fragmento de tierra y la franja de luz es más ancha. La última viñeta de la página muestra un terreno totalmente

encharcado y al dar la vuelta de hoja... la misma imagen con la que inicio la historia, de esta forma, se cierran la historia y el *comic*.

Como puede observarse en este resumen y en las ilustraciones, la novela está llena de recursos visuales, retóricos y con una composición dinámica, a la vez que extraordinaria. Es necesario leerla una y otra vez para comprender la manera en que está resuelto el problema de la secuencialidad y la dinámica del odio recíproco entre ellos. Principio y fin *dicen* mucho de la psicología de ambos personajes, hay una mutua dependencia, en cierto modo; Batman *crea* a sus propios monstruos, los necesita para ser él y para existir. A excepción de esta historia, los combate con brutalidad y crueldad, está tan loco como ellos y, aún así, la buena gente de Ciudad Gótica depende de él para su seguridad.

Sin embargo, ¿quién puede culparlo? Para tener por lo menos una idea de sus motivos es necesario remitirse al principio, al origen del mito, para lo cual, resulta indispensable analizar brevemente una secuencia de *El regreso del Caballero Nocturno*, que se hará después de las ilustraciones de *La broma mortal*.





Corría el año de 1986 y en los puestos de revistas de los Estados Unidos apareció a la venta una mini-serie en cuatro episodios de Batman titulada *The Dark Knight returns* publicada por *DC Comics* y que causó gran furor por la manera en que dicho héroe era presentado. En México, el Grupo Editorial *Vid* presentó la misma historia en una edición de colección que constaba de dos tomos, con motivo del décimo aniversario de su publicación. Esta historia es considerada por algunos como la madurez del *comic*. En ella, Bruce Wayne, el millonario y *playboy* se encuentra en la etapa decadente de su vida; habiendo llegado a los sesenta y cinco años, obligado al retiro y frustrado por abandonar el vigilantísimo, se la vive refunfuñando, molesto por la apatía de la gente de Ciudad Gótica, que se ha rendido al crimen. Le toca vivir una época en la que el mundo se encuentra en una relativa calma, pues las continuas fricciones entre los bloques capitalista y socialista generan una tensión a escala mundial -y que en la vida real fue así-. En la continuidad del *comic*, el personaje vive en la época en que el entonces presidente estadounidense Ronald Reagan regenteaba a esa nación y enfrentaba un pleito con la todavía Unión Soviética por el dominio de un archipiélago ubicado en algún lugar de las costas sudamericanas denominado Corto Maltés, tal disputa permite al lector imaginar una inminente guerra nuclear, situación que marcará el rumbo de la historieta.

Sobresalen dos hechos interesantes: además de Batman, hay otros paladines de la justicia que han sido apartados o retirados de las actividades heroicas como la Mujer Maravilla y Linterna Verde. Flecha Verde ha sido “oficialmente retirado”; este último, preso, fugado y bajo amenaza de muerte, incluso -de manera mas bien velada- Superman, quien además de desaparecer de la vida pública, vive de manera denigrada, pues su identidad secreta y superpoderes permanecen en activo pero exclusivamente para el servicio personal del presidente, a quien obedece ciegamente y sin cuestionar, servilismo que enfurece, sobremanera, a Batman. A pesar de esto, hay sectores que parecen conocer el paradero del Hombre de acero, como la conductora de un programa de noticias llamada Lola Chong, que en repetidas ocasiones hace comentarios alusivos a este; aunque nadie puede hablar de él, ni de chiste.

El otro suceso, el vaticinado y esperado *divorcio* de Batman y Superman, quienes se enfrascan en una lucha violenta, pues el primero tiene una orden presidencial de arresto que debe ser ejecutada por el segundo, quien trata de razonar para evitar problemas y pleitos entre ellos, sólo que el Caballero Nocturno no desea hablar y lo combate cuerpo a cuerpo, con un arsenal diseñado especialmente para el Hombre de acero y algo más: una pequeña dosis de kriptonita artificial en gas que el mismo hombre murciélago fabrico para él, para derrotar a su ahora enemigo.

Al verse obligado al retiro, Bruce Wayne empieza a realizar las “actividades propias” de un millonario: participar en carreras de autos, gastar el dinero inútilmente, consumir cantidades desmesuradas de bebidas embriagantes, es decir, lo “normal” y, por si esto fuera poco, se ha dejado crecer el bigote. Sin embargo, el deseo de continuar con sus actividades, aunque permanece oculto, sigue manifestándose, *contorsionándose* en su interior. Después de una plática -amenizada por unas copas- con Jim Gordon, amigo de muchas batallas, cómplice de las actividades del vigilante, hombre de más de setenta años y a un mes de jubilarse, Bruce se molesta cuando su interlocutor le pregunta por Dick Grayson, el primer Robin -conocido en México como Ricardo Tapia- y decide abandonar la mesa, se despiden y empieza a deambular por las calles de la ciudad, dirigiéndose inconscientemente al lugar donde sus padres fueron asesinados por un ladronzuelo de nombre Joe Chill; en ese momento, aparecen un par de adolescentes disfrazados pertenecientes a una banda llamada *Los mutantes*, dirigidos por un hombre con características físicas extrañas, de sus muñecas brotan puntas filosas, casi no tiene nariz y en lugar de dientes tiene colmillos, es calvo y tiene músculos más grandes y poderosos de lo normal y con quien Batman sostendrá una batalla casi mortal. Tras ser despojado de sus pertenencias, cae de rodillas al piso, con una rabia contenida de no poder hacer nada contra ellos, por ser un hombre normal, no puede hacer uso de todas esas -como el mismo lo piensa- “bellas formas de castigarlo”⁸³.

⁸³ Bruce Wayne en: *Batman: El Regreso del Caballero Nocturno*, E. U., 1986. DC Comics, Miller, Frank, Janson, Klaus y Varley, Lynn. Edición mexicana a cargo de *Grupo Editorial Vid*, 1996, 13 p.

En su mansión, no puede evitar bajar a la cueva, lugar de sus triunfos y derrotas, donde se encuentran sus libros, equipos de gimnasio, de investigación científica y detectivesca, objetos que le permitían realizar sus actividades, sus unidades de transportación: el batimóvil, el ala, el baticóptero, los trofeos que representan cada uno de los casos que ha enfrentado y que lo humanizan. Es imposible concebir esa caverna sin la moneda gigante de un centavo, el tiranosaurio o la gran carta con la imagen del Guasón y que en ese momento se encuentran cubiertos por unas sábanas blancas. En ese momento, el mayordomo leal, Alfred Pennyworth le comenta que a las tres con treinta de la madrugada no es hora de sentimentalismos, Wayne se apena y se disculpa, cuando sube la escalera para salir de la cueva, el empleado se percata de que su patrón ya no tiene bigote y le pregunta qué le paso, el otro se sorprende y se lleva a la mano al labio superior, acción que le hace comprender al lector que el momento del regreso del héroe está cada vez más cerca, de igual modo se presenta el momento del análisis de la secuencia del *comic* que manifiesta la reaparición del Caballero Nocturno.

El señor Pennyworth atiende con más vino a Bruce, quien, sentado, mira la programación televisiva; en ese momento, el mayordomo le pregunta “¿Eso es todo, señor Bruce?” y con ironía agrega: “Espero que la siguiente generación de la familia Wayne no afronte una bodega de vino vacía. Aunque al ver su reciente agenda social, la esperanza de otra generación...” y el otro, sin dejar de ver la televisión lo interrumpe diciendo “Es todo Alfred. Buenas noches”. Y entonces, inicia. Dibujado en un plano medio y coloreado a la acuarela en tonos azul, gris, blanco y negro; en un espacio en penumbras que se presenta con fondo negro y blanco -durante toda la secuencia- y llevándose una copa con algún tipo de licor rojo a la boca con la mano derecha, el personaje central escucha el anuncio de la película *La marca del Zorro*, protagonizada por Tyrone Power. En un reencuadre más abierto, se mira a este mismo hombre sorprendido, con los ojos y boca abiertos, con la mano izquierda sosteniendo el control remoto de la Tv. En la siguiente viñeta hay un *close-up* de él mismo con expresión molesta y con el control cerca de su rostro, con intenciones de apagar el aparato receptor. En el

cuadro sucesivo, en un gran acercamiento de su cara, se le ve con el entrecejo fruncido y con una mirada un tanto insegura, preocupada, diciéndose a sí mismo que sólo es una película y que nadie se perjudica viéndola. En una pose similar y sosteniendo la copa con la mano izquierda, muy próxima a su rostro que en esta ocasión se aprecia enfurecido y empieza a recordar, en ese momento, la historia muestra un retroceso en el tiempo, que es representado con las figuras de la familia Wayne: padre y madre -con sendas gabardinas en tonos pardos- e hijo con prendas en colores similares y playera blanca, este último, lleno de euforia y alegría, agitando los brazos, manifestando de esta manera el goce que experimentó al ver una aventura cargada de heroísmo. Emocionados, salen del cine. Están dibujados en perspectiva contrapicada, sobre ellos, la marquesina de la sala con una dominante de color amarillo pálido anuncia la película. La vuelta al presente es dibujada en el siguiente cuadro con la cabeza de Bruce echada hacia atrás, con la expresión del rostro descompuesta al recordar el terror experimentado esa noche y coloreado con tonos fríos. A partir de este momento, el regreso al pasado se mantiene representado por más tiempo, como si el héroe -todavía- retirado se hubiera quedado atrapado en sus recuerdos, y las viñetas consecutivas se desarrollan magistralmente. La primera de estas muestra en un plano general a los personajes mencionados. Bruce aún está bailando y sus padres contemplándolo, al tiempo en que la familia se va acercando a un poste de alumbrado público, detrás de ellos el fondo se encuentra a oscuras, en tanto que a sus pies se aprecia una zona iluminada por lámpara, se ven papeles que flotan por la fuerza de la corriente de aire. Conforme se presentan las vistas se va cerrando el encuadre hacia el niño -lo que indica el valor jerárquico del personaje-, que aparece en plano medio y detrás de él sus padres en un encuadre similar y se sigue apreciando el fondo negro a manera de presagio, en un acercamiento más notorio, se mira a Bruce dibujado de la cabeza a la cintura; él tiene la cabeza hacia el piso, con los brazos extendidos a la izquierda; enseguida, en un primer plano levantando la cabeza hacia la derecha y mirando al cielo; la razón, un murciélago aparece en contraluz a la luna, sobre unos edificios altos, el animal es la metonimia de aquello en lo que se convertirá. En ese mismo encuadre y en otro

espacio, el fragmento de una mano enguantada -la derecha- se posa sobre su hombro izquierdo y el chico la mira de reojo. El siguiente cuadro muestra al personaje representado en primer plano volteando casi por completo hacia ese lado, la mano y brazo de su padre se miran completos para después empujarlo hacia atrás en señal de protección, acto que se manifiesta en otra viñeta y en la siguiente, el acercamiento a una mano que empuña una pistola escuadra, con el cañón dirigido a la izquierda de la imagen. El niño en la parte posterior del espacio, con los ojos muy abiertos mira la mano en la parte inferior que empieza a encorvarse para luego mostrarse cerrada, en alto, con gesto defensivo, seguida de la mirada de Bruce. La vista siguiente es un contraplano, la mano del señor Wayne se muestra oscura, indicando que la luz se encuentra de frente a él y sobre el villano, un fragmento de la cabeza del niño en el ángulo inferior derecho del cuadro pone equilibrio a esta viñeta y, en la siguiente, el puño del padre se ve más alto y, por tanto, más amenazador, mientras que la expresión del ladrón cambia a una de disgusto, puesto que se le ven los dientes, como apretando la mandíbula, mira el puño sin dejar de apuntar el arma. En ambas imágenes, el encuadre esta a la altura de los adultos, pues sólo se ve un fragmento de la cabeza del niño. Como si fuera un movimiento de cámara llamado *jump-cut*⁸³, se observa un dedo en el gatillo del arma en una viñeta; en la siguiente y cada vez más cerca, se ve el mismo dedo que acciona el gatillo. En un cambio de plano se ve un fragmento de la cámara de detonación dibujada en posición diagonal⁸⁴, lo que comunicacionalmente, genera una impresión de agresividad mortal en el lector; aunado a esto, el casquillo de una bala en la misma dirección que el cañón se empieza a elevar, iluminada en la parte posterior por un resplandor que indica una explosión y contrastado por un fondo negro para acentuar dicho efecto. Al continuar la lectura se aprecia un reencuadre, el dibujante obliga al lector a seguir el movimiento del casquillo que sigue elevándose y cuya posición continua en

⁸³ Que el ámbito cinematográfico es un salto de cámara en el mismo eje, esto significa que la cámara suspende por un momento el registro de las imágenes para hacer un reencuadre del mismo objeto en un acercamiento mayor, movimiento que puede apreciarse en filmes como *Los hermanos del hierro* de Ismael Rodríguez (México, 1961) o en *Irene, Yo y mi otro* de Bobby Farelli (E. U., 2000).

⁸⁴ Dirección que según Dondis es tan fuerte, que se vuelve incluso subversiva. *op. cit.*, 61 p.

diagonal pero con un giro ligero hacia la derecha y separándose de la cámara de detonación, el fondo cambia a un tono luminoso en azul y blanco con aspecto brumoso, representando el humo precedente al estallido. En la siguiente imagen, el casquillo empieza su descenso, continua en la parte alta del espacio gráfico pero su posición es vertical y más o menos al centro; mostrando hacia abajo una forma circular oscura, que es la oquedad dejada por el proyectil. Acto seguido viene el contraplano. La mano derecha del señor Wayne se apoya, una vez más, en el chico, sólo que en esta ocasión se posa en su pecho; nuevamente, la mirada asombrada del infante se posa en la mano que intentó protegerlo. Después, la mano gira un poco hacia arriba, ubicándose de manera horizontal y se nota como la playera blanca se llena de pliegues, producto de un estiramiento que la diestra ocasionó. En el cuadro próximo la expresión de pánico y angustia de Bruce sigue la mano del padre que ha salido casi por completo por el lado derecho del cuadro y sólo se aprecian sus dedos, indicando su caída. Este movimiento *continúa* en la viñeta que le sigue, sólo que en contraplano y por la parte posterior del hombre que cae hacia la izquierda, su gabardina y su brazo derecho forman un cuadrángulo que, aunque cubren una gran parte del cuadro, permiten ver el arma con un resplandor tenue aún encañonando al hombre. Al pasar a la viñeta contigua, el lector puede darse cuenta que el cuerpo acribillado sigue saliendo de cuadro y sólo se ven parte de la mano derecha y de la gabardina, pero por lado izquierdo del espacio *entran a cuadro* las extremidades superiores de la señora Wayne; cubiertas por una prenda verdosa, acercándose a la pistola aún humeante que sostiene el asesino, tratando de inmovilizarlo. La esposa del caído está dibujada en una diagonal que va del ángulo inferior izquierdo del cuadro al ángulo superior derecho, la mano del rufián se ha enredado en su collar de perlas y, con el movimiento que hace para zafarse, cubre parte del rostro de la señora que esta perdiendo los lentes a causa de esta acción. En la siguiente viñeta la situación es un poco confusa, pues la mujer ha girado el cuerpo a la derecha pero no queda claro si es por un golpe propinado por el victimario o por que ella trata de hacer a un lado el arma, lo que sí es evidente, es que la reacción del malviviente no se

hace esperar y ataca a este personaje, el tipo ha encañonado a la garganta de la madre de Bruce y, de nuevo, acciona el arma.

El resto es como un movimiento intermitente. El viejo millonario vuelve al presente con retrocesos continuos, empieza a cambiar los canales de la TV. y cada vez que lo hace, ve las noticias de muerte, tragedias, abusos de poder y corrupción. Entre cada cambio de canal aparecen viñetas que muestran las perlas del collar de la señora Wayne cayendo poco a poco, desde cómo se rompe el collar y se sueltan las perlas, cinco, dos, todas suspendidas en el aire, aunque no se ve que lleguen al suelo. En ese momento, Bruce reacciona, como si hubiera salido de un estado de hipnosis y se detiene en un noticiero que anuncia la llegada de la lluvia, como un milagro caído -literalmente- del cielo, pues Ciudad Gótica había sido azotada por una onda cálida intensa. Finalmente, apaga el televisor y escucha los recados de su contestadora telefónica, escucha la voz de Selina Kyle; que envejecida, abandonó el robo y se dedica a regentear una agencia de edecanes, también oye la voz de Clark Kent que le notifica que se ausentará por varios días y por último la voz de Harvey Dent / Dos caras, quien agradece a Wayne el haber patrocinado su operación y rehabilitación. La secuencia siguiente es un continuo contraplano. Tras escuchar sus mensajes, Bruce queda parado ante el ventanal en una actitud de contemplación serena y callada, mirando fijamente al exterior. De repente, aparece un murciélago que se dirige directo hacia el hombre, quien en su rostro se ven las sombras de los barrotes y mirando fijamente, con los ojos ligeramente entrecerrados al animal que se acerca hasta entrar a la casa rompiendo los cristales. De manera simultánea, empieza la tormenta, anunciando el esperado regreso del Caballero Nocturno.

Lo maravillosamente bien logrado de la secuencia del homicidio reside en el hecho de que, al igual que en *La broma mortal*, no hay textos, diálogos o pistas tipográficas que divulguen acciones. Es cierto que la marquesina del cine muestra unas letras pero ni siquiera eso le dice al lector lo que va a ocurrir. Las imágenes son bastante claras y explícitas. Cada viñeta comunica exactamente lo que debe comunicar. No hay excesos, sólo elementos bien definidos que hacen un recorrido visual cargado de cosas que harán *vibrar* de emoción, suspenso, tragedia -y por

qué no decirlo- de tristeza y dolor a quien tiene en sus manos esa publicación, en ese sentido, la retórica visual desempeña un papel determinante. La idea de expresarse correctamente con las palabras es trasladada de manera brillante y creativa a esas páginas. Las sinécdoques, los eufemismos y demás elementos alegóricos, metonímicos y metafóricos resuelven sin mayor problema el desarrollo de la historia.

Por otro lado, las acciones vistas en esta historia, permiten tener una idea muy clara de la razón de ser y actuar del personaje. Después de enterrar a sus padres se hace a sí mismo la promesa de que la gente de Ciudad Gótica no pasará por el mismo dolor que él. Es un acto de nobleza que a la vez oculta un deseo oscuro de venganza, de hacer pagar a otros la pérdida de sus seres queridos, de desquitar cada lágrima llorada por sus ojos. Sin embargo, a momentos se detiene, no tiene por que actuar como los villanos a los cuales combate, debe tener un gesto compasivo a la vez que comprensivo. Sus villanos pueden recorrer el mismo camino que él e intentar su propia redención, lo cual, a veces, o la mayoría de las veces, es imposible. Ellos gozan haciendo el mal, disfrutan al matar, torturar y atacar a la gente, por eso, el encapotado los enfrenta y los embiste, pero para su desgracia no puede ser juez y jurado y se conforma con atraparlos o llevarlos ante su amigo James Gordon o simplemente los devuelve al Asilo Arkham, lugar del que muchos han escapado y del que quizá en algún momento, él deba ser huésped honorario.

Resulta difícil de creer que veinte viñetas de un *comic* y treinta y dos de otro requieran de tantas páginas de análisis visual; sin embargo, es necesario hacer este estudio iconográfico e iconológico para tener una idea clara del proceso comunicacional de este medio. Es necesario remitirse a Erwin Panofsky, quien manifiesta la importancia de esta clase de estudios para tratar de comprender y / o entender el contexto de una obra. Dicho investigador propone tres niveles de estudio: pre-iconográfico, iconográfico e iconológico⁸⁵, que a grandes rasgos se explica. El primero, realiza un análisis general de una obra; el segundo, el aspecto histórico de los elementos y, el tercero, lo simbólico y significativo de los mismos.

⁸⁵ Panofski, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979, 47-50 pp.

Volviendo al tema, se ponen de manifiesto dos cosas. Primero, la continuidad temporal de los *comics* es diferente a la noción de tiempo que tiene la gente. En estas publicaciones son muy frecuentes las elipsis o las síntesis. Es imposible dar tiempo real a las novelas gráficas, pues su duración sería eterna. Es necesario suprimir algunas cosas, dejarlas en suspenso para que los lectores sientan ese deseo profundo y voraz de continuar comprando las revistas o por lo menos, de imaginar en que concluirán.



ESTA NOCHE
LO MEJOR DE
HOLLYWOOD.



TYRONE
POWER EN
"LA MARCA
DEL
ZORRO".



EL ZORRO DEBÍ CHECAR
LA PROGRAMACIÓN
DEBERÍA APAGARLA
INMEDIATAMENTE.



SÓLO ES UNA PELÍCULA NADA
MÁS QUE ESO NADIE SE
PERJUDICA VIENDO UN FILME.



Y TE GUSTÓ TANTO... SALTABAS Y BAILABAS COMO UN TONTO. RECUERDA.



RECUERDAS ESA NOCHE...



Segundo. En los *comics* revisados no se da el plano-contraplano convencional de una revista común, existe un estudio acucioso de la historia, los personajes y sus entornos. La continuidad se presenta cuadro a cuadro, lo que ocurre en una viñeta da pie a lo que va a ocurrir en la sucesiva, el flujo de movimiento es continuo y dinámico, aunque a veces impredecible. Estas características son muy semejantes a las que se dan en algunas películas; sin embargo, ni siquiera en el cine es posible dar ese efecto de realidad temporal y lo curioso del caso es que es un medio visual muy cercano a la noción de efecto real y a la vez es opuesto a él. En la pantalla cinematográfica existe una presencia monumental, aún el personaje más pequeño puede ser mucho más grande que una persona común. Citando nuevamente a Jorge Ayala Blanco⁸⁶, el sonido le atribuye a la historia fílmica un aire de credibilidad incuestionable, a pesar de ser el elemento más abstracto del cine, particularmente hablando; *la música de fondo*, pues aunque nunca, o casi nunca, se ve la fuente sonora, se acepta como real, pues influye poderosamente en el estado de ánimo de los espectadores, basta con remitirse a las películas mudas como *Tiempos modernos* de Chaplin, *Metrópolis* de Fritz Lang y de otras tantas películas mudas que ahora son clásicos y que sólo requerían de una pianola o de una orquesta para lograr el efecto deseado. Citando filmes contemporáneos, *2001 Odisea del espacio*, de Stanley Kubrik, quien inserta espléndidamente los planos sonoros en dicha película. En estos no hay imágenes, sólo un efecto de sonido molesto y prolongado, que indica los cambios temporales y de planos en la historia. Sin dejar de un lado la cinematografía mexicana, existen filmes que emplean el recurso sonoro como propuesta fílmica: *Los Caifanes* (Dir. Juan Ibáñez. México, 1966), de la que sobresale un tema: *Fuera del mundo*, que se manifiesta en tres ocasiones: una, poco después del inicio, cuando *El Gato* enciende la radio de su auto y se escucha el tema en la voz en *off* -lo que significa que se oye pero no se ve- de Al Suárez, esta acción muestra al cinéfilo la fuente de sonido; la otra, después de abandonar una carroza fúnebre -tras hacer de las suyas en una funeraria-, en plena Plaza de la Constitución en el centro de la

⁸⁶ Curso abierto de *Análisis Cinematográfico* en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, llevado a cabo del 3 de Mayo al 28 de Junio de 2004, con una duración de 32 horas.

Ciudad de México, *Los Caifanes* (*El Capitán Gato*, *El Estilos*. *El Azteca* y *El Mazacote*) junto con sus “agregados” *Paloma* y *Jaime*, huyen despavoridos del lugar en parejas, dejando sola a la “novia” del *Gato*. *El Estilos* y *Paloma* corren tomados de la mano para aparecer posteriormente en una vecindad del centro. Tras un breve flirteo, el *Estilos* trata de besar a su acompañante, aunque ella le rehúye, él se decepciona a la vez que se entristece; al notar esto, la chica lo consuela con una caricia y empieza a sonar un fragmento de la canción en *off* pero en esta ocasión, en la voz de Oscar Chávez al tiempo que salen de la vecindad. Por último, en la secuencia final, cuando los personajes *Paloma* y el *Estilos* se despiden, en ese momento, la canción es interpretada, nuevamente, por Oscar Chávez. *El Estilos*, personificado por Chávez se acerca a *Paloma* (Julissa) para darle un caballito de madera olvidado en el carro destartado de *El Gato* (Sergio Jiménez). Al entregar el juguete, *El Estilos* se aleja corriendo mientras ella lo mira partir, al tiempo que empieza a escucharse como fondo musical la misma canción. Enumerar una lista de películas que emplean este recurso de efecto real a partir de la música se volvería interminable, lo que tiene una ponderación mayor para este texto, es la importancia de las secuencias cinematográficas como medio de registro, narrativa y comunicación visuales. Aunque en este también existen las elipsis, las síntesis y las transiciones temporales, debe quedar muy claro que con respecto al caso del *comic*, son muy diferentes.

En el cine, el efecto de *tiempo real* se manifiesta de dos maneras: con el uso de la voz⁸⁷, es decir, los diálogos de los personajes y con algunos desplazamientos de cámara, como el *travelling*, denominado así por el uso de un vehículo que lleva ese nombre, sobre el cual viajan la cámara, el Cinefotógrafo, el camarógrafo y hasta el asistente de cámara. En este transporte se sigue la acción del o los personajes en un recorrido que puede ser bastante largo. La otra manera de apreciar el tiempo real es cuando la película se filma en *Plano-secuencia*, en este caso, la cámara sigue la acción sin interrumpir el registro en la película y que

⁸⁷ La introducción de una banda sonora en la película fílmica en 1929, modificó por completo el tiempo de registro de los fotogramas y por ende el de proyección, logrando una sincronía exacta entre imagen y sonido.

a decir del Cinefotógrafo Jack Lach⁸⁸ y de Ayala Blanco es una de las mejores maneras de realizar un rodaje fílmico.

El uso de los recursos retóricos que se han venido mencionando se complementan con la noción de tiempo real; sin embargo, puede ser subvertida cuando se reduce la velocidad de filmación de veinticuatro a dieciocho, dieciséis o menos cuadros por segundo para causar la impresión de movimiento pausado, mejor conocido como cámara lenta, empleado espléndidamente en el filme *Léon, -El perfecto asesino-* de Luc Besson, del que se analizará la secuencia del asesinato del personaje central interpretado por el actor de origen español nacionalizado francés Jean Reno.

Para aquellos que no conocen el filme, resulta conveniente comentar brevemente la historia. Reno caracteriza a un tipo callado, de aspecto sencillo y apacible, que siempre viste las mismas prendas, de sonrisa un tanto ingenua que gusta de la leche, las películas más o menos antiguas y del cuidado de su planta, a la que considera su mejor amiga, que por las noches cubre su cabeza con una boina negra y sus ojos con unos lentes de sol de armazón redondo; sentado en un sofá desvencijado situado junto a una lámpara de pedestal para “dormir con un ojo abierto” y que procura no llamar la atención. Pero cuando su mentor y amigo Tony -Danny Aiello- se pone en contacto con él, se convierte en un asesino a sueldo, hábil con las armas y para ocultarse en las sombras que aparece sin que sus oponentes se lo esperen y a quienes extermina con cierta facilidad. Una vez que ha concluido la “limpieza” -él mismo se hace llamar *limpiador-*, Tony guarda el dinero producto de su trabajo, como un banco, “pero mejor que un banco, porque a los bancos los asaltan y nadie asalta al viejo Tony”.

León tiene una filosofía a la vez que regla de trabajo: “Ni mujeres ni niños”, lo que probablemente le impulsa a adoptar -un tanto forzado- a su vecina pequeña, una niña de apenas diez o doce años llamada Mathilda; interpretada por Natalie Portman, después de que sus padres y hermanos fueron asesinados por Stansfield -Gary Oldman-; agente corrupto de la agencia antinarcóticos

⁸⁸ Curso abierto de *Apreciación de la Cinefotografía* en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, UNAM, llevado a cabo del 16 de Marzo al 29 de Abril, con un total de 40 horas.

estadounidense (DEA) y por uno de sus ayudantes, debido a que el padre ocultó un paquete con droga. La infante regresa de la tienda después de haber realizado las compras para el desayuno y dos litros de leche para Leon, por quien ella siente una atracción especial⁸⁹. Cuando la chica camina por el pasillo que da a su departamento se percata de los destrozos y del cuerpo ensangrentado de su padre tendido boca abajo cerca de la entrada de su casa. Sin detenerse, se dirige directamente a la puerta de su vecino que también ha escuchado el escándalo y se encuentra al pendiente oculto tras su puerta. Ella, con los ojos llenos de lágrimas y asustada, llama con golpes suaves, implorando para que le abran la puerta. El sujeto está indeciso, pues evita involucrarse en el asunto, hasta que; finalmente, abre la puerta.

Tal acción pone la primera pista visual para el espectador, pues el cinefotógrafo realiza -lo que se considera- un movimiento de cámara inesperado: abre el diafragma del objetivo para que la película se sobreexponga y genere un efecto de iluminación sobre la chica y logra dos cosas muy importantes. La primera, permite entender que *se abre* la puerta; pues “la luz” que *sale* del departamento incide directamente sobre ella. La segunda, en una *suerte de metáfora*, la luz que ilumina a Natalie Portman se presenta como una luz de salvación, como si un designio divino interviniera para evitar que sufriera un ataque de los maleantes, lo cual le hace cerrar los ojos y emitir un suspiro profundo.

Para abreviar y no revelar demasiado de la historia, Mathilda se queda con Leon, quien le enseña los métodos básicos de un asesino, pues ella ha decidido vengar la muerte de su hermano menor, asesinado por uno de los secuaces de Stansfield. La pequeña esta convencida que el agente es el culpable, así que decide seguirlo para acabar con él, pero con tanta mala suerte el agente corrupto se percata de ello y la engaña para atraparla en el baño del edificio donde trabaja. Cuando el ejecutor llega a su departamento después de *un trabajo*, encuentra una nota en la que la niña le informa donde está y lo que planea hacer, más un dinero

⁸⁹ De hecho, cerca del final de la película, cuando tratan de huir de la persecución de Stansfield, él le dice -en la versión en inglés- *I love you, Mathilda*, y desde luego; ella le responde *I love you too, Leon*.

-a manera de pago- que recuperó de la casa de sus padres para que este se encargue en caso de que ella no pueda hacerlo, inmediatamente sale de ahí para rescatarla y lo hace con el mayor bullicio posible, violando la seguridad de la oficina de la DEA, atacando a los vigilantes de la entrada y asesinando a los centinelas de la chica. En respuesta a esto, Stansfield se acerca a Tony para obligarlo a revelar la ubicación de los personajes principales. Al hacerlo, promueve un despliegue policíaco impresionante para capturarlo y llegan al edificio donde vive la pareja, la policía local y el escuadrón táctico e inician la búsqueda. Una vez acorralados Leon tiene una idea para salir lo mejor librados posible, rompe la pared de un ducto de aire por el que Mathilda puede escapar; mas no él, pero ella se resiste para no dejarlo solo, él la convence haciéndole la promesa de que se reunirán en el lugar de Tony, y a regañadientes y preocupada, ella acepta.

En el clímax del momento, los miembros del escuadrón empiezan a atacar con gas lacrimógeno el lugar, derriban la puerta con un mini-proyectil. La explosión provoca un derrumbe de proporciones medianas y una nube de polvo enorme. Inteligentemente y en medio de la confusión, Leon se viste con el uniforme de uno de los policías caídos y se tira al suelo. Cuando ingresan los hombres armados a revisar el lugar, aparece en primer plano por la parte inferior de la pantalla y con un gran acercamiento, la mano ensangrentada del personaje y los otros creen que es uno de los suyos y lo ayudan a salir para llevarlo ante un médico que lo revisa y le dice que va a pedir una ambulancia, el herido pide que lo dejen conservar una mascarilla⁹⁰ que le cubre todo el rostro porque, supuestamente, le permite respirar mejor; mientras esto ocurre, Stansfield, oculto tras un muro, lo reconoce y ordena a los oficiales desalojar el acceso principal del edificio. Cuando se queda solo, Leon emprende la huida lo más discreto posible y el uniforme le ayuda, pues evade fácilmente a los guardias que rodean el edificio.

El resto es la meseta del filme y lo que motivo el análisis de la secuencia que conviene a este tópico. Leon, con el brazo recogido por el dolor que las

⁹⁰ En este momento de la historia, ocurre algo un tanto extraño, pues la mascarilla que usa el actor para proteger su identidad forma parte del uniforme del escuadrón táctico que no ingresa al departamento sino hasta el final, por tanto es imposible que el personaje pudiera obtenerla de ellos, lo que convierte a este suceso como un *error de continuidad*, muy frecuente en toda filmación.

heridas le ocasionaron, con la espalda encorvada, el rostro cubierto y caminando torpemente descende las escaleras para escapar, al salir por uno de los accesos del edificio se topa con la policía. Precisamente, en ese momento, se produce otro movimiento de cámara realmente significativo, denominado de *Relieve dramático*, el aparato *ocupa* el lugar del actor y se convierte al mismo tiempo en *la expresión subjetiva del punto de vista del personaje*⁹¹, pues la cámara tiene en el objetivo la mascarilla y parte la imagen se ve en tono rojo, salpicada de agua, a la vez que se escucha el sonido seco de la respiración agitada del hombre, como fondo musical, el sonido de un teclado que interpreta una melodía melancólica, como presagio de algo. La cámara con la careta establece *relaciones espaciales* -otro movimiento de cámara-, ubicando a la izquierda la posición de los policías y a la derecha unas escaleras que lo conducirán hacia abajo. Cuando esto ocurre, se da el cambio de plano, le es retirada la careta a la cámara y esta empieza a registrar el descenso del personaje, que se sujeta del barandal para no caer. En el siguiente cambio, se hace una toma del actor en un *plano medio* mientras se retira la máscara, la velocidad de las acciones es lenta para causar tensión dramática. Con el gesto cansado, la boca y los ojos bien abiertos, Leon ve la puerta del edificio que le aseguraría la libertad. La música del teclado continúa. La cámara que registra al protagonista se desplaza hacia su derecha para mostrar a sus espaldas al agente que lo mira fijamente. En un primerísimo primer plano y, por un momento, el foco de la cámara se ubica en el cañón del arma para posteriormente mostrar el rostro del homicida. El contraplano revela que el enemigo empuña el revólver hacia la nuca de su víctima. En el siguiente cambio de plano se observa que la cámara que, nuevamente, representa al actor se dirige a la salida. Una vez más se sobrepone la imagen, al tiempo que la música llega a un nivel más alto sugiriendo una explosión y con otro movimiento llamado *cámara en mano* para representar movimiento agitado, justo antes de llegar a la puerta, el “actor” -la cámara- cae hasta el suelo, metaforizando la mirada del personaje siempre fija aquello que nunca pudo alcanzar: la libertad. Al colocar la cámara a nivel del piso y con una inclinación en plano holandés, de nuevo, el cinefotógrafo recurrió a la *expresión*

⁹¹ Ambos movimientos fueron expuestos por Christian Metz en sus estudios sobre el cine.

subjetiva del punto de vista del personaje para que el observador tenga la impresión de que es la mirada del personaje.

Los movimientos de cámara como los desplazamientos, la cámara lenta y la sobreexposición, son signos comunicacionales que Luc Besson estableció para dar todo ese dramatismo a la secuencia. Sin diálogos, sin que el arma manifestara una explosión al detonar, sin que el actor realizara una caída aparatosa y sobre todo sin requerir de recursos técnicos ostentosos y efectos especiales, el espectador es capaz de comprender lo que ha ocurrido en la pantalla, se sobreentiende que Leon ha sido abatido por el ataque artero de Stansfield, a quien el personaje reservó una sorpresa mientras agonizaba.

Ante la calidad de un filme como el analizado hasta las líneas anteriores resulta prácticamente imposible evadir los juicios de valor; sin embargo, para cerrar esta sección, el autor de esta tesis se permite hacer un par de notas adicionales. En la versión del director⁹² se muestran escenas y secuencias que se tuvieron que eliminar para la proyección en los Estados Unidos, cuyo propósito era el de no escandalizar a la sociedad puritana estadounidense. Hay una en particular que realiza Natalie Portman al lado de Jean Reno. Después de haber sido rescatada, Mathilda cambia sus ropas habituales por un pequeñísimo y escotado vestido rosado que Leon le regala a mitad de la historia. A manera de agradecimiento por haberle salvado la vida, la chica se le acerca con gesto provocativo y sugerente, insinuándole un posible contacto sexual, argumentado que sus amigas habían tenido sexo con sus novios sólo por impresionar a las demás y ella se preguntaba cómo sería su primera vez.

Desde luego, las secuencias citadas sólo son dos entre muchas otras que hacen que el filme valga mucho la pena en todos sentidos. Es una película que tuvo una producción modesta, con un número reducido de locaciones. Evidentemente, el gasto más fuerte fue el de la secuencia de la intervención de la policía. Se evitan toda clase excesos, que son recurrentes en la mayoría de las

⁹² Versión que, desde luego, no llegó a los cines de México, sino después de muchos años y en una proyección especial en Centro Cultural Universitario de la UNAM entre 2003 y 2005 aproximadamente. Cuando se estrenó en los años noventa, se proyectó la versión adaptada para los E. U.

producciones comerciales estadounidenses. *Leon* es -a decir del autor de este documento- uno de los mejores filmes de Luc Besson. *Leon, El perfecto asesino* es un filme actual que establece una serie de recursos visuales que modifican sustancialmente la manera convencional de hacer y consumir cine.

Una vez leídas y revisadas estas últimas tres secciones del capítulo corriente, tal vez queden algunas “lagunas” que hagan que el lector se pregunte: ¿y cómo se asocian estos eventos a la producción fotográfica de esta tesis? Para responder a esta interrogante es apropiado hacer una breve recapitulación de los temas revisados.

Por principio de cuentas, debe recordarse que uno de los objetivos de esta sección de la investigación es la de encontrar una definición de la Comunicación Visual, ese proceso metacognitivo que permite leer e identificar los mensajes visuales a partir de los códigos y experiencias acumuladas en los individuos y que permiten comprender las lecturas con cierta inmediatez. Aunado a esto, la importancia de los procesos estructurales, organizacionales y retóricos que, como ya se dijo, no determinan valores universales, permiten construir dichos mensajes con propiedad para que la lectura sea fluida y sin mayores problemas.

Desde luego, lo anterior está vinculado a las secuencias revisadas, debido a que éstas necesitan otro tipo de lectura y para poder entender o al menos tener una idea más o menos clara de lo que se está viendo, debe contarse con la información necesaria. Habitualmente a los consumidores de imágenes se les da una serie de signos establecidos, como las pistas tipográficas, los cuadros de diálogo y el manejo de colores contrastantes. En el caso de los medios audiovisuales se aprecian las narraciones en *off* y los intertítulos, elementos que prácticamente permiten “digerir” cómodamente los mensajes, hacen que todo sea fácil de entender.

Sin embargo, los fragmentos de las historias que se vieron anteriormente, tienen un mínimo de recursos visuales muy bien planteados que permiten desechar los signos de lectura convencionales.

Lo que es particularmente importante de este análisis y que tiene que ver con la producción fotográfica de esta investigación son tres cosas:

1. El *comic* y el cine son afines en muchos aspectos, siendo los más importantes para esta tesis: la secuencialidad y la continuidad, reflejadas tanto en las articulaciones *espacio-temporales*, como de la *forma*, las cuales se han apreciado en las imágenes de los cómics y película analizados.
2. La importancia de la cámara cinematográfica como lenguaje visual para el registro de imágenes y que, al mismo tiempo, se vuelve *partícipe y artífice* de aquello que tiene ante sí, forma parte importante del contenido y concepto de la imagen, *representa* al personaje. Esta construcción compositiva se aplicó con la cámara fotográfica, durante el desarrollo de la propuesta plástica *La Fotografía Matérica*.

En lo anterior, existe una carga comunicacional extraordinaria. Es cierto, el cine es en sí mismo es un medio de comunicación; sin embargo, en la película referida, además de registrar y comunicar, la cámara se involucra en otros aspectos del rodaje, genera un lenguaje interno adicional para el observador.

3. La estructura compositiva de los cómics *El Regreso del Caballero Nocturno* y *La Broma Mortal*, y la del filme *El Perfecto Asesino*, comunicacionalmente hablando, es muy expresiva, en cuanto a lenguaje visual.

Tales cualidades fueron influencia indispensable para la realización de varias imágenes de las diferentes series del proyecto de investigación visual *La Fotografía Matérica*, pues muchas de las tomas se elaboraron con el recurso de la secuencialidad para lograr una narrativa visual, la cámara fotográfica se ha empleado de manera similar a la cámara cinematográfica, se han usado encuadres e iluminación similares y, en otros casos, se ha recurrido a formatos similares al filmico. Además de lo anterior, se considerarán otras estrategias de la comunicación visual como recurso estructural para la inserción de la materia de manera similar a la que empleaban los pintores matéricos, esto con el propósito de

que resultara en imágenes que pudieran evocar memorias, representar ausencias, expresar y comunicar ideas.

CAPITULO

III

LA SERIE

LA FOTOGRAFÍA MATÉRICA

(LIBRO DE DÍAS)

3.1 EL PROCESO FOTOGRÁFICO: UN ACTO DE REPRESENTACIÓN DE LA VIVENCIA, O DE CÓMO UN OBJETO CUALQUIERA OBTIENE UNA EQUIVALENCIA VIVENCIAL

“En el caso de las «obras de arte», intentar justificar la legitimidad (es decir, la utilidad, la productividad) de un enfoque semiótico equivale a elegir un punto de vista determinado entre otros muchos, generalmente mezclados y entrecruzados entre sí, de aquella heteróclita disciplina «filosófica», en sentido peyorativo, y como tal ya ampliamente superada, que es la estética. Pero también significa, y por la misma razón, superar la materialidad de la estética, cuyo carácter heteróclito se hace patente precisamente con la frecuente adopción constrictiva (y que es inevitable, aunque a veces sea aproximada, incluso sin saberlo) de un conjunto de objetos materiales, las llamadas obras de arte, para que sean analizadas exigen una suma de criterios, a veces contradictorios, con frecuencia difíciles de integrar en un modelo complejo, pero a pesar de todo integrables con la condición de individualizar primero y de una manera analítica, lo que se ha de integrar”⁹³.

Antes de exponer los contenidos de este apartado es preciso establecer que su propósito primordial es el de fundamentar la razón de ser del agregado a las imágenes comprendidas al final de este texto que, aunque existe ante todo una carga emocional bastante notoria, carecen de gratuidad. Existe en ellas un conjunto de cosas, producto del existir mismo y que se complementan con otros recursos que en lo sucesivo serán analizados y que conforman un todo. Así pues, hecha esta aclaración se dará continuidad a este escrito.

⁹³ Garroni, Emilio, *Proyecto de Semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili (Segunda edición), 1975 60 p.

Uno de los problemas de la fotografía actual -como problema de arte- es el de la acción misma de fotografiar, y el recurso de la mimesis ha caído prácticamente en el desuso excepto, quizá, para el aficionado o el principiante, quienes practican la foto sin pretensiones conceptuales, pues poseen una formación diferente y registran escenarios acorde a sus propias circunstancias, en pocas palabras, su búsqueda es básicamente *realista*. Incluso tal vez para algunos artistas que buscan representar la realidad como medio de expresión. Situación similar es la de quienes ejercen el fotodocumentalismo, pues necesitan preservar la memoria gráfica de una o un grupo de personas o de algún suceso, aunque, en ocasiones, también es viable que en términos de producción artística se requiera de esta práctica documentalista.

Desde luego, la representación *realista* de la forma puede ser objeto de investigación o de propuesta visual, como es el caso de algunas de las imágenes desarrolladas para esta tesis que, en este caso se mantienen aisladas del impulso de *imitación*, situación que ha imperado desde hace ya bastante tiempo, sobre todo en el campo de la fotografía, debido a su carácter ontológico, del mismo modo, se ha dejado de lado el estatus de *habilidad manual* y / o *técnica* para realizar una foto que, aunque daría por resultado algo “bien hecho”, o incluso “bonito”, haría que la imagen perdiera o que careciera de importancia estética, como bien lo plantea Worringer⁹⁴ en *Abstracción y naturaleza*, texto en el que, además de este y otros aspectos, propone manejar el término *naturalismo* en vez de realismo, ya que este hace referencia más bien al género literario; a la par, tal diferenciación hace pensar, momentáneamente, que se ha abusado de esta expresión y, en consecuencia, que existan confusiones en torno a ello aún en la actualidad.

Parte de este problema se debe, según Worringer, a que hay una proyección de uno mismo en las imágenes que aspiran a la imitación, por tanto, en las obras de arte uno se goza a sí mismo, lo cual, a su vez es placer interno que este mismo filósofo llama “goce objetivado de sí mismo”⁹⁵ y lo define como “Gozar

⁹⁴ Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica (Tercera reimpresión de la primera edición). 1983, 26 p.

⁹⁵ Worringer, Wilhelm, *op. cit.*, 19 p.

estéticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento”⁹⁶ y que deviene de la Proyección sentimental⁹⁷.

En muchos sentidos, es muy frecuente que la proyección sentimental aluda a *la sensiblería, lo melodramático, o lo bucólico*, incluso como la idea de verter en la obra de arte los deseos personales insatisfechos, no cumplidos o, simplemente, “lo que me gustaría que fuera”; sin embargo, para los fines de esta tesis, es necesario precisar que la información integral contenida en este documento se sustenta en la definición planteada en las líneas anteriores. Cada obra de la serie *La Fotografía Matérica* implica un problema de arte específico que empieza desde la toma, pasando por el proceso de intervención, hasta su solución final. Debido a las razones anteriores, los planteamientos de Worringer son idóneos para la propuesta visual de esta tesis. Cada fotografía matérica es a la vez, un acto icónico por partida doble: por la acción misma de fotografiar y por la materialización de la vivencia, que es el resultado de la introspección.

Aquí, es indispensable remitirse a Philippe Dubois⁹⁸ estudioso del tema que plantea que: “Si hay en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que me parece de una gravedad absoluta -y que es aquello sobre lo que este libro querría insistir- es que, *con la fotografía ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible*. La foto no sólo es una *imagen* (el producto de una técnica y de una acción, el resultado de un hacer y de un saber-hacer, una figura de papel que se mira simplemente en su delimitación de objeto cerrado), es también, de entrada, un verdadero acto icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo en *acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima, sin hacer literalmente *la prueba*: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que ese «acto» no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la «toma») sino que incluye el acto de su *recepción* y su *contemplación*. La fotografía, en resumen, como inseparable de

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Worringer, Wilhelm: *op. cit.*, 18 p.

⁹⁸ Dubois, Philippe, *El Acto Fotográfico, de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986, 11 p.

toda su enunciación, como *experiencia* de imagen, como objeto totalmente *pragmático*".

Dicho acto icónico es producto de un gesto, de una acción y, por tanto, de una actividad que viene de la voluntad artística que, en los tres casos, son manifestaciones de la presencia del fotógrafo. Una foto es inconcebible sin todo ese proceso detrás de ella, una foto no puede permanecer fuera de la maniobra que la hace *ser*. La presencia innegable de la voluntad en todo proceso de creación artística ha sido factor de cambio en todas las épocas de la evolución humana. En ese sentido, vale la pena citar a Alois Riegl, que negaba la teoría de Gottfried Semper, quien afirmaba que "Todo producto artístico es un resultado del material elegido, de la técnica adoptada y de la finalidad propuesta"⁹⁹ -y que es un tema que se desarrollará en los apartados sucesivos-. Ante tal teoría, Riegl refutaba argumentando que: "Es la mano del hombre que las conduce, conjugando la inspiración artística, los conocimientos adquiridos y las contemplaciones espirituales en un impulso irresistible productor de nuevas formas"¹⁰⁰. En la investigación visual que esta tesis plantea se toman elementos de las teorías de Riegl y de Semper, pues han sido fundamentales para dar sustento al desarrollo teórico-práctico contenido aquí, pues la voluntad de creación y la importancia de los materiales son factores importantes en la obtención de las imágenes.

Así pues, en *La Fotografía Matérica*, aparecen muchos modelos, incluido el fotógrafo, sin embargo, no es un acto de registro o de filiación, no es un acto de documentación o mimesis, el acto de preservación queda totalmente excluido. Mucho menos es un acto narcisista.

Siendo un proyecto fotográfico personal, para el autor de esta tesis era absolutamente necesario ser parte del proceso, ya que se buscaba la literalidad en la representación de la vivencia. Es, en todo caso un *acto de autorrepresentación*, de expresión en extremo personal en la propuesta visual. Un deseo voluntarioso de revivenciar sucesos diferentes, de personificarse a sí mismo.

De haber intervenido otro modelo, hubiera necesitado actuar como el autor, lo cual es virtualmente imposible, puesto que dicho modelo no sabría cómo

⁹⁹ Plazaola Juan, *Modelos y teorías de la Historia del arte*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2003, 41 p.

¹⁰⁰ Alois Riegl en: *Modelos y teorías de la Historia del arte*, *op. cit.*, 48 p.

-parafraseando la sabiduría popular- “ponerse en el pellejo” del autor. Hablando momentáneamente en primera persona, el modelo tendría que haber actuado como mí mismo, lo cual le restaría personalidad al acto fotográfico.

Obviamente, lo manifestado hasta ahora, está implicando que en cuestiones de arte, el sentido de *preservación*, cambia radicalmente y, en efecto, quienes experimentan el aspecto plástico de la fotografía requieren de soluciones muy específicas.

Un ejemplo de ello es la fotografía construida, en la que la circunstancialidad o la mimesis se encuentran notablemente ausentes y el control de la situación es constante y planeado. Hay accidentes, sí, que de algún modo están previstos. El fotógrafo elige cada uno de los elementos que habrán de conformar cada una de sus imágenes. Determina la elección de modelos, espacios, dispositivos escénicos, fuentes de iluminación, la composición en el espacio tridimensional y la composición desde el visor de la cámara, a la que hay que incluir la relación diafragma-tiempo, ya que la profundidad de campo puede fungir de manera importante en la obra como ente compositivo o comunicacional y, aunque la fotografía construida surgió hace muchísimo tiempo - como se vio en el Capítulo I¹⁰¹-, sigue teniendo vigencia y validez incuestionables.

Obviamente, estas acciones implican un aspecto muy importante en el desarrollo de la imagen: el de la *representación* -ya mencionado en líneas anteriores-, que a decir del autor de este documento, debe ser entendida como el conjunto de cosas que remiten a algo, o como ese aspecto de la realidad que sólo existe en la mente individual -particularmente del artista- y que en algún momento emerge para formar parte de la colectividad, y que ese mismo aspecto de la realidad que sólo formaba parte del imaginario del artista, en algún otro momento formará parte de la mente colectiva.

Desde luego, esta es una manera de definir el concepto de representación que puede encontrarse -y tal vez mejor definido- en un diccionario escolar, sin embargo hay algo más profundo en ese asunto de la representación que se verá en las líneas sucesivas.

¹⁰¹ Ver el apartado del *Ahogado*, de Bayard, 16 p.

A la par de la problemática del naturalismo como manifestación artística, la abstracción se manifiesta con la misma -y a veces mayor- intensidad estilística, compositiva y expresiva. Aunque, quizá, innecesario, tal vez quepa la pregunta: *¿qué es la abstracción?* Para responder esta interrogante es necesario remitirse a sus orígenes. Como palabra, surge en el *viejo continente*, como lo refiere Jacques Aumont en *La imagen*: “Ser *abstrait*, en el francés del siglo XVII, era ser incomprendible a fuerza de abstracción: lo abstracto es siempre *demasiado abstracto*”¹⁰². Posteriormente en el lenguaje pictórico se usó el término para referirse a la pérdida de noción de “realidad”, entendida, desde luego, en el más despectivo y peyorativo de los sentidos.

La presencia y trascendencia del estilo abstracto en el arte derivó en una aceptación generalizada que permitió a la palabra ser usada de manera común, sin ese afán netamente ofensivo y que en la actualidad se maneja más como un estilo pictórico, como una manera de referirse al proceso de obtención de una imagen o a sus características formales.

Ante estas razones, debe considerarse a la abstracción en el más puro de los sentidos, lejos de la interpretación simplona y sin fundamento de “cosas sin forma” o “cosas irreconocibles”, como se maneja en el lenguaje coloquial. Desde luego, estas expresiones ocultan dos conceptos fundamentales sobre la abstracción, uno como corriente artística en la que se aprecian elementos no figurativos o no realistas, y otro como un proceso en el que el artista aplica una reducción de las características individuales y esenciales de una forma, en la que existe una correspondencia de similitudes entre ellas, y que es un conjunto de intenciones del artista¹⁰³. Lo anterior permite deducir que la abstracción es, más bien, como extraer o aislar los elementos más esenciales de una forma que posee un *carácter y vida* propios y que será objeto de apropiación del artista. En ocasiones, llegará a expresar más que todo un conjunto. En este sentido, la abstracción es inequívocamente asociable a una de las muchas figuras retóricas: la *sinécdoque*, recurso literario y visual que plantea soluciones prácticas a la problemática de la *representación*, como se verá en el siguiente apartado.

¹⁰² Aumont, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992, 276 p.

¹⁰³ Harrison, Charles / Frascina Francis / Reory, Gill: *Primitivismo, cubismo y abstracción*, Madrid, Akal, 1998.

En ambos casos -naturalismo y abstracción- se aprehende un fragmento de memoria y un acto de vida. Más *vida* es movimiento, es acción, es una sucesión de causas y efectos. El cuerpo humano se mantiene dinámico hasta el momento de la muerte. Entonces, ¿por qué una sola imagen debe representar un todo? No es regla universal. El cine es un ejemplo magnífico de ello. Una sucesión de imágenes secuenciadas y continuas llevan a *algo*, a un desenlace. El cine nace de la foto, de una serie de fotos fijas en una sucesión continua y apretada, semejante a la línea. El cine, necesariamente, requiere de actuación, aún el experimental, es importante para la construcción o reconstrucción de *algo*. En el cine hay influencia del teatro. Entonces, ¿la foto construida es teatral? Hay algo de ello, aunque no totalmente, pues se requiere *dramatizar*, en el sentido claro de la actuación, interpretación, caracterización, ejecución de *algo*.

Hasta ahora, se ha mencionado reiteradamente la palabra *representación*, concepto de algún modo es comprensible y fácil de definir, las más de las veces se vuelve retórico, empírico o simplemente complicado de explicar, y lo más común es manejar un ejemplo, como el que enseguida se plantea y que es emblemático para esta investigación:

Se trata de conceptualizar, a partir de la materia las vivencias, emociones, espacios y formas. Cada componente agregado a la imagen fotográfica representa el dolor, la protección, la *carencia* de lo que se siente. Como si cada elemento agregado tomara el lugar de algo que *no está*. Pero si el dolor no tiene forma visible, ¿cómo puede ser representado por un *algo*? Al ser intangible, al estar en ausencia, es posible otorgarle una forma, pues "Representar es sustituir un ausente, darle presencia y confirmar la ausencia"¹⁰⁴. Así pues, al no haber una manifestación física en forma *de forma* para el dolor, puede ser lo que sea. Este ejemplo es, a la vez, implícitamente una definición. También es importante citar a Joan Costa, para quien "representar" es "volver a presentar" o "hacer presente" la apariencia del objeto ausente. La sumisión es, desde este punto de vista la subordinación al acto de volver a presentar "el mundo tal como es". Se trata de una sumisión formal que en la medida en que es reproductiva y objetiva, deja de

¹⁰⁴ Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1999, 27 p.

ser disconforme, esto es, creativa¹⁰⁵, palabra en sí misma, definición que, de momento, parece transgredir al acto fotográfico y al mismo tiempo lo reivindica.

En términos de lo expresado anteriormente, en *La Fotografía Matérica*, cada fragmento de materia es la *representación en ausencia* de algo, como una prótesis, como una construcción, como una manifestación temporal, como integrarse a la forma a partir de la continuidad de la forma, como en la serie *Ya de perdís...* o como en la serie *Evasión de la memoria*. Como no se puede trasladar un muro a una foto, se puede sustituir con un material similar, si es un fragmento del mismo muro, mejor todavía, pues es la sinécdoque del mismo.

Tal integración de la materia a la fotografía es, también, un acto de *evocación en fisicidad*, es decir, llevar a la mente un evento pasado que se materializa en la foto misma, evocación que a la vez se reafirma con la intervención de recursos gráficos diferentes en la superficie de la imagen, y éstos, de algún modo, hacen físico el evento o el lugar. Es como remitirse a *algo* a partir de la imagen -que de entrada, ya expresa y representa algo- y de la materia, que personifica y hace presente a ese *algo*.

Sobra decir que la vista y el tacto, cuyas fisiologías están diseñadas para percibir y captar la mayor parte de los estímulos sensoriales, son, por excelencia, los responsables de la percepción y creación de la obra de arte y, por ende, de la existencia y manifestación visible y palpable del goce estético.

En este mismo tópico y en una postura similar a la de Worringer, Carlos Marx¹⁰⁶ propone que el ser humano se afirma en el mundo objetivo con el pensamiento y **con todos los sentidos**, pues “Se comportan hacia la cosa por la cosa misma, pero la cosa misma es un comportamiento humano objetivo hacia sí mismo y hacia el hombre, y viceversa”¹⁰⁷ y agrega que “Sólo puedo comportarme, en la práctica, humanamente ante la cosa siempre y cuando ésta, a su vez, se comporte humanamente ante el hombre”¹⁰⁸. Esto implica que hay *algo* del hombre

¹⁰⁵ Costa, Joan, *La fotografía. Entre sumisión y subversión*, México, Trillas, 1991, 8 p.

¹⁰⁶ En: *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, Sánchez Vázquez, Adolfo, México, UNAM, 1972, 34 p.

¹⁰⁷ Marx. *Ibid.*

¹⁰⁸ Marx. *Ibid.*

en la *cosa*, del mismo modo, hay *algo* de la *cosa* en el hombre, que es como una proyección de *sí mismo* en su objeto.

Al percibir los diferentes estímulos, sus ojos y oídos disfrutan de manera diferente a los ojos y oídos toscos -no humanos-, en el sentido de que el hombre “no se pierde en su objeto cuando este se convierte para él en objeto humano o en hombre objetivado. Y esto sólo es posible al convertirse ante él en objeto social, verse él mismo en cuanto ente social, del mismo modo que la sociedad cobra esencia para él en este objeto”¹⁰⁹; así pues, según Marx, *la realidad objetiva* se convierte en *realidad de las fuerzas esenciales humanas*, por tanto, los objetos se convierten en la objetividad de sí mismo, que a su vez confirman y realizan su individualidad. Y aunque esta manera de *definir* a los sentidos está muy en la postura de la doctrina socialista, deja ver muy claramente que el goce estético se encuentra establecido en los sentidos.

En Marx, el principio de *realidad* queda subvertido al darle todas esas posibles vertientes de aprehensión del término, porque está claro que la realidad es subjetiva -de algún modo- y que el *pensamiento racional* es sólo una de las posibles maneras de concebirla.

Este problema de la representación adquiere una presencia importante en la propuesta visual *La Fotografía Matérica*. El principio de *realidad* se establece en la imagen a partir de la materia agregada, aunque ello no implica que *realmente*, la *realidad* se esté *manifestando* ahí; más bien, la foto se vuelve depositaria de ella y la materia, una custodia de la emoción humana. Ambas son una fuerza integradora que son a la vez, estática y dinámica de la forma. Tal integración de la materia es también, como se dijo en el primer apartado de este capítulo -y retomando lo revisado en el segundo capítulo del texto de Aurora Fernández Polanco-, un acto de *evocación en fisicidad*, que le permite interactuar directamente con el observador, ya sea en cuanto a interpretación y significación, o simplemente por el deseo de explorar físicamente la superficie de la obra, con actitud, más o menos, diegética-hermenéutica, incluso lúdica, o en palabras simples, con sentido crítico o emocional. Debe recordarse que el espectador

¹⁰⁹ Marx. *Ibid.*

responderá ante la imagen acorde a los patrones visuales, culturales -o los que sean-, que trae previamente establecidos en sí mismo.

Evidentemente, es un deseo inherente a todo artista, el modificar la estructura y figura de la imagen fotográfica, y en ese contexto es una inquietud constante en el autor de la presente, el ir más allá de la *fotografía* como tal. Por ello, esta investigación se planteó establecer una forma diferente de constituir y percibir lenguaje fotográfico a partir de la inserción de recursos gráficos no convencionales que habrán de ser metáfora e imagen de las emociones humanas, como se planteará en el apartado siguiente.

3.2 LA INSERCIÓN DE LA MATERIA: UN ACTO DE METAFORIZACIÓN DEL *SER* EMOCIONAL, O LA RESIGNIFICACIÓN DE LA MATERIA

En el ámbito artístico, toda obra es una representación *de algo*, algo que ha tomado una forma específica, imagen mental que pasa del imaginario al mundo tridimensional como una forma, **literalmente**, pregnante. Pasa por todos los aspectos y medios imaginables y realizables: del cerebro al papel, a manera de boceto y de ahí al resto de las técnicas y materiales conocidos: acuarela, acrílico, óleo, tintas, matrices, placas, plastilina, cera, arcilla, madera, metal, hasta que, finalmente, culmina en el lugar para el que fue concebida.

Se convierte en forma, **retóricamente** hablando, cuando la pieza en sí misma metafORIZA algo, cuando el material empleado en su construcción se convierte -o por lo menos se aproxima- al lenguaje expresivo del artista y desde luego, al lenguaje propio del material, cada aspecto formal de éste, es el medio y la garantía de que articule, o no, el discurso visual pensado por su autor.

Sin embargo, hasta ahí, sólo es *la obra*, el producto. Cuando los recursos técnicos pasan de su contexto, al de la fotografía se modifica todo en más de un sentido. Las tintas que originalmente fueron fabricadas para la impresión de placas metálicas en papeles de algodón; ahora pasan a la superficie fotosensible, las mismas placas ahora forman parte del lenguaje fotográfico. Los materiales escultóricos como el yeso -incluso el cemento- tienen ahora parte del carácter esencial -desde lo reproductivo hasta lo representativo e interpretativo- de la imagen fotográfica y se manifiestan como la *materialización* del objeto de deseo,

han concluido su tránsito del subconsciente al *mundo real*. Las emociones han dejado de permanecer ocultas y adquieren una forma física, palpable, dotada de su propia *locución*, son y aportan su propia expresión al lenguaje de la obra misma, dándoles una doble apariencia, son imagen y son presencia.

Tal vez aparezcan discursos en oposición a lo mencionado anteriormente, pues si la materia “reproduce” al objeto de deseo, ¿cuál será su función en la imagen? y, ¿cuál será la función de la imagen misma? Para responder a este cuestionamiento, vale la pena remitirse a la *República* de Platón, en el episodio de la comparación entre una pintura y la imagen en un espejo, particularmente refiriéndose a la idea o concepto de la cama¹¹⁰, en términos de representación, pues un carpintero reproduce en *materia* la idea o concepto de la cama. Sin embargo, cada vez que se *copia* la apariencia de la cama, se aleja cada vez más del referente, así pues, cada vez que se hace una *representación de algo*, se aleja cada vez más de aquello que se está imitando.

Lo anterior implica que a pesar de que la materia se vuelve una extensión en continuidad de la imagen y de que tenga similitudes con ella, permite interpretaciones polisémicas, ya que un elemento de diferente naturaleza integrado a la imagen puede remitir a otras cosas, por lo tanto dejará de *parecerse* a lo que está representado. Si una fotografía de una oreja, que en sí misma ya se aleja de su referente, tiene una placa metálica con el grabado de la misma oreja se alejará doblemente de la idea de una oreja “real”, y ello provocará un obvedad visual. Así pues, lo obvio tiende a pasarse por alto y se buscará un significado diferente al del conjunto. Debe aclararse que el hecho de añadir una prolongación a la forma contenida en la imagen no implica necesariamente que aumente su tamaño, sino que en todo caso formará parte de la imagen. Su integración es únicamente en la forma misma.

En este asunto tan intrincado de la imitación/creación, se da la problemática de que si es necesario indagar el aspecto ontológico de los elementos que conforman la obra y que si pueden dotar o no de significado a esta, que en todo caso es dado por el autor. Por lo tanto, existe un doble engaño que se manifiesta en la preexistencia de un objeto que es dibujado en un papel antes de entrar en

¹¹⁰ En: *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, Sánchez Vázquez, Adolfo, México, UNAM, 1972, 46-48 pp.

fisicidad; de este modo, aunque la materia imita a algo, sólo es la apariencia física, **lo que se modifica es el significado** o la interpretación de la representación en cuanto a comunicación y expresión.

Lo que es muy significativo para esta investigación es la importancia incesante del significado. Cada vez es más frecuente que aquellas personas que observan una obra de arte, se pregunten “¿y eso qué significa?” Y es que en la actualidad se vive una manifiesta atracción por el significado. Diego Lizarazo Arias lo dice con todas sus letras: “Quizá ningún otro momento del devenir del pensamiento humano se ha fascinado tanto con la significación como nuestra cultura contemporánea”¹¹¹ y agrega que: “Otros mundos históricos orbitaron en torno a la cuestión de las ideas o a la naturaleza de los universales, nosotros parecemos preocuparnos por el lugar de los signos en nuestra vivencia subjetiva y en nuestros tramados colectivos. Los problemas son ahora los de los signos, los de los códigos, los del significado”¹¹². Esto se debe en gran medida a que en los periodos previos al arte moderno, las imágenes de alguna forma se presentaban al observador de manera realista, lo que le permitía digerir fácilmente el contenido de las imágenes en la obra, contrariamente a que, con la llegada del dadaísmo se modificó por completo la percepción de la forma. Al no haber códigos visibles factibles de reconocer o interpretar, es comprensible que la gente en esos días se inquiriera lo mismo que la gente de hoy.

Partiendo de lo descrito en el apartado anterior sobre el significado de la representación, es tarea de esta sección establecer que, cuando la materia se incorpora a la fotografía, modifica el sentido de la forma para el productor y la manera de interpretación de quien la observa, pues tiende a *representar* y *materializar* algo. Al agregar un elemento particular -real- a la foto, se le asigna ese carácter de *presencia de algo*, y al designarle un nombre a ese *algo* -como prótesis- *se encarna ese algo*.

Así pues, al tiempo que en la imagen misma se manifiesta la ausencia, la materia construye o reconstruye espacios remitentes que actúan como reforzadores de la misma y hacen más intensa la representación de la vivencia.

¹¹¹ Lizarazo Arias, Diego, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI Editores, 2004, 21 p.

¹¹² Lizarazo Arias, Diego. *Ibidem*.

Mas tal construcción y reconstrucción tienen serias limitaciones. Existe cierta imposibilidad de *arrancar* un tramo de piso o pared para trasladarlo a una foto, aunque en cierto modo es posible; pues es más factible una *re-construcción*¹¹³ a partir de fragmentos pequeños de los espacios de placer estético-emocional para que formen parte de una fotografía matérica, además de que, debido a su propia naturaleza, el medio de intervención impone los obstáculos respectivos al proceso de inserción.

Sin embargo, hay casos en que la intervención en los productos artísticos es totalmente casual, como el caso -un tanto curioso- de un pintor de finales del siglo XIX que se relatará en seguida.

Originalmente, se había planeado para el primer capítulo de esta investigación un apartado denominado: “Vincent Van Gogh, ¿el primer artista matérico?”, el cual resultó ser bastante inconsistente e improbable, pues él ni siquiera pensaba en esa clase de cosas al pintar, lo que realmente le interesaba era que la pintura tuviera consecuencias emocionales en quien las contemplara. Sin embargo, existe una anécdota documentada en una de sus cartas que data de 1882 y que hace alusión a los materiales no pictóricos *pegados* en la pintura. En agosto de ese año retomó la pintura luego de haberla dejado temporalmente para continuar con la práctica del dibujo, acción que le permitió mejorar sustancialmente en sus obras futuras. El artista se encontraba pintando en una playa de Scheveningen (La Haya, Holanda), cuando un temporal intenso azotó la región. El pintor relata: “*el viento soplaba tan fuerte que casi no me podía mantener en pie*”¹¹⁴. Envuelto en una gran nube de arena se apresuró a captar los elementos esenciales del paisaje marino, por lo que la obra muestra pinceladas grandes cargadas de pintura, y debido las condiciones climáticas de ese momento, se pegaron los granos de arena en la superficie aún fresca. Debido a

¹¹³ El término hace referencia a la unión de los conceptos *construcción* y *reconstrucción*, como una fusión integradora de definiciones, ideas y conceptualización de significados para hacer referencia a la imagen obtenida.

¹¹⁴ Van Gogh, Vincent en: *100 Obras maestras del Van Gogh Museum*, Amsterdam. Van Gogh Museum Enterprises B. V., 2002, 17 p.

esto, Van Gogh raspó el lienzo para eliminarlas y reanudó su labor, sin embargo, quedaron “algunos recuerdos”¹¹⁵.

Esto lleva a pensar dos cosas: una, que el agregado de materiales de manera intencional o casual genera otro tipo de lenguaje; la otra, la presencia incuestionable de la *vivencia* en la obra de arte. En el caso del artista holandés, *el recuerdo* -la materia- es la arena del mismo lugar donde se encontraba pintando al momento de la tormenta, lo que le confiere una mayor carga simbólica, *un fragmento* de la playa de Scheveningen quedó *pegado* -integrado- a otra materia, la pintura, en una suerte de retórica y sinécdoque.

De esta manera, la ausencia se manifiesta cuando la imagen registra esencialmente el carácter de aquello que no se puede “llevar” el fotógrafo. La materia adherida pretende *re-construir* el fetiche, lo que de alguna forma intensifica y ratifica su carácter de *cosa* dadora de presencia y ausencia y que, irremediabilmente remite al suceso y al objeto reales.

Es común relacionar al *fetiche* con el objeto de placer sexual -que al mismo tiempo sustituye al verdadero objeto de deseo-, sin embargo, existe otra acepción que es poco usada: la del objeto de veneración-culto, con propiedades místico-mágicas que provocan en las personas ese anhelo de adoración, sin que necesariamente tenga esa “propiedad” enajenadamente sexual. Obviamente, para que exista el fetiche es necesaria la presencia del fetichista, el ser apasionado que le dará la importancia y valor cualitativo requeridos a esas entidades que conformarán su vasto universo personal; desde luego, de manera paralela se manifiesta la figura del artista plástico emulando la figura del fetichista, y en el caso de este texto, la de su autor, aunque en este caso dista mucho de ser un motivo de obsesión sexual. Sí, en las imágenes de este texto, existen muchos objetos de deseo, pero se mantienen al margen de lo carnal. Sin embargo, prevalece una actitud ineludiblemente necesaria: la selección, pues sería un exceso -al tiempo que una necesidad- fotografiar todo cuanto se posa ante la vista, pues no todo resulta ser fotografiable, sobre todo si se considera que se trata de fetichizar aquello que posee un valor específico para alguien. Vale la pena remitirse a Corinne Enaudeau, quien afirma que “«La percepción dispone del

¹¹⁵ Van Gogh, Vincent, *Ibid.*

espacio en la exacta medida en que la acción dispone del tiempo». Pues disponer del espacio supone la libertad de explorar el ambiente, de sustraerse en lo esencial para distraerse de lo accesorio: en síntesis, de elegir el estímulo y la reacción”¹¹⁶.

La primera parte de la cita, resulta ser una especie de axioma para la fotografía, pues en la práctica existe una relación inherente de espacio-tiempo-acción que, en conjunto con el estado de ánimo del fotógrafo, da como resultado una imagen que pasará a formar parte de su iconografía personal; así pues, en la fotografía no hay verdad más cierta que esta.

La otra parte viene a corroborar lo que se ha venido mencionando, sobre la importancia de buscar los rasgos esenciales de algo para que para que formen parte de la imagen, pues lo demás carece de relevancia para la obra que se realice, captar una abstracción que genere el valor específico para el artista y el estímulo y reacción requeridos en el observador, que en tal caso, será el *plus* de la imagen.

Ahora, ¿qué es aquello que hace que el fotógrafo levante su cámara para dar el *clic*? ¿Qué es aquello que hace que el registro se convierta en un acto icónico? Existe una actitud de sacralización en el artista que le obliga a él y a su cámara a elevar a *la cosa* a un nivel superior, a un estadio emocional que sólo puede ser equiparable al que produce un dios en las personas, y así, surge la idolatría o, siendo más exactos, la iconolatría. *La cosa* es omnipotente. Tiene un enorme poder de excitación, es causa de una pulsión y ello le induce al productor de imágenes a lograr su registro. Al mismo tiempo que es cazador de imágenes, se convierte en su presa y se abandona en ellas, incluso se permite ser un rehén de ella. Tal es el poder de *la cosa*. Lo interesante es que dicho poder no reside ni depende de la vista. Es su propia esencia, la carga simbólica del objeto.

Corinne Enaudeau señala que el sistema sensorial tiene un doble funcionamiento en cuanto a la percepción de la representación, que son *la impermeabilidad a los estímulos sensoriales* y *la permeabilidad a las imágenes inmateriales de las cosas*, que, a decir de ella misma: “no hace más que traducir la doble polaridad de las pulsiones. Unirse y separarse es el poder contradictorio que

¹¹⁶ Enaudeau, Corinne, *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1999, 139-140 pp.

da autoridad a la percepción y el lenguaje, el poder de convertir las cosas en su representación, de retener de ellas solamente su aspecto (tanto el visible como el inteligible), el *eídos*, la idea. Comercio prudente que roza las cosas sin permitir que penetren, que abstrae de ellas la forma inmaterial pero las mantiene en su lugar, allá, afuera, intactas en su materialidad concreta.”¹¹⁷, lo que permite deducir que la mirada sólo capta al objeto y al mismo tiempo, al artista le es enviada la imagen del objeto. La percepción de un objeto se consigue de manera consciente, de este modo la vista sólo se acerca a la cosa y el fotógrafo se separa de ella, convirtiéndose únicamente en el depositario de la *imagen mental de la cosa*, de manera tal que esta “es el calco más o menos deformado de acontecimientos u objetos de los que conserva ciertas cualidades sensibles, y puede ser investida en lugar de la cosa (realización alucinatoria del deseo)”¹¹⁸.

Lo señalado en las líneas previas reafirma la importancia de este proyecto de investigación visual, pues deja muy en claro que el *problema* de la representación en todos los ámbitos de la plástica -en particular, la foto- ha dejado de serlo. Ya que justifica y sustenta la existencia de proyectos como *La fotografía mática* y que esta es posible gracias a la idea de la materialización-desmaterialización de la imagen y la forma, y que su construcción carezca de gratuidad. La inserción de la materia permite que el objeto de deseo vuelva a existir y revivenciar los sucesos del pasado, que la representación se convierta en una forma metaforizada de *aquello que es* y establece su poder de atracción en el creativo y el observador. La imagen mental como representación de cosa, en sí misma, carece del poder de *seducción*, ya que sólo es un residuo de *la cosa* que permanece aislada en un sitio lejano y perdido. En ese sentido, pierde valor como tal y gana como interpretación.

En oposición a las imágenes mentales, la fotográfica se yergue poderosa y triunfante. La materia incorporada y su forma en la imagen fotográfica, *remiten a* antes de que el observador lo perciba, de este modo, en estado consciente; el sujeto que mira se desprende del referente y lo interpreta. El problema, es que existe un cierto riesgo de que la interpretación sea la *correcta*, lo que hará que la

¹¹⁷ Enaudeau, Corinne, *op. cit.*, 141 p.

¹¹⁸ Enaudeau, Corinne, *Ibid.*, 142-143 pp.

imagen ya no represente *algo* y que *diga* lo que en realidad es. Tal vez en la apariencia física es lo que habrá de suceder, y es una acción que pertenece especialmente al observador, sin embargo, el contenido es un derecho y propiedad exclusiva del artista.

A propósito de lo anterior, este apartado tiene el propósito de hablar de la inserción de la materia en la superficie sensible a la luz, sin embargo, ¿es necesario explicar la “técnica” usada para aplicar los materiales en las series que conforman *La fotografía matérica*? ¿O qué es lo que representan cada uno de ellos? ¿O por qué se buscaron tales imágenes para obtenerlas con la cámara?

Metodológica y formalmente tal vez sea implícito y hasta obligatorio, sin embargo, no es menester o prioridad redactar y documentar un tratado de técnicas de los materiales, lo que es más viable es aseverar la importancia expresiva de dichos recursos y establecer y corroborar algo de mayor relevancia: el artista fotógrafo, es un iconólatra por excelencia. Se sacia en ella para lograr su propia satisfacción-insatisfacción, y su búsqueda de imágenes es insaciable. Es imparable. Deja de lado el “problema” de que si la foto debe ser realista, figurativa o abstracta, en cualquier modo, subvierte la esencia de lo real y el referente, pues es reduccionista en términos de tamaño, dimensión y color¹¹⁹.

La manipula a su antojo. La procesa a su gusto. Altera la impresión, mueve el papel bajo la luz, medio la imprime, medio la expone, medio la revela, o medio la fija, pues sabe que la acción del tiempo y la luz modificará el contenido del papel sensible. La sobreexpone, la sobre-revela, modifica el orden de los químicos, los emplea de manera simultánea. Las raya, las pinta, las esgrafia, las rasga, las rompe. O como en *La fotografía matérica*: les agrega yeso, cemento, plástico, otros adhesivos, alambre, placas metálicas, sustancias abrasivas, resinas, papeles y todo lo que sea posible añadir y que represente, signifique o comunique algo.

O simplemente, en términos de Man Ray: “...que un pintor... deforme su tema hasta casi ocultar la identidad del original y llegue a crear una nueva forma, la consiguiente violación del medio empleado es la más perfecta seguridad sobre

¹¹⁹ Recuérdese a Roland Barthes en: *El Acto Fotográfico, de la representación a la recepción*, Philippe Dubois, Barcelona, Paidós, 1986, 31 p.

las convicciones del autor. Un cierto desprecio por el material empleado para expresar una idea es indispensable para la realización más pura de esa idea”¹²⁰.

Pero, esa trasgresión, esa violación ¿convierten al fotógrafo en iconoclasta? Quizá sea posible que esa contradicción pueda producirse y así, el fotógrafo se auto imponga a su propia problemática.

3.3 LA COMUNICACIÓN VISUAL: LA MATERIALIZACIÓN DE LA FORMA DEL MENSAJE

El propósito de esta sección es el de establecer cómo la materia que interviene la imagen se convierte en una entidad polisémica al adquirir una serie de elementos compositivos, lo cual derivará en diferentes significados tanto para el autor como para quien observe las obras manipuladas en lo sucesivo. La idea de la inserción de la materia sobre la superficie surge como una necesidad de evolución en el proceso creativo y deviene del análisis, interpretación y conceptualización de algunos de los preceptos de la Sintaxis de la imagen de Dondis, mencionados en las páginas 129-147 del capítulo 6, de la edición de 1995 que, desde luego, están asociados a la parte comunicacional de la fotografía misma.

Es importante destacar que las obras logradas con este proceso de intervención generaron otros aspectos comunicacionales que amplían y enriquecen la importancia de este proyecto de investigación, pues a partir de la revisión del texto citado y del análisis de los productos finales se detectó qué:

1. La materia, lejos de ser un agregado, *un pegote* sobre la foto, es un elemento compositivo *objetual*, un mecanismo que forma parte integral de la obra, con valor propio implícito e inherente
2. Es un elemento compositivo geométrico que le da continuidad a la forma constituida en la imagen fotográfica permitiéndole *salir* de la bidimensionalidad del papel

¹²⁰ En: *Man Ray; Fotografías París 1920-1939*, Haus, Andreas, en el capítulo denominado *La edad de la luz*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

3. Es un elemento comunicacional, pues cuenta con un emisor que desarrolla y difunde un mensaje con una significación, un contexto e intención, es un medio específico de representación y difusión por la manera en que se estructuró y organizó su mensaje, pues el contenido y la forma nunca están separados; a la par de lo anterior, contará con un perceptor, quien lo recibirá y lo decodificará a partir de sus códigos sociales, culturales, históricos e incluso psicológicos que previamente ha almacenado en sus experiencias de vida. En consecuencia, la materia *dice algo*.

4. Es un elemento representacional, sustituye a un ausente para darle presencia y confirmar su ausencia, vuelve a presentar o a hacer presente el objeto de deseo, la materia *toma el lugar de la vivencia, el recuerdo...*

Pero, ¿cómo se establece que tal materia se *parece* o se asocia a tal o cuál elemento comunicacional? Esta pregunta se responderá haciendo un recorrido de las imágenes que conforman este proyecto, dando una explicación que justifique tal correspondencia.

La secuencia ***Shhh...!!!*** (pág. 128-129), se desarrolló, al igual que otras imágenes, a manera de narrativa visual, de narrativa gráfica, para la cual se tomo como referencia formal la estrategia de comunicación visual denominada *secuencialidad*, que consiste en ordenar los elementos de manera lógica, continua, congruente, rítmica para que, como en este caso genere movimiento visual y que es muy parecida a la secuencialidad fílmica, salvo que en esta hay una sucesión continua y apretada de fotogramas. En el campo de la producción plástica o gráfica es común que la secuencialidad se maneje en forma lineal, debido al patrón de lectura que tiene la cultura occidental, salvo que en estas imágenes dicha condicionante es desplazada y se maneja una lectura vertical, de modo similar al de la forma de proyección de una película cinematográfica y que es la intención de esta serie en particular. Las tres fotografías que componen esta obra se han dispuesto de arriba hacia abajo, empezando por aquella que tiene un

mayor contenido de elementos, hasta la última, en la que se aprecian sólo unos detalles. Es importante señalar que desde que surgió de manera mental, la imagen se planeó de modo muy específico, para empezar el encuadre que abarca un fragmento del rostro del sujeto, el diseño de iluminación, que corta el perfil con sombras en forma de franja horizontal en las zonas superior e inferior y a lo largo de la imagen, buscando semejarse con el formato de proyección cinematográfica. Conforme se pasa de un cuadro a otro se modifica el tamaño del detalle encuadrado, se hace más grande el objeto y se enfatiza un solo detalle que será el protagonista de la idea. También es primordial establecer que el encuadre de las imágenes obedece a un movimiento de cámara poco socorrido en el cine: el *jump cut* -que se explicó en el capítulo anterior- para hacer énfasis el objeto de interés comunicacional. Las fotografías han sido desgarradas para cambiar su aspecto “realista” y generar la *distorsión*, otro elemento indicado en el texto de Dondis para que se modifique la forma de la imagen y de la superficie del papel. A todo esto, se han incorporado otros materiales como alambre, pomada, textiles y mica transparente, que asumirán el rol de la *opacidad* y la *transparencia* y cada uno de ellos metaforizará una forma diferente que se describe en la sección *Libro de días*. Las fotos tienen doble vista, hacen referencia al interior y exterior de la forma que muestran, a la vez que interpretan la consistencia translúcida de la película reversible, representan la forma de una película fílmica por estar entre dos micas adhesivas que, a su vez, dan origen a otro elemento comunicacional: la envoltura, “encapsulan” la obra e integran todos los elementos. Si en algún momento se pretende separar los plásticos, automáticamente se destruye la obra; así pues, también es un escudo protector. La mica hace que un posible enmarcado sea innecesario, pues cumple la misma función que un vidrio. El purismo técnico hará pensar que los químicos abrasivos del adhesivo de la mica puedan destruir al papel fotográfico, lo cual es totalmente cierto, sin embargo, todo en la vida es principio y fin. Los materiales se fatigan y los escudos también se debilitan después de un tiempo.

Esta secuencia fotográfica hace un acercamiento gradual del rostro del autor de esta tesis para hacer énfasis en la oreja izquierda y se realizó a doble vista para mostrar un *dentro y fuera* de esa parte. La intervención de la imagen se

da de manera alterna, al tiempo que ocurre *afuera* (frente), ocurre por *dentro* (reverso).

En la primera foto se mira el acercamiento a la parte media del rostro, que contrasta con un fondo de color amarillo medio, aplicando un sombreado en la parte superior e inferior de la toma para hacer un recorte similar al formato de la pantalla cinematográfica, con el propósito de que la atención del observador se centre específicamente en esa zona del rostro. Como podrá verse en la imagen, la parte de la oreja izquierda ha sido rota, rasgada e intervenida con un alambre trabajado a manera de un alambre de púas, el cuál metaforiza el dolor, a nivel interno y externo.

En la segunda foto, se muestra esa misma parte, pero ampliada, el fondo amarillo, incluso parte del rostro, ha desaparecido. La oreja se ve más grande, con un cambio en la intervención a la imagen, ya no aparece el alambre, el papel sigue roto, pero de esa zona *brot*a un fluido amarillento, de apariencia oleaginosa, producto de la *herida* infligida por el alambre.

La tercera toma, tiene una iluminación baja y contrastada. Sólo aparece una parte pequeña del rostro y un mayor acercamiento de la oreja, con la herida cerrada, suturada -intervenida- con un hilo blanco, de manera tosca y descuidada, como si fuera producto de atención inadecuada.

Contrario a la foto anterior, **Hazte...** (pág. 130) es un fotomontaje del mismo rostro, con el mismo fondo amarillo de la foto anterior. El retratado muestra actitud despreocupada, alegre, a la vez que cínica, burlona, algo provocativa para el espectador.

Se muestran los lados izquierdo y derecho, con ambas orejas *ta*ponadas, *ce*rradas, con la intención de hacer notar que independientemente de la pérdida de la audición en uno de los oídos, se puede adoptar la muy conveniente postura de no escuchar nada, de “hacerse el sordo” para evadir cualquier situación. Esta imagen tiene una intervención bastante simplista, consistente en usar un par de corchos de botella que cubren la entrada a los canales auditivos, “bloqueando” toda posibilidad de captar sonido alguno.

Para el díptico **Ya de perdís...** (pág. 133) se buscó un trabajo fotográfico más simplista en cuanto a composición e iluminación, el retratado sólo muestra

dos gestos, uno que provoca, que trasgrede; el otro, tranquilo, casi melancólico. No así en el proceso de intervención, pues para ello fue necesario buscar un material que tuviera las mismas características que una prótesis convencional: tosca, pesada, muy evidente y que visualmente contrastara de manera muy marcada. También era necesario que fuera una extensión de las formas de la imagen, así que el fotograbado fue la mejor opción, pues sus características técnicas y formales permitirían obtener el resultado idóneo para estas piezas. Al seguir un proceso fotográfico para la manufactura de la imagen sobre la placa de metal se conseguiría que esta misma quedara grabada en la superficie metálica, lo que permite la continuidad de la forma registrada en el papel y a la vez, se obtenía la prótesis con la crudeza y frialdad requeridas. La lámina de cobre resultó ser un material más que adecuado para el desarrollo del *aparato ortopédico*, pues su color, el calibre del metal y los tornillos que la sujetan a la foto, dan esas propiedades de tosquedad que se buscaban para la obra. Cabe destacar que se buscó un soporte que estuviera en armonía con el pedazo de metal, así que por sus propiedades, el cartón reciclado fue la mejor opción. La disposición de los componentes de la obra permiten una aproximación a la *alternancia*, es decir, el soporte de tono pardo lleva en su superficie al papel con tonos grisáceos de tono platinados que, al mismo tiempo, soportan la lámina de tono pardo que a su vez está sujeta con tornillos cromados de tono plateado. Incluso hay un manejo de diferentes *escalas* -un elemento más- de manera progresiva: van de lo mayor a lo menor, y esto se fue presentando debido a las propiedades y características de los componentes de la obra.

De manera simultánea, cumplen la función de la *opacidad* como elemento formal que impide ver lo que hay detrás de ellos, a la vez dan la impresión visual de *transparencia*, pues al contener la misma forma de la foto, permite suponer que hay lo mismo detrás de ellos y de que se trata de una especie de armazón o alguna otra clase de dispositivo que *permite* mejorar la visión, lo mismo que un aparato de sordera común.

La mayoría de estos mecanismos ortopédicos alcanzan precios elevados, por ello se mira frecuentemente con rareza a personas que traen armazones con lentes muy gruesos o aparatos de sordera cuyo micrófono y amplificador de

sonido deben ir por fuera. Su tecnología y hechura son más sencillas, por tanto, “más económicas” y más comunes de ver en las personas, lo cual, estéticamente, deja mucho que desear. Curiosamente, mucha gente es feliz de portar estos componentes electrónicos; pues pueden hacer lo que antes no: VER Y ESCUCHAR.

Para la serie **Chin... gada madre!!! I** (pág. 135) **y II** (pág. 136), se desarrollaron dos secuencias fotográficas de una misma idea, una en blanco y negro y la otra en color en formato 6 x 7 cm. De la primera sólo se tomó una imagen para efectos de proyecto, la cual se montó entre dos superficies; una como soporte y la otra como marialuisa de ventana, mismas que fueron forradas con tela de yute por delante y por detrás, aplicando nuevamente el recurso visual de *envolvencia* con el propósito de manejar la idea de que la foto está dentro de todo, y para evitar que este se pierda; se ensambló entre dos láminas acrílicas transparentes para que pueda verse la parte posterior del soporte, sujetos con unos herrajes metálicos diseñados especialmente para esta obra, ensamble que; tradicionalmente, rompe con las maneras de enmarcar una fotografía. El frasco de pintura ubicado en la parte inferior, en primer plano, se muestra caído y de él *escurre* pintura amarilla acrílica que ha abandonado el ambiente plano en el cual habitaba y se permite a sí misma recuperar la tridimensionalidad perdida durante la toma fotográfica, es decir; entra en *fisicidad*. Esta intervención aparentemente simplista ha sido llamada *bidimensionalidad-tridimensionalidad*, y es un elemento que se verá de otra forma en la serie sucesiva.

La segunda variante se compone de nueve imágenes del mismo formato en película reversible a color, la cual fue impresa en papel e intervenida con la misma pintura. Siendo una secuencia, ha sido dispuesta como tal para tener una lectura congruente, pues es una serie que representa una típica situación de estudio. La modelo al fondo permanece estática ante la escena frente a sí. La mano del pintor que sujeta un pincel mediano es la única que tiene entradas y salidas continuas a cuadro en las primeras imágenes. El mismo frasco de pintura de la foto anterior también busca entrar en fisicidad, sólo que a partir de la cuarta imagen este tiene un movimiento, provocado por el pincel que se acerca a su boquilla. Desde el quinto fotograma el bote inicia su “caída” y el contenido empieza a *derramarse*, al

tiempo que la chica comienza a incorporarse poco a poco, debido a esta acción, en cada escena realiza un movimiento diferente y observa atentamente lo que ocurre. Cuando el frasco está completamente caído, la mujer se ha sentado a la orilla de la mesa donde se encontraba posando, hasta que finalmente se pone de pie y se acerca al frente, se ubica detrás del caballete sin dejar de poner atención al mismo elemento. El tamaño del escurrimiento del líquido amarillo se modifica gradualmente conforme cambia de una foto a otra, se hace más largo hasta que, finalmente, sale de la imagen.

La foto en blanco y negro muestra una situación de estudio de pintor, de trabajo con modelo, con un encuadre que nunca cambia, los elementos compositivos -materiales y herramientas de pintor- parecen inamovibles. En ella, la modelo se encuentra de pie detrás del lienzo montado en el caballete, en tanto que la mano del pintor aparece del lado derecho de la foto, sosteniendo un pincel que ha tirado un frasco de pintura, el cual derrama y escurre pintura amarilla hacia el exterior.

La secuencia a color también es una situación de estudio. Las fotografías están ordenadas de manera secuencial y tal como se recortaría una película fotográfica de ese formato, de tres en tres fotogramas. Es el mismo escenario, los mismos elementos y personajes, aunque presentada a manera de historia, de narrativa gráfica o visual, donde los únicos entes poseedores de movimiento, son la mano del pintor, el frasco de pintura y en última instancia; la modelo, quien permanece inmóvil hasta el quinto fotograma, en el cual comienza a moverse por los sucesos que se dan ante ella.

La mano del fotógrafo entra y sale de cuadro, debido a su necesidad de tomar pintura del frasco, hasta que en la quinta foto, mueve de manera imprudente el frasco y la pintura empieza a asomar en ese momento. La modelo se da *cuenta* de ello y reacciona, rompe su concentración y sale de su pose de trabajo. El frasco cae con la boquilla en la orilla de la mesa y su contenido empieza a salir lentamente del envase, la modelo se vuelve a mover. La pintura escurre cada vez más y más, en tanto que la modelo pierde por completo la concentración en su trabajo y se sienta en la orilla de la mesa donde posa. La pintura escurre hasta que empieza a desbordarse de la foto y aparece en el espacio en blanco que

alberga cada escena de la secuencia, se derrama hacia el *exterior* de la obra, materializándose por partida doble: como material pictórico y como materia de intervención de la fotografía... y la modelo aparece de pie detrás del lienzo, contemplando atentamente la materialización del objeto de trabajo del artista.

La serie ***De luz y sombra*** (pág. 139) se desarrolló interpretando tres principios básicos el campo de la creación artística: las relaciones de Espacio-tiempo, Espacio-forma y Figura-fondo, en todas se aplicaron soluciones fotográficas basadas en los fisiogramas y, desde luego, considerando los pronunciamientos de Moholy-Nagy y da Vinci en torno a sus concepciones acerca de la luz, lo cual se verá en el apartado sucesivo (pág. 134); así pues, la materia única con la que se podrían concebir -en todos los aspectos- e intervenir estas fotos es la *Luz*. Por tanto, fue estrictamente necesario construir cajas de luz con interruptor de corriente que, al ser accionado por el espectador, permita la materialización de la imagen apenas latente, convirtiéndose de este modo en el artífice que hará posible su visible renacer.

Kuukan-jikan -espacio-tiempo- (o *Para todo hay tiempo*) se construyó de manera lúdica para lograr diversas manifestaciones temporales en la imagen final, para lo cual, los efectos fotográficos de exposición múltiple y escritura con luz -fisiograma- fueron un apoyo invaluable.

La modelo, la artista plástica Nakayama, Reika, refiriéndose a ella por su primer apellido como lo hacen en Japón, se desplaza en diferentes partes del espacio del estudio es diferentes espacios de tiempo con el propósito de mostrar cómo se *modifica* la luz, la forma o la figura en diferentes aspectos luz, sombra, forma, proporción, ubicación; etc.

Las diferentes tomas al encimarse unas con otras, se traslapan, una forma se transparenta sobre otra. Ello modifica el lenguaje del espacio. Ya no es el lugar donde se realizó la fotografía donde estaba el fondo negro, ahora es el lugar en el que el *tiempo* y el *espacio* se fusionan e interactúan uno y otro como parte de un lenguaje visual, como una propuesta visual.

El tiempo se percibe de manera diferente tiempo en cada pose de la modelo, en cada movimiento, en cada gesto. Son el registro de cada paso durante el desarrollo de la toma fotográfica.

Raum-Form -espacio-forma- (o ¡Ay, ya lo que sea!) se sirvió nuevamente de la escritura lumínica, sólo que en esta foto se empleó el barrido para establecer las posibilidades inagotables de la manifestación de la forma sin la preocupación de llenar el espacio con *algo* específico, pues la figuración o la abstracción siempre implican una estructuración compositiva como problema de arte.

El barrido elaborado con la figura de la fotógrafa Annedore Meier, es otra forma y manera de construir la interacción de la relación espacio-forma. El fondo negro permite la escritura con luz que en condiciones normales sería muy difícil, ya que el haz de luz roja se perdería con la iluminación ambiente. En esta toma, la figura se *funde* o se *desprende*, -según se interprete- con o del fondo.

La figura -el cuerpo-, se desvanece como forma reconocible. Se pierden las facciones que la hacen humanas, pasa a ser algo como *forma humana*, algo que se *parece a*, deja de ser lo que es, para ser algo que podría ser o representar otra cosa. Los colores se modifican con el movimiento durante la toma.

El espacio inicial, el fondo negro casi desaparece cuando la forma se entremezcla con él. Puede decirse que la figura de la modelo, ha hecho que pase desapercibido, que sea casi inexistente. O que la modelo, se ha convertido en el fondo mismo.

Esa integración de un elemento y otro, es parte de la propuesta, del lenguaje de la imagen.

Uin-ba it -figura-fondo- (o ¡A ver, déjame ver...!) también uso este tipo de escritura luminosa, aunque el tipo de exposición para el modelo que participó para esta foto es más simplista, ya que se empleó una sola obturación a velocidad normal con una serie de poses que tuvieran una relación directa con el texto y el fondo.

El texto en rojo aparece *flotando* sobre el fondo negro, que además de ser el fondo necesario por cuestiones técnicas, es al mismo tiempo el *fondo*, el lugar en el que la figura de la persona que aparece en la toma deberá situarse.

Dado el contraste producido por la luz, ciertas partes del cuerpo *desaparecen*, o más bien se integran en el negro dominante en la parte posterior. El personaje *emerge* de ahí, se posiciona en primer plano para *asomarse* a ver

aquello que ha escrito. En este caso, la figura es una con el fondo, literalmente, sale de él. La relación figura-fondo es de uno con otro, es una sola entidad.

En las tres fotos, se aprecia al fondo de la imagen un *fondo* negro que permita el registro de todas las acciones, tanto de escritura con luz, iluminación y desempeño de las personas que aparecen en ellas, todos, compañeros de estudios del posgrado, de diferentes nacionalidades y con diferentes modos de interpretar tales relaciones compositivas. La escritura juega un papel importante en todas las fotos, pues son maneras diferentes de concebir y representar la forma y su relación con el entorno y el campo plástico. En la toma en la que aparece Reika Nakayama, se consideró que, siendo japonesa, tendría una concepción del tiempo diferente a la occidental, lo mismo con los *kanjis* como forma de escritura, al igual que con Annedore Meier, quien modeló a partir de sus estudios personales de la forma y el espacio, del mismo modo Pool, de ascendencia maya, que *sale* de entre el fondo y el texto para *asomarse* al frente para *ver* su propia grafía lumínica.

En el díptico ***Mis momentos más intensos*** (págs. 142 y 143), la intervención varía. Por principio de cuentas, en la primera toma se ha impreso una foto con efecto de desenfoque para ocultar la identidad del modelo, de manera simultánea, se han colocado al momento de imprimir dos hojas de acetato con un texto en negro que produce letras blancas. También se han agregado un par de acetatos con texto para incrementar la idea de texto y, finalmente, se ha cortado una letra de cartón y ha sido pegada con pintura sobre la emulsión sensible y se ha colocado en un punto de tensión en la imagen. La foto ha sido montada en un pedazo de hoja de *triplay* gastada por el tiempo y el uso.

Para la segunda toma, también se ha hecho uso de materiales de reuso: madera vieja, clavos oxidados, pintura casi seca, polvo que ha caído de manera natural sobre la pieza, y que se ha encapsulado con esmalte acrílico transparente, para *congelar* el tiempo. Un texto, apenas visible, deja un mensaje oculto para la libre interpretación del observador.

Para la serie ***Evasión de la memoria*** (pág. 144), ha realizado una intervención con papel hecho a mano a tres fotos, dos de ellas obtenidas mediante el proceso de laboratorio conocido como *quimigrama* y una tercera por impresión por contacto. Estas, han quedado integradas entre varias capas de pulpa de papel

de algodón. La imagen se “asoma” dentro de límites específicos para que funcione como una marialuisa y ventana para ver al interior. El papel de una de las fotos ha sido teñido con tinta china negra para lograr una cierta integración a la imagen fotográfica y es apenas notoria. En las tres fotos se ha desaparecido la identidad de los modelos, aunque en una de ellas es menos evidente esto.

Cada foto tiene una textura específica, que está dada por la acción de los químicos en el papel y por la que se produjo con la intervención del papel hecho a mano, logrando con ello otra apariencia, otro lenguaje visual.

DE LOS CUENTOS DE HADAS (pág. 151) es una secuencia de diez imágenes basada en lo fílmico, en lo ficticio, lo fantástico, lo anecdótico, en lo personal. Se ha dispuesto de un escenario en el cual se requirió de diversos elementos escénicos como escenografía, utilería, tramoya, maquillaje, vestuario, todo elaborado específicamente para estas fotos. El material elegido para la intervención ha sido el yeso para la construcción, material con una carga vivencial, muy simbólica e importante para el autor de este documento, que es a la vez actor principal y director de escena y fotografía. Las imágenes se han montado en la base de yeso y madera donde se hizo la representación y en la que se realizaron dichas tomas.

La secuencia narra un encuentro entre un humano y un ser fantástico representado por una modelo, vestida y maquillada para la sesión. En el primer cuadro, sólo aparece un personaje, atrapado en una plancha de yeso, ante un fondo azul ondulado, mismo que aparece en toda la secuencia. En el segundo cuadro, aparece la modelo, que representa al *hada*. A lo largo de toda la fotografía, el encuentro entre ambos seres se da de manera gradual. En cada cuadro, ella se aproxima al prisionero, primero se sienta a la orilla de la prisión de yeso, posando su mano en el pecho del personaje atrapado, y en un momento dado aparece posada sobre él, con ambos rostros muy próximos, a punto de besarse. En la siguiente toma, el sujeto reacciona de manera abrupta ante el beso del hada, rompiendo su prisión, luchando por respirar, en tanto que ella, trata de tranquilizarlo, mirándolo fijamente, limpiando la roca de yeso de su cuerpo, para finalmente abrazarlo contra sí.

El mosaico **Cantares** (pág. 153) se constituye de nueve imágenes registradas en formato de 35 mm, pues las características de sus dimensiones permiten encuadres específicos y la ubicación de puntos casi áureos. Estas fotos fueron montadas e intervenidas con materiales de la construcción como tarimas, cemento, arena, grava, varillas, yeso, azulejos; y otros como la resina y materiales de desuso, indicando *la huella* de los andares personales.

La manera en que estas obras deben estar dispuestas, es una seguida de otra, formando una sola fila con las nueve fotos. Cada foto lleva un proceso de intervención diferente, aún cuando fue elaborada básicamente con materiales para construcción muy similares entres sí; sólo en algunos casos son de diversa índole, ya que se usan para acabados finales como los azulejos verdes.

Cada foto muestra un suelo diferente. En las primeras cuatro fotos se trata de pisos que están en proceso de construcción o reconstrucción; otros, están a punto de ser demolidos para dar espacio a algo nuevo, a una historia nueva, a caminos y pasos nuevos.

En cada uno de ellos hay una vivencia diferente, un tiempo diferente, una historia diferente.

3.4 LIBRO DE DÍAS: LA SERIE *LA FOTOGRAFÍA MATÉRICA*

Dedicado amorosamente a mi Madre y a mi hermana Gloria. En verdad las amo a las dos.

“Los recuerdos pueden ser unas bestias viles y repulsivas. Supongo que al igual que los hijos. Ja. Pero, ¿Acaso podemos vivir sin ellos? Los recuerdos son los cimientos de nuestra razón. Si no podemos enfrentarlos, negamos nuestra razón. ¿Y qué nos obliga a enfrentarlos? No existe ningún contrato que nos ate al raciocinio... Y no hay una cláusula de cordura”¹²¹.

Debido a la naturaleza de esta sección, me pareció indispensable desarrollarla en primera persona. Es un recuento de aciertos y adelantos, yerros y retrasos, daños y perjuicios. Es la narrativa visual de mi espacio-tiempo, espacio-forma y figura-fondo. Muy -pero muy- lejos de ser un himno de alabanzas, es *mi forma* de representar mi visión y mi razón, como una especie de vuelco catártico, que remonta en el tiempo y el espacio, y que revela -aunque no abiertamente- una parte -pequeñísima- de mi ser. Algunas de las narraciones son netamente reales. Otras son enteramente ficticias -como en las aclaraciones de los *comics*-. Como si hablara de mí mismo en cuarta persona -como en *Irene, Yo y mi otro yo*¹²². ¿Cuál es cuál? ¿Mi salud mental? Si te interesa, te toca averiguarlo -es en serio-.

Desde luego, esto no tiene que ver con sesiones de psicoanálisis. La neta ¡qué hueva! Lo que estas a punto de leer forma parte de un proceso de auto-introspección -si se me permite el término- realizado con la mayor sinceridad y honestidad conmigo mismo que me es posible, aderezado con mi parte creativa e imaginativa, con los desvaríos propios de mi mente enferma. No devalúo mi propia existencia. Por el contrario. He aprendido a respetarme y quererme, a conocer y

¹²¹ El Guasón en: Moore, Alan / Brian Bolland / John Higgins, *Batman: La broma mortal*, Edición mexicana a cargo de *Grupo Editorial Vid*, (1997), E. U., *DC Comics*, 1988, 22 p.

¹²² Farrelly, Bobby / Farrelly, Peter, *Irene, Yo... y mi Otro Yo*, E. U., 2000.

reconocer mis carencias y abundancias, mis alcances y mis límites, mis triunfos y fracasos y toda esa clase de cosas que hay en mí. Muy dentro de mí.

La manera en que realizo la narración de esta sección es algo diferente a lo que yo he visto antes en cuanto a la escritura de los famosos “diarios”. De hecho, el término me parece bastante cursi y, sin embargo, tiene que ver con mi proyecto. Y como no puedo dejarlo a un lado, busco un término adecuado para hablar de ello y, que desde luego, me agrada; así, me permito manejarlo como el nombre de un tema interpretado por una de mis cantantes favoritas, *Enya*¹²³ -cuyo nombre celta se pronuncia *É-ña*, aunque en realidad no es relevante-. *Libro de días* es la canción. Simplemente el título y el tema me gustan mucho. La manera de redactar mi *Libro de días*, se la debo a Frank Miller; autor del *Regreso del Caballero Nocturno*, cuya traducción en México corrió a cargo de Ricardo Cachoúa Garza para *Grupo Editorial Vid*¹²⁴. No sé si es la manera en que Miller lo redactó originalmente, pero la manera en que el texto fue transcrito, me pareció inspiradora, así que me permití tomar prestado ese aspecto de la historieta para mi trabajo. Incluso, me he permitido usar ese tipo de redacción en algunas secciones de mi tesis.

Desde luego, mi intención ha sido de lo más sincera posible. He evitado en medida de lo posible la piratería. Prefiero pensar que es un pequeño homenaje y una dedicatoria al escritor de esa historia. Tal vez en algunos momentos he fallado en el intento, pero debo insistir en mi justificación. Para mí, *La broma mortal* y *El regreso del Caballero Nocturno* son hermosas piezas de literatura gráfica que son memorables en todo sentido. En cierto modo, han redimido y renovado la cultura del *comic* estadounidense. Tan es así, que el mismísimo Stephen King¹²⁵ escribió un breve comentario para *El regreso...* “Probablemente la más fina pieza de arte-comic, jamás publicada en una edición popular”.

Una vez hecha tales aclaraciones y declaraciones, inicio mi recorrido.

¹²³ Enya, *Shepherd Moons*, Reino Unido, 1988. Track N° 7, *Book Of Days*. Traducción del autor de esta tesis.

¹²⁴ Miller, Frank / Klaus Janson / Lynn Varley, *El regreso del Caballero nocturno*, tomos I y II de la edición mexicana a cargo de Grupo Editorial Vid, (1997), E. U., DC Comics, 1986.

¹²⁵ Miller, Frank / Klaus Janson / Lynn Varley. *Ibid.* Contraportada del Tomo II.

Algún lugar y momento de agosto de 2007
(De hecho, son las dos con cincuenta y seis de la mañana
del 1° de Septiembre y estoy en la casa de mis papás)

EL INICIO (O DE LA SERIE *Shhh...!!!*)

Tengo como cuatro o cinco años. Es de madrugada. El dolor me despierta llorando. Pero no es aquel que es producto de la agresión física o de las palabras ofensivas. Es un dolor que ha roto -literalmente- un frágil equilibrio dentro de mi cabeza, aunque no es algo emocional o mental. En eso, me doy cuenta de que el oído me sangra. Me llevo la mano a la oreja y empiezo a palpar, después la examino con los ojos. No está roja. Mi madre -invariablemente- se percata de lo que me pasa y trata de ayudarme. Me cambia de cama y me recuesta a los pies de mi hermana mayor. Tratando de aliviar el dolor, me coloca un cigarrillo en la entrada del oído. Mientras está encendido, la terrible sensación aminora hasta que casi se desvanece. El cansancio y el sueño me vencen, tranquilizado por el calor que emite el cigarro, me quedo dormido. Después de unos minutos un nuevo dolor me hace saltar. Una vez que se consume el tabaco, las brasas queman mi pabellón auditivo. Parte de la colilla encendida cae en los pies de mi hermana y también se quema. El descuido involuntario y el no tener idea de las razones del dolor, hacen que todo quede en el olvido. Obviamente, nadie tiene idea de lo que vendrá. El resto del recuerdo se vuelve oscuro.

No sé cuánto tiempo ha transcurrido, pero ya estoy en la primaria, creo que es el cuarto año. La maestra nos hace un dictado y yo escribo cosas sin sentido. No entiendo nada. Aunado a esto, mi irresponsabilidad. Nunca fui un buen estudiante, y ahora menos. Me cuesta trabajo comprender y entender, lo que me genera problemas de aprendizaje y que hasta la fecha me siguen ocasionando contrariedades. Hay quienes dicen que soy un *ñoño*, una especie de *nerd* actual por sentarme hasta adelante -¡y se lo creen los muy ingenuos!-. Nadie tiene idea, no hasta ahora que leen estas cosas. La verdad es que tampoco me importa. Me siento hasta adelante para escuchar bien, para escuchar mejor. Estudio un poco más de lo habitual *no por saber más, sino para ignorar menos* -como lo dijo Sor Juana Inés de la Cruz¹²⁶-, así compenso mis deficiencias.

¹²⁶ De la Cruz, Sor Juana Inés, *Obras escogidas*, México, Asociación Nacional de Libreros, 1980, 99 p. La cita completa dice: *¿Qué estudio? ¿Qué materiales?, ¿ni que noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda, que yo no quiero ruido con el Santo Oficio, que soy ignorante, o torcer la genuina inteligencia de algún lugar. Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar, que fuera en mí desmedida soberbia, sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos. Así respondo y así lo siento.*”, de la cual, se hizo la interpretación en las líneas anteriores.

Lo irónico de todo es que me ocurre algo similar a lo de mi hermana mayor: entre más aprendo, más quiero aprender. No sé si eso me hace más tonto o más ingenuo, y aquí voy, pensando en ir más allá.



Shhh...!!! 2007

Gelatina-plata / papel intervenida con alambre galvanizado, aceite de linaza, pigmento de color, medicamento graso e hilo de nylon (anverso).
45 x 64.5 cm



Shhh...!!! 2007

Gelatina-plata / papel intervenida con alambre galvanizado, aceite de linaza, pigmento de color, medicamento graso e hilo de nylon (anverso).
45 x 64.5 cm



Hazte...!!!

2007

Gelatina-plata / papel, Intervenida con tapones de corcho.

26.5 x 66.8 cm

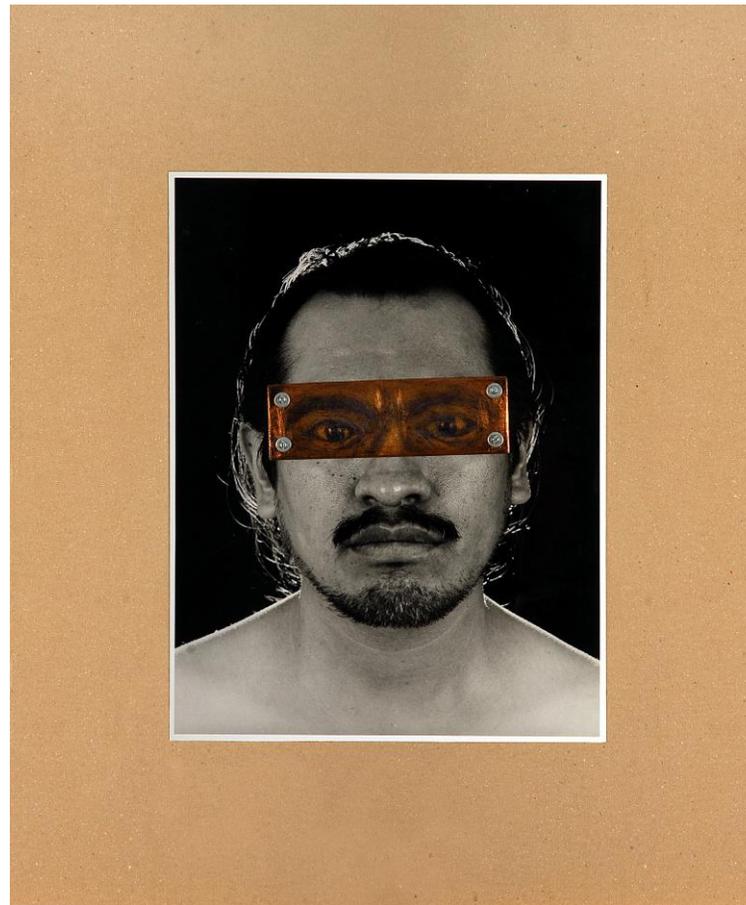
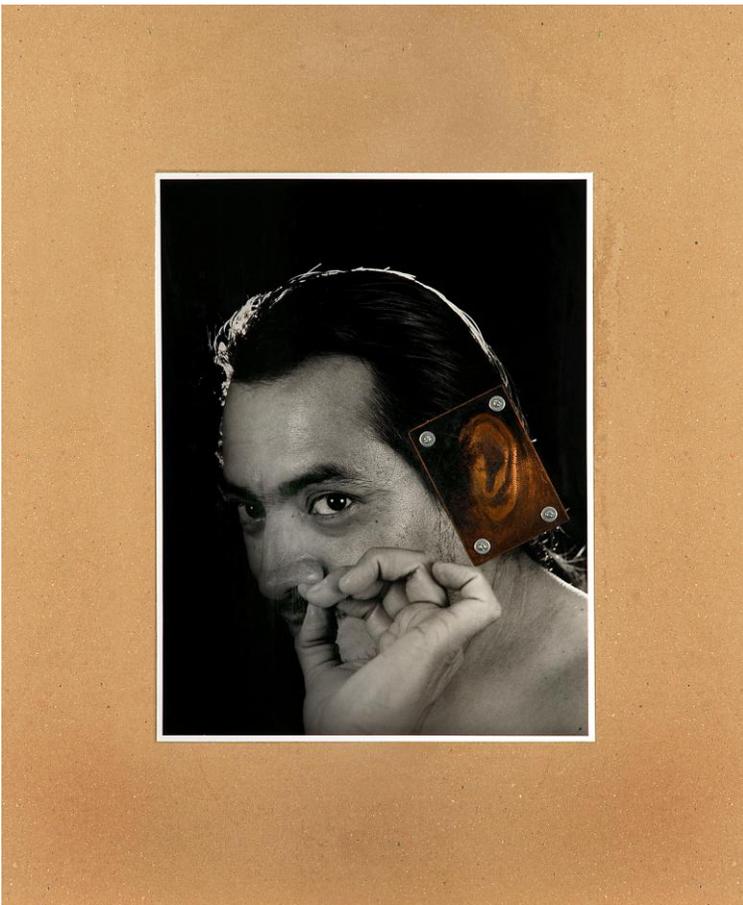
LAS CONSECUENCIAS (DÍPTICO YA DE PERDIS...)

Cuando empiezo a tener problemas con mi desempeño, mi madre y mi hermana mayor se dan cuenta de algo, aunque no están totalmente seguras. De alguna manera se enteran que tengo problemas de audición y piden a mis maestros que me permitan sentarme hasta adelante. Mi hermana me lleva a que me realicen una estudio audiométrico. La doctora que lo realiza me diagnostica anacusia y me explica que tengo una excelente audición en el oído derecho, pero que el oído izquierdo prácticamente está inhabilitado, lo que hace maravillas en mi estado emocional. Pero para mi suerte y como sólo soy un niño, me recupero bastante rápido. Bueno, en realidad me tardé un poco. Varios años más tarde, unos tíos me llevan a otro lugar y el diagnóstico es el mismo. En otro estudio -no recuerdo ni dónde ni cuándo, y al igual que los otros-, un doctor me hace -una vez más- el mismo diagnóstico, sólo que este me da una esperanza: “No te puedo dar un aparato de sordera porque sólo amplifica los sonidos. Tú necesitas otra cosa. Pero no te preocupes, aún eres muy joven -tengo diecisiete o dieciocho años-, la ciencia está muy avanzada y quizá algún día se invente un aparato con el que puedas oír”. Y tenía razón. Hace como cinco años leí en una revista científica -no recuerdo cual- que se implantaban *chips* electrónicos a un lado del oído medio y que enviaba señales electrónicas casi audibles al cerebro. Lo malo es que en esos días el *chip* era experimental, medía como tres centímetros cuadrados y tenía que ser injertado por un procedimiento quirúrgico similar a la trepanación. Linda cosa, ¿no?

Después supe de los implantes cocleares, mucho más pequeños e igual de complicados en su implante, la ventaja es que este me aterrizó menos. Lo malo es que en cualquier caso los implantes son carísimos -algo así como tres o cuatro mil dólares-. Supongo que en estos días han abatido un poco los costos, la verdad es que no lo he investigado, pero por lo pronto son impensables para mí. Sin ser un pensamiento fatalista o melodramático, quiero creer que en poco tiempo lograré escuchar con los dos oídos.

Si pudiera, me compraría aunque sea una de esas cosas que se ponen por afuera de las orejas, que parecen un molote cuadrado, medio curvo y que llevan una manguerita que se mete por el oído. Lástima.

Y *pus* bueno, como tú sabes *el sordo no oye pero bien que compone*, así que cuando no oigo bien, pido que me repitan las cosas, en otras me hago el sordo y en otras, *hago como que la Virgen me habla*. Como si mis problemas de audición no fueran suficientes, tengo que vivir con mis problemas de visión. Si me quito mis lentes, veo borroso; incluso a menos de un metro de distancia, todo se presenta distorsionado. Dicen los optometristas que si no existiera el policarbonato, aún las micas con mi graduación serían muy gruesas, incluso uno de ellos -muy chistoso el muy imbécil- me dijo que mi siguiente graduación podría ser un perro. Afortunadamente ya no paso penurias con la compra de armazones y lentes graduados, a veces el problema, es que los oculistas den con la graduación correcta. Lo bueno es que ni la anacusia ni la visión borrosa, me impiden producir obra plástica.



DÍPTICO *YA DE PERDIS I Y II...* 2007
Gelatina-plata / papel Intervenida con matriz de
fotograbado en lámina de cobre.
2 piezas de 37.6 x 28.8 cm

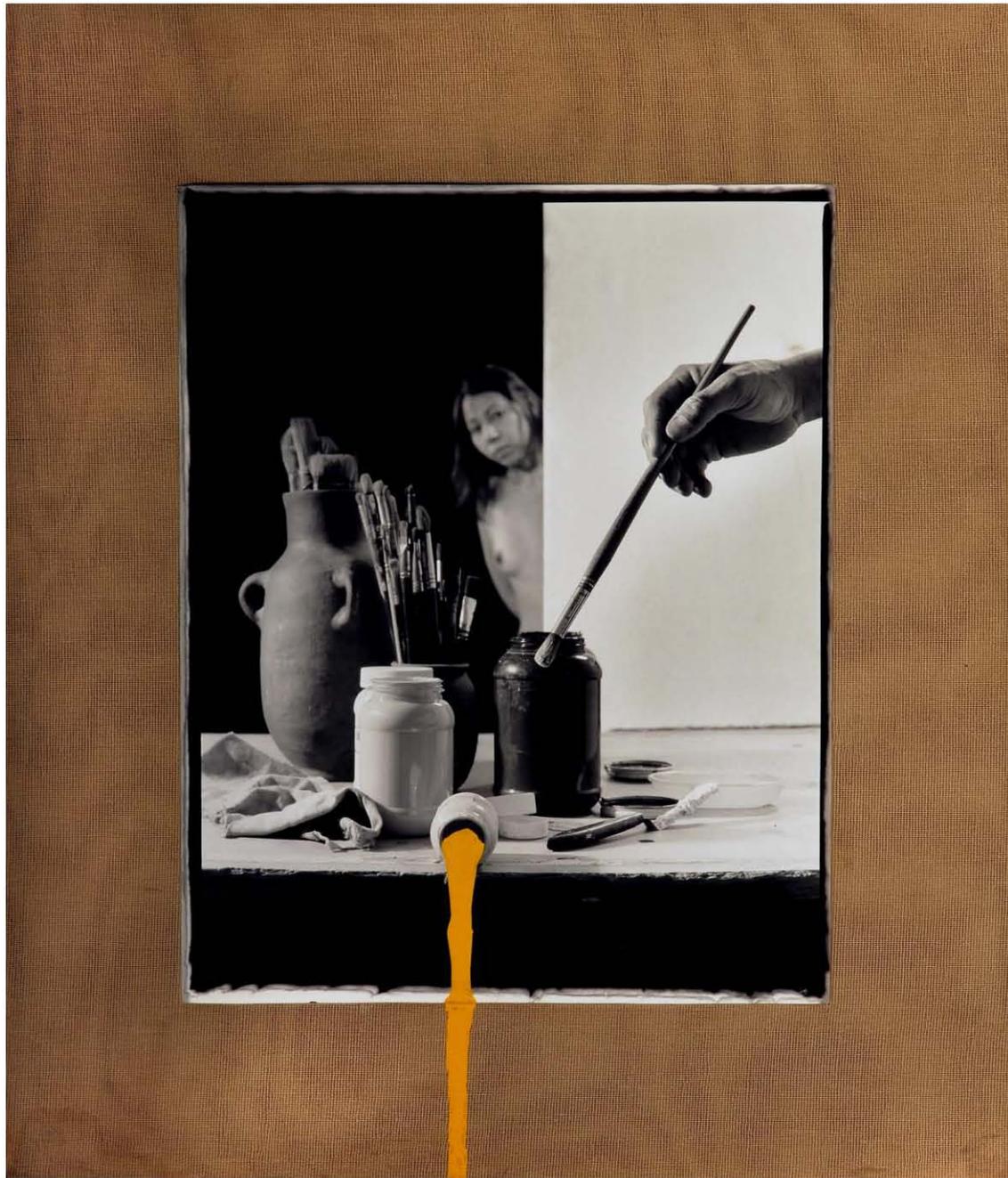
EL PROCESO FORMATIVO (O DE LAS SERIES *CHIN... GADA MADRE!!! I Y II*, Y *DE LUZ SOMBRA*)

Evidentemente, ha pasado bastante de tiempo. Convencidísimo de que la pintura era lo mío, me metí a la carrera de Artes Visuales en la ENAP, lo cual, no hace milagros en mi formación como pintor, pero me ayudó a liberar cosas que había dentro de mí, cosas que había reprimido, como si una parte de mi verdadero ser hubiera encontrado una salida; incluso, una “amiga” dejó de hablarme por eso.

Aprendo un poco más sobre grabado -previamente había experimentado algo en la secundaria- aunque tuve que abandonarlo gracias a las desenseñanzas de un profesor cuyo nombre ni siquiera vale la pena mencionar, también un poco de modelado. Pero, ¡ah, jijo! Cuántos pinches desmadres hay en el taller, sobre todo cuando está desorganizado, todo se te cae, principalmente la pintura, que luego te mancha cosas que no quieres que te manche.

La pintura encuentra un cauce. Rebasa límites y busca camino por donde sea. Es como un río desbordado que lo inunda todo. Es una extraña sensación que experimento en esos días. Lo siento dentro de mí. Es algo que ruge y que ruega por salir, pero no puedo. Inconscientemente se lo impido. Aún me gana la formación tradicional. ¿Cómo se dice? Ah, sí, la academicista. Quiero que no me importe y no lo logro. Quiero cambiar y actualizar mi manera y forma de pintar. Lo intento y arremeto, pero sólo eso. Me traiciona mi ignorancia y sigo en el mismo camino. Veo con admiración -y a veces con envidia- como pintan otros compañeros y trato de imitarlos. Fracaso en el intento. Observo cómo alguien hace *escurridos* en el lienzo y siento una enorme emoción. En otro lugar del taller -para mi desgracia-, al lado mío, otro compa hace *esgrafiados* sobre la pintura. Veo como se frunce su frente, que a la vez que sus ojos se entrecierran. Esta haciendo un esfuerzo notorio para desgarrar la pintura. Empiezo a sentir una cierta frustración -otra vez-. Sin embargo, me recupero y nuevamente lo intento. El resultado no me gusta.

Algo me hace reaccionar y me doy cuenta de que estoy observando mis fotos y se me ocurre algo. Las imprimo en grande y hago un *escurrido* en ellas. Siento un enorme alivio porque, finalmente, lo logré. Aunque fuera en fotos.



CHIN... GADA MADRE!!!... 2007

Gelatina-plata / papel Intervenida pintura acrílica y tela tipo yute.

48.5 x 38.8 cm



CHIN... GADA MADRE!!! II... 2007
Gelatina-plata / papel Intervenido pintura acrílica.
127 x 102.54 cm

Como aún no me decido a abandonar la pintura -de hecho, aún no lo hago-, una amiga me dice cómo enfrentar, afrontar y confrontar mi problema con la pintura. Me dice cómo hacerlo. El método es excelente para ella, mas no para mí. Le explico que conozco y manejo la técnica. También le digo que tengo miedo de intentarlo. Me sugiere que me agarre de un tema. Le respondo que quizá ese es mi problema, que necesito un pretexto para pintar. Se me ocurren muchas cosas para pintar, hago varios bocetos e imagino la manera en que los voy a pintar. Quiero hacer algo muy expresivo, intenso -ahora le llamo gestual-. Desgraciadamente se quedan en eso y, nuevamente, soy blanco de la frustración.

Por razones que por lo pronto no quiero explicar, me acerco a la fotografía. Lo extraordinario del caso, es que tengo un dominio superior de la foto sobre la pintura, tanto en técnica como en tema, hasta Víctor -mi maestro- se sorprende. Me doy cuenta de que puedo resolver una foto en cuestión de minutos. Cuando se trata de registrar lo hago de inmediato. Algo más elaborado requiere un poco más de tiempo -diez o quince minutos- y recupero la confianza. Por fin puedo expresarme como me dé la gana y hago muchísimas cosas más.

Al involucrarme más profundamente con la foto, voy encontrando frases que me dejan marcado para siempre, como estas: “Ninguna materia puede ser inteligible sin luz y sombra. Sombra y luz proceden de la luz”¹²⁷, “el poder inherente de luz para dar forma”¹²⁸ y “para Moholy, la percepción del mundo a través de la fotografía era de tal importancia que él consideró a las personas que eran ignorantes del medio «como los analfabetos del futuro»”¹²⁹. Me motivó sobremanera. Siempre he tenido un serio conflicto con los “fotógrafos” que desdeñan el trabajo de laboratorio porque ya hay quien lo haga de manera profesional. Y es verdad. Ahora me he permitido experimentar la tranquilidad de que lo hagan por mí. Mas no descuido ni la toma fotográfica ni el laboratorio. Y al tener un cierto dominio del medio, me permito jugar con la luz y la sombra.

¹²⁷ da Vinci, Leonardo en: *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Fontcuberta, Joan, Barcelona, 1990, 32 p.

¹²⁸ Fiedler, Jeannine, *László Moholy-Nagy*, Londres, Phaidon, 2001, 3 p. Original en inglés: “The exploration of the inherent power of light to give form”. Traducción del autor de esta tesis.

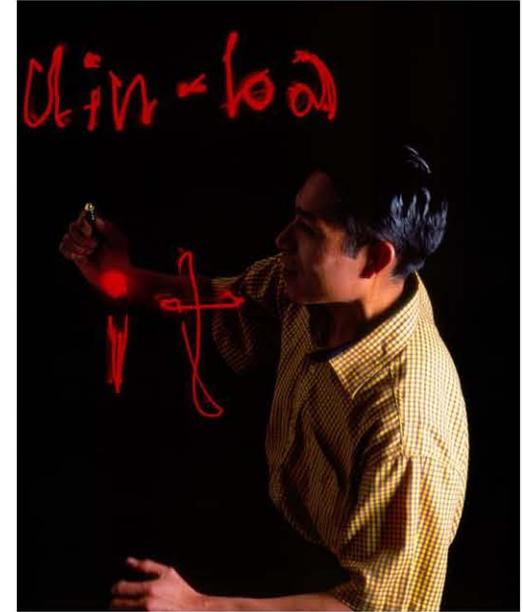
¹²⁹ Fiedler, Jeannine, *op. cit.*, 4 p. Original en inglés: “Indeed, to Moholy, the perception of the world through photography was of such importance that he regarded people who were ignorant of the medium as the «illiterates of the future»”. Traducción del autor de esta tesis.



Serie De Luz y de sombra
2007
Kuukan-jikan -Espacio-tiempo-
(Para todo hay tiempo)
Gelatina-plata / acetato Intervenida con luz.
34.2 x28.1 cm



Serie De Luz y de sombra
2007
Raum-Form -Espacio-forma-
(¡Ay, ya; lo que sea!)
Gelatina-plata / acetato Intervenida con luz.
34.2 x28.1 cm



Serie De Luz y de sombra
2007
Uin-ba-it -Figura-fodo-
(¡A ver, déjame ver!)
Gelatina-plata / acetato Intervenida con luz.
34.2 x28.1 cm

MIS MOMENTOS MÁS INTENSOS (O DE MIS MUJERES)

*Fuensanta*¹³⁰, es un poema musicalizado de Ramón López Velarde, en la Voz de Eugenia León. Poema hecho canción que me hace recordar cosas: lugares, nombres de mujeres, cuerpos y humedades de tiempos y espacios distantes y -literalmente- perdidos. Y entonces, inicia...

Cierro mis ojos y me permito viajar. Mi lengua, mi nariz y mi memoria evocan sabores y aromas intensos. Y algunos, sólo algunos quedaron definitiva y permanentemente impregnados en mí. No puedo -tampoco quiero- olvidarlos, porque una parte de mí se alimenta de ellos. Ciertamente, de algún modo me hacen feliz, de algún modo me hacen hombre, mas no hombre, en el sentido sexista y misógino de la expresión. En todo caso, es una hombría nacida del amor de una mujer, forjada en el dolor y en la experiencia, del goce y la amargura, del deseo de hacer lo imposible por ellas. Eso me permite recuperar mi humanidad.

Mis ojos se inundan y regreso. Vuelvo a mi presente. ¿Quién dijo que no se puede viajar en el tiempo? Al menos yo lo hago a cada instante. Vivo en el transcurrir del tiempo, de un instante. A veces, mis retrocesos en el tiempo me asustan. Tengo miedo. Miedo de quedarme atrapado. Miedo de revivir mis momentos más intensos y no querer abandonarlos, de aferrarme a ellos; como si fuera lo único importante. Pareciera que es una manifestación de la locura, pero ¿quién puede decir qué es la cordura? Si estar “ cuerdo ” es vivir infeliz, con la frustración de lo que pudiste y no lo hiciste o de lo que hiciste, amargado, con la preocupación de quedar bien con los demás en vez de sí mismos -y otras *cositas* más-; ocultas por una máscara de “no pasa nada, las cosas cambiarán”, prefiero mi “locura tan saludable y feliz”, al menos; así lo dijo *Carnage* en *Mentes desquiciadas*¹³⁵, ¿no?.

Algo me hace recuperar mi tranquilidad: lo que se queda atrás ya no vuelve, no existe. Para bien o para mal. Ojalá se pudieran corregir los errores del pasado. Eso justificaría mi insistencia de volver atrás, mas es inviable. Pero no me preocupo -generalmente-. Afortunadamente sólo existe el presente, una oportunidad -pequeña-

¹³⁰ En: *Canciones del Íntimo Decoró*. Ramón López Velarde, Varios, México, Discos Pentagrama, 1988.

¹³⁵ Comentario de Carnage en: DeMatties, J. M. / Mark Bagley / Scott Hanna / Mark Farmer, *Spiderman / Batman: Mentes Desquiciadas*, edición mexicana a cargo de *Grupo Editorial Vid*. P. 29. (1997), E. U., *Marvel Comics* 1995.

de evitar los errores. Procuro aprovecharla. Quiero -y procuro- ser feliz. Supongo que eso ha hecho que me mantenga en mis cabales.



Cachito

2007

Gelatina-plata / papel, de 8 x 10" Intervenida
con luz, pintura acrílica, cartón y montada en
madera.

41.5 x 35 cm

145



En otro tiempo...

2007

Gelatina-plata / papel, Intervenido con clavos,
pintura acrílica, polvo, esmalte acrílico
transparente y montada en madera.

14 x 40 x 9.5 cm



EVASIÓN DE LA MEMORIA
2007

Gelatina-plata / papel Intervenida con papel de
algodón hecho a mano.
Tres piezas de 28 x 22 cm c/u

DE LOS CUENTOS DE HADAS (O DE LA SERIE *DE PELÍCULA*)

Como dije, para bien o para mal, el pasado queda atrás y sólo conservo las experiencias, como dijeran Alberto Cortez y Doña Cristina: *Camina siempre adelante*¹³². Sin embargo, las experiencias no siempre se aprenden a la primera. Es un continuo ir y venir y no puedes -ni debes- aprender de las experiencias de los demás. Eso también lo sé.

Al caminar hacia delante, conozco a muchas personas y me hago de algunos amigos. Pero no olvido a los viejos. Todos me ayudan y enseñan algo nuevo, como mi amigo Leo Pérez Cepeda, de quien aprendí a admirar y consumir cine a través de la música. Me convierto en un consumidor voraz de cine. Acudo a las salas por lo menos una vez a la semana. Cuando las historias son buenas, llego a ver dos o tres películas en un mismo día. Los filmes de ciencia-ficción y fantasía mitológica me atrapan. Aunque ya era aÑejo admirador de *La Guerra de las Galaxias*¹³³, me convierto en ferviente admirador de *El Señor de los Anillos*¹³⁴, que aunque tiene una excelente producción, le doy más crédito a las historias de George Lucas, por ser historias originales y porque para estas cintas -particularmente las primeras tres-, se construyó prácticamente todo, a diferencia de la saga de Peter Jackson, basada en la historia épica de J. R. R. Tolkien y que tuvo un trabajo impresionante de edición computarizada. Similar a esta, es la cinta *Shrek*¹³⁵, de la que me parece muy bien lograda, la historia en sí misma lo mejor de todo. La película subsecuente¹³⁶ me causa dolor de estómago, por el abuso de los recursos visuales, la apropiación y los elementos musicales. La primera historia es bastante sobria. Hay un verdadero enfoque y vinculación del personaje

¹³² En el álbum: *No soy de aquí*, Alberto Cortez, Uruguay, Hispavox, 1971.

¹³³ Lucas, George: *Star Wars (La Guerra de la Galaxias). A New Hope (Una Nueva Esperanza)*, E. U., 1977; *The Empire Strikes Back (El Imperio Contraataca)*, E. U., 1980; *Return Of The Jedi (El Retorno del Jedi)*, E. U., 1983.

¹³⁴ Jackson, Peter, *The Lord of the Rings. (El Señor de los Anillos) The Fellowship of the Ring (La Comunidad del Anillo)*, E. U.-Nueva Zelanda, 2001; *The Two Towers (Las Dos Torres)*, E. U.-Nueva Zelanda, 2003; *The Return of The King (El Retorno del Rey)*, E. U.-Nueva Zelanda, 2004.

¹³⁵ Adamson, Andrew / Jonson, Vicky, *Shrek*, E. U., Dream Works LLC, 2001.

¹³⁶ Adamson, Andrew / Asbury, Nelly / Vernon, Conrad, *Shrek 2*, E. U., Dream Works LLC, 2004; Miller, Chris / Hui, Raman, *Shrek The Third*, E. U., Dream Works LLC, 2007.

central -el ogro- con los personajes de los otros cuentos de hadas. Lo más importante: el personaje masculino -bastante feo, por cierto- es el que resulta favorecido con los favores de la princesa.

Las películas me impactan de tal manera, que llegué a sentir la necesidad de realizar en fotografía algunas cosas de ellas. Intento algo y me detengo. No me gusta o simplemente pierdo el interés.

Y entonces, de alguna manera, siento un reclamo interior que me obliga a retomar y recuperar lo que había quedado en el olvido: recuerdos, pensamientos, frases, momentos. Me remito a las imágenes fílmicas y hago una preselección. Como dije al inicio, la ciencia-ficción y las historias fantásticas con influencias mitológicas son mi referente inmediato. Me agradan los cuentos de hadas aunque a veces me parecen cursis, idiotas y ridículos. Por cierto -y absurdo a la vez- es que se remiten casi exclusivamente a las niñas. Por cierto, ¿alguna vez te has puesto a pensar que son situaciones con implicaciones pura y netamente sexistas, pero de manera muy, muy velada? Tomemos el caso de *La Cenicienta*. Es la chica que “es presentada en sociedad” y que sólo le dan permiso de salir hasta las doce de la noche. A la *Bella Durmiente*, “le pinchan” un dedo que -raro- le empieza a “sangrar” y se queda *dormida* para que “el príncipe azul” vaya a “rescatarla”.

Al menos, las tradiciones literaria y desde luego la fílmica han influido para mantener esta visión rosa y desvirtuada de las hadas, particularmente hablando, las películas de *Walt Disney Productions* son las que han respaldado poderosamente esta creencia.

La inconformidad me obliga a cuestionar la razón de ser de los cuentos. ¿Por qué las hadas son utilizadas como un instrumento de ayuda para el ser humano? ¿Por qué las manifiestan como mujeres gordas y envejecidas? Excepto claro, como *Campanita*, que actualmente la representan como una chica sensual y de cuerpo sinuoso¹³⁷, cosa que antes era impensable debido a su naturaleza, y el *Hada Azul de Pinocho*¹³⁸, que son encarnaciones más jóvenes de tales

¹³⁷ El cambio es notorio cuando se hace un comparativo entre las película *Peter Pan* (Geronimi, Clyde / Jackson, Wilfred / Luske, Hamilton. E. U., Walt Disney Pictures, 1953); *Tinker bell* (Raymond, Bradley, E. U., Disney Toon Studios, 2008).

personajes. Y, desde luego, *vestidas*. Otro aspecto muy común: sólo ayudan a mujeres y niños. Llega a mi memoria, el recuerdo de un cuento llamado *El Príncipe feliz*¹³⁹, que narra la historia de un hombre muerto, homenajeado con una estatua. Otro cuento narra la historia de las habichuelas mágicas¹⁴⁰, o El jardín del ogro¹⁴¹, ambas muestran la contraparte sexista, dirigida a los hombres. Intento cambiar las cosas y me remito a un proyecto fotográfico anterior relacionado con las hadas.

Tal situación me molesta. No me conformo con esta creencia y me dispongo a averiguar algo más al respecto. Me encuentro un libro que habla precisamente sobre las hadas y aunque sólo versa sobre las hadas españolas¹⁴², en muchos sentidos es revelador. Según el texto, existen las anjanas, las moras, las ijanas, las ninfas, ondinas, lamias y muchas otras más. Su interacción con los humanos varía dependiendo de las circunstancias. Si se es bueno con ellas te premiarán, de lo contrario te maldecirán. Luego entonces, *los cuentos de hadas* en la actualidad sólo son reinterpretaciones de los mitos europeos.

Sin embargo, las hadas -en mi mundo- tienen otro aspecto. Lejos de ser viejecillas simpáticas y regordetas o jovencitas con cara de niñas. Pueden ser las *Damas jóvenes* y ser ellas las que se quedan con el *príncipe*, incluso pueden rescatar a alguien. Entonces, ocurre. Me olvido de las doncellas jóvenes y bellas y de los apuestos mancebos, y nuevamente Yo me convierto en sujeto de estudio y yo mismo me tiendo una trampa. De repente, me veo petrificado. Recuerdo a

¹³⁸ Luske, Hamilton / Sharpsteen, Ben, *Pinocho*, E. U., Wal Disney Productions, 1940.

¹³⁹ Varios autores, *Los titanes de la literatura infantil*. (Wilde, Oscar), México. Época (2ª. Edición), 1979, 233 p.

¹⁴⁰ Andersen, Hans Christian, *Las habichuelas mágicas*, (Búsqueda en Google.com.mx)

¹⁴¹ Varios autores, *Los titanes de la literatura infantil*. (Wilde, Oscar), México, Época (2ª. Edición), 1979, 227 p. El título original es: *El gigante egoísta*.

¹⁴² Callejo, Jesús, *Hadas: Guía de los seres mitológicos de España*, Madrid, Edaf (Cuarta edición), 1995.

Han Solo en *El Regreso del Jedi*¹⁴³, y me encuentro cubierto de roca de yeso -no soy tan tonto o ingenuo, ¿verdad?-.

Mi hada, lejos de ser el estereotipo convencional, aparece de la nada. Se acerca con movimiento sinuoso, vampirezco. Se vuelve sensual, seductora. Me siento extraño, y mi mente viaja de nuevo. Y otra vez, recuerdo a Bruce Wayne:

“No... puedo moverme. Me hechiza. Sus ojos... me llenan... me cautivan... De pronto se acerca... Se mueve suavemente sobre mí... su presencia, su movimiento... es lento y rápido... Su cálido aliento murmura palabras...”¹⁴⁴.

“¿Se puede soñar que se tiene un sueño? Y si se puede, ¿eso hace real al sueño? Ella, ciertamente, parece real... y más misteriosa y etérea... es el alma de la noche misma.. y otra vez no puedo moverme... pero ahora... no lo deseo. Quiero quedarme así... con ella... para siempre...”¹⁴⁵

Me ubico en tiempo y espacio, y vuelvo. Me encuentro con una hermosa mujer, seductora, fatal, que a la vez que me rescata; me hechiza y me atrapa entre sus brazos. Rompe el influjo autoprovocado y mi cascarón se resquebraja. En ese momento, recuerdo la película *Cazafantasmas*¹⁴⁶ y recuerdo la secuencia del rescate de la dama joven y otro tipo después del encuentro con el espectro que

¹⁴³ Lucas, George, *Star Wars (La Guerra de la Galaxias). Return Of The Jedi (El Retorno del Jedi)*, E. U., 1983.

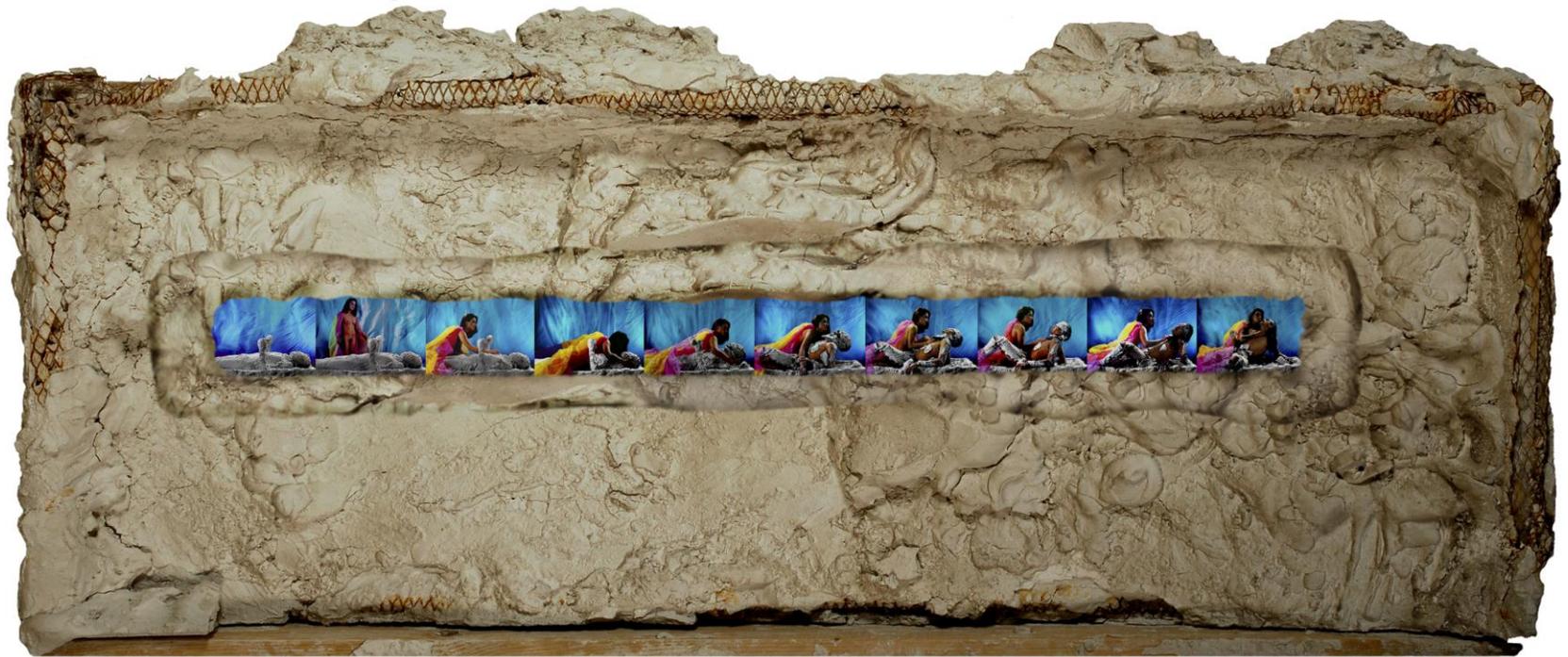
¹⁴⁴ Bruce Wayne en: Moench, Doug / Kelley Jones / Malcolm Jones III / Les Dorscheid , *Batman y Drácula: Lluvia roja*, edición mexicana a cargo de *Grupo Editorial Vid*, (1997), E. U., *DC Comics*, 1991, 4 p.

¹⁴⁵ *op. cit.*, 9 p.

¹⁴⁶ Reitman, Ivan, *Cazafantasmas*, E. U., Columbia Pictures, 1984.

pretendía destruir la tierra, quienes quedaron atrapados en el cuerpo de unos demonios que al ser derrotados, se convierten en roca. El héroe principal rescata a la chica y para ello, rompe el cascarón en que se convirtió la bestia. Ella, despierta, mareada por todo lo que pasó y sin tener conciencia de la que acaba de ocurrir, se aferra a él. Algo similar ocurre conmigo. Después de cerca de cinco horas de estar inmovilizado por el yeso, soy liberado. Mi hada me toma entre sus brazos. Está a punto de poseerme y me abandono en su regazo.

No estoy seguro si es un final feliz. No sé si haya moraleja como en una fábula. Sólo me permití subvertir los estereotipos establecidos en la literatura fantástica. Las hadas gordas y / o “lindas”, pueden ser mujeres sensuales. Ya basta de doncellas en peligro, ya basta de brujas malvadas, de terribles villanos y príncipes azules. Es posible que también haya hombres en *peligro*. Las hadas también tienen derecho a amar y ser amadas. En vez de ayudar a otros, pueden ayudarse a sí mismas.



¡PURO CUENTO!

2007

Gelatina-plata / papel Intervenida con yeso

Montada en madera.

175 x 75 cm

El ser rescatado, implica ser libre. Libre y responsable. Te lleva y conlleva a un proceso de cambio. Te hace recorrer caminos y lugares. Me siento perdido y me detengo. Por un momento, vuelvo la vista a atrás. Sonríó con melancolía y permito que la humedad salina inunde por un momento mis ojos. Y recuerdo. Recuerdo a un adolescente que por influencia de uno de sus hermanos, adquiere un disco de larga duración¹⁴⁷ y que se la pasa oyéndolo una y otra vez. Una canción entre quince, le despierta un interés particular; aunque en ese momento no lo entiende, pero que se repite así mismo:

Todo pasa y todo queda, pero lo nuestro es pasar, pasar haciendo camino, camino sobre la mar. Nunca perseguí la gloria, ni dejar en la memoria de los hombres mi canción. Yo amo los mundos sutiles, ingravidos y gentiles como pompas de jabón. Me gusta verlos pintarse de sol y gran arbolar, bajo el cielo azul; temblar, súbitamente quebrarse, nunca perseguí la gloria...

Caminante son tus huellas el camino y nada más. Caminante, no hay camino, se hace camino al andar. Al andar, se hace camino y al volver la vista atrás, se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar.

Caminante no hay camino, ¡Sino estelas en la mar!

Hace algún tiempo, en ese lugar, donde hoy los bosques se visten de espinos se oyó la voz de un poeta gritar: ¡Caminante no hay camino, se hace camino al andar!

¡Golpe a golpe, verso a verso!

Murió el poeta lejos del hogar, que cubre el polvo de un país vecino, al alejarse le vieron llorar.

¡Caminante no hay camino, se hace camino al andar! ¡Golpe a golpe, verso a verso!

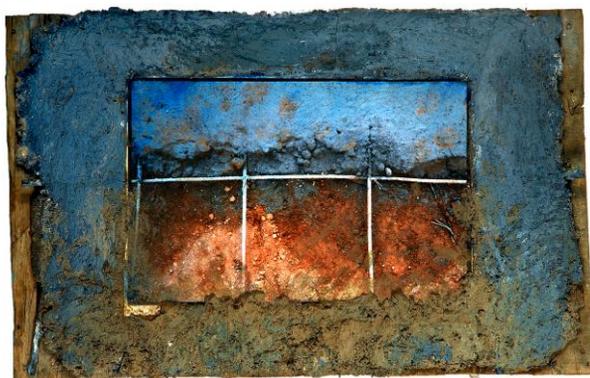
Cuándo el jilguero no puede cantar, cuando el poeta es un peregrino, cuando de nada nos sirve rezar, ¡Caminante no hay camino, se hace camino al andar!

¡Golpe a golpe, verso a verso!

¡Golpe a golpe, verso a verso!

¡Golpe a golpe, verso a verso!

¹⁴⁷ Serrat, Joan Manuel, *La Colección*, México, EMI Capitol de México, 1983.



MOSAICO CANTARES...
2007

Gelatina-plata / papel Intervenida con arena, graba, cemento,
anillos de alambrión, varilla, yeso pintado, anilina, azulejo y
resina poliéster.

27.94 x 40.64 pulg., con soportes de diferentes medidas.

Y ahora... creo que lo entiendo. Por lo menos un poco. Para mí han sido muy difíciles las lecturas de comprensión. Mis problemas de audición me trajeron muchos problemas más. Creo que ya te había mencionado que tuve problemas de aprendizaje, ¿no? Por lo mismo, me es muy difícil expresar con palabras lo que -de algún modo- está explícito con imágenes. Al menos, en este momento en particular, todavía me resulta difícil explicar la forma con las palabras, incluso la forma de las palabras, *la forma* de la forma. En resumen, me siento inseguro.

A veces -o todavía- me siento inseguro de *lo que es* y *lo que vendrá*. *Lo que fue*, ya no me preocupa. A momentos, tampoco me interesa. *Lo que es*, raya entre lo absurdo y lo coherente, entre lo estúpido y lo racional. *Lo que es*, se encuentra en precario equilibrio. A momentos, siento que la gente está a punto de explotar y que me van a arrastrar en su corriente.

Lo que me preocupa más intensamente es que, *lo que será*, se determinará con las acciones de *lo que es* y eso me asusta un poco. A veces me aterra.

Pero me tranquilizo cuando me doy cuenta de que *lo que será* no existe -aún- y que siempre habrá un mañana -que a la vez será *lo que es* y *lo que será*, y así, volvemos al principio- y el camino seguirá ahí, listo para empezar otra vez. Para sentir mis pasos y para llevarme a donde sea. Como sea. Para mí. Sólo para mí.

CONCLUSIONES

Los datos recopilados, principalmente, en la primera parte de este texto dan cuenta clara de la importancia de los recursos gráficos no tradicionales. Aún en estado incipiente, enfatizan el carácter plástico -y por tanto expresivo- de la obra de arte que se hace presente en ellos. Enriquecen, principalmente, los materiales pictóricos, los escultóricos, incluso, los gráficos. La obra de arte adquiere un valor adicional. Hay todo un discurso en ellos y su disposición es totalmente intencionada, carecen de gratuidad; son parte de un proceso evolutivo de las técnicas, producto de un continuo desarrollo investigativo, de prolongados *ires* y *venires* de artistas. Actualmente, para el arte sería imposible prescindir de ellos, aún si sólo se usase el polvo de arena, un boleto del metro, un cordón, un insecto o la cosa más insignificante; aún así, ésta podría alcanzar un nivel de magnificencia insospechado. Los pintores matéricos demostraron con su obra que esto es posible, que la materia es parte indispensable del lenguaje artístico de ese movimiento vanguardista.

Y al tomar posesión de la materia, de los recursos gráficos no convencionales, del precedente que sentaron los pintores matéricos, la Fotografía Mática crea su propio lenguaje y forma, toma parte de esos aspectos plásticos y expresivos para constituirse en lo que es.

Desde luego, esto no implica que la materia se convierta en una especie de panacea que resuelve los problemas y haga subsistir a la obra arte, pues de manera aislada se presenta sólo como lo que es, como algo circunstancial en el camino; debe ser parte de un proceso de búsqueda de opciones de forma y estilo, de representación, comunicación y expresión; forma parte de un conjunto independiente y del conjunto con el todo. De manera individual es sólo *forma* y, aún así, tiene su propio carácter, lenguaje, expresividad y estética, elementos fundamentales para formar parte de otras *formas*, para formar parte de la fotografía mática. Es su complemento, su otra mitad, aquello sin la cual la imagen sería sólo la depositaria de lo que ha registrado, la materia le otorga su razón de ser y existir, la convierte en nohema.

Una denominación pretenciosa, si se quiere. Sin embargo, ¿buscar y proponer cosas queda fuera de cualquier proceso creativo?, ¿establecer un metalenguaje en el arte es inadmisibile?, ¿es inviable tener más de una opción artística y posesionarse de ella? En ese sentido, y ante tales cuestionamientos, esta investigación logró su propósito fundamental: instaurar una alternativa de imagen intervenida a partir de materiales que sustituyen y que *mutan* en *algo*, que representan exactamente lo que deben representar en el lugar y momento precisos. Es una respuesta obtenida después de años de búsqueda creativa y expresiva, es una posibilidad plástica *más real* en diversos sentidos: compositivo, expresivo, representativo e, incluso, interpretativo. Ésta, es **La fotografía matérica**. Incluso, *la materia* de la imagen, *se materializa* cuando se rebasa los límites del espacio fotográfico

En ella, la materia abarca múltiples significaciones y, particularmente, los espacios temporales -pasado, presente y, muy probablemente, el futuro-. Es muy diferente a la intención de Bayard, quien, con su fotografía del ahogado -y que a decir de Laura González¹- creó su nohema: “esto ha sido porque yo lo he creado”; y, al igual que en el nohema barthesiano, donde “eso ha sido”, y donde, desgraciadamente, lo que *ha sido*, ya fue.

Por tanto, al no existir una respuesta sensata e indiscutible que se oponga a los cuestionamientos planteados en las líneas anteriores, al mantenerse inexistente una frase que desdiga, y a la vez rechace la persistencia y presencia de la memoria en la materia, y a la vez que la materialización de la forma se manifiesta, se establece que el nohema de la Fotografía Matérica debe ser: ***Aquello que es***.

En caso contrario, todo ese cúmulo de experiencias, trabajo y experimentación por el que ha pasado el arte a lo largo de su historia habría sido en vano, toda teoría fundamentada y sustentada en la obra artística caería en el más profundo de los vacíos. Que todo *Aquello que es*, en cualquier manifestación pictórica, gráfica, escultórica, o la que sea, carece de cualquier clase de valor, ya sea artístico, estético o expresivo, particularmente, lo expresivo. Que toda

¹ *op. cit.*

concepción de figura, forma, espacio y tiempo, ha dejado de ser motivo de contemplación y placer estético; que todo aquello que se ha diseñado dentro de la obra artística, una idea, una sensación, una pulsión, hasta un sentimiento, si se quiere ser bucólico, ha dejado de transmitir o de comunicar.

Por otro lado, se ha hecho evidente que los procesos comunicacionales en el arte y el diseño son parte fundamental en la transmisión de ideas mediante imágenes, pues la simplicidad de las formas, la economía de los trazos y la síntesis de información permiten la inmediatez en la absorción de las ideas y con ello captar cualquier mensaje. Permiten estructurar cada elemento e idea del mensaje en un lugar específico. Le otorgan a la imagen una estructura muy formal, congruente. Aún las formas que parecen estar “sueltas” en la composición gráfica tienen una razón de ser, un equilibrio bien establecido e inalterable. *Dicen* con precisión y claridad lo que deben decir, para que quien perciba el mensaje, lo capte de manera adecuada y comprenda el propósito del mismo. En pocas palabras, las estrategias de comunicación visual hacen que la obra de arte y el diseño, comunicacionalmente hablando, sean eficientes.

Existe una marcada separación entre lo que es arte y diseño, dada la naturaleza del segundo; pues, de entrada, el diseñador subordina su trabajo a los deseos y necesidades de otra persona, su trabajo tiene un propósito, meramente, funcional y no propone nada, como lo hace el arte. Parecería que, en ocasiones, lo anteriormente escrito, hace ver que los mensajes visuales de los diseñadores son cosa frívola, siendo esto motivo suficiente para reafirmar la idea de que el diseño se encuentra sumamente alejado del arte, y, en cierto modo, esto es verdad; **sin embargo, es importante destacar que arte y diseño comparten muchos de estos elementos comunicacionales entre sí.**

De hecho, la Fotografía Matérica hubiera sido muy difícil de realizar sin la unión de las estrategias de comunicación visual, y sin la inserción de la materia como elemento compositivo, expresivo y comunicacional.

Algunos dirán que existen diferencias notables entre uno y otro. Algunos dirán, parafraseando a Baudelaire: “Es que la diferencia entre el arte y el diseño, es que *el diseño comunica y el arte expresa*, nos hace sentir, llega y toca a

nuestras más profundas y primitivas emociones. -Y yo diré: ¡y se lo creen los muy ingenuos!". Y bien, cada obra lleva, y refleja, una parte muy importante del artista: su **Yo emocional**, aquel impulso que lo lleva a la creación de piezas con toda la carga de emociones y sensaciones (provenientes del corazón, si se quiere ser "más expresivo") que pretende *transmitir*.

En este sentido y haciendo referencia al circuito de la comunicación, ¿no sería el artista el **emisor**, quien transmite la información; la obra de arte el **mensaje** y el observador el **perceptor** o, siendo más conservadores, el "receptor" quien capta el mensaje? Desde luego, lo mismo aplica para el diseño, sin importar la función final de un tipo de mensaje u otro.

En este proceso cíclico de intercambio de información entre uno y otro, existe algo llamado *proyección emocional* que se manifiesta tanto en el artista, como en el perceptor. En torno a la obra, cada uno cumple con su papel en este transcurso; uno hace las cosas acorde a su formación profesional y vivencial, y desde luego, *según lo siente*, comunica sus ideas, expresa lo que piensa y lo que percibe. Es, obvio, metafóricamente hablando, un caudal de información impetuosa y desbordante que inunda los sentidos del observador.

Por su parte, el observador percibe lo que hace el artista: la imagen. Ésta penetra por la vista, llega directamente al cerebro y, en menos de lo que se piensa, es procesada; hace trabajar a los estímulos previamente insertados en la memoria emocional, vivencial y sensorial y, con ello, libera un aglomerado de cosas estancadas en el observador, que, en automático, reacciona; pues éstas llegan al músculo más vulnerable ante las emociones: el corazón. Por ello se dice que la obra de arte, es expresiva.

En ese sentido, no hay verdad más cierta. ¿Cómo podría el receptor conmoverse de una obra si no percibe los mensajes contenidos en cada cuadro, escultura, fotografía o cualquier otra manifestación plástica? ¿Cómo podría una persona no llorar ante los cuadros de *Los Girasoles* de Van Gogh al darse cuenta del intenso colorido amarillento que lo cubre, o del dinamismo de sus trazos? ¿Cómo permanecer impassible ante *El desnudo descendiendo la escalera* de Duchamp sin el movimiento de la forma? ¿Cómo ser insensible ante los

personajes de los cuadros del periodo azul de Picasso, con toda la melancolía que de ellos emana? ¿Cómo evitar asombrarse ante las obras de Siqueiros, Posada, Tamayo, Orozco, Rivera y todos los artistas mexicanos que han dejado su impronta en el arte y en las personas que los admiran?

En pocas, simples y llanas palabras, **el arte, a la vez que expresa, comunica**, aunque de manera diferente a lo que mucha gente está acostumbrada; en parte, debido a la influencia de los medios de comunicación masiva, motivo por el cual le resulta difícil aceptar una posible vinculación entre arte y diseño, pues en éste también se da la posibilidad de ver trabajos altamente expresivos y comunicacionales.

Y además de ello, hay que destacar lo que ocurre con el elemento fundamental de esta propuesta visual: **la fotografía misma**. La foto se descontextualiza de la manera convencional de verse, de experimentarse tanto en la práctica; como en su percepción. Deja de ser el elemento “de registro”, deja de ser la propuesta visual única. De este modo, a partir de la experimentación y la inserción, se deriva en la investigación que este texto representa y además lo justifica.

Así pues, la dicotomía entre arte y diseño, es falsa.

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

1. AGUSTÍ, Anna / GEORGE, Raillard, *Tàpies. The complete works*, New York, Rizzoli International Publications Inc. 1998.
2. ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza (Segunda reimpresión), 2001.
3. _____, *El poder del centro*, Madrid, Alianza (Cuarta edición), 1992.
4. _____, *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Madrid (Cuarta edición), 1992.
5. AUMONT, Jacques, *La imagen*, Barcelona, Paidós, 1992.
6. BARASCH, Mosche, *Teorías del arte. De Platón a Winkelman*, España, Alianza, 1999.
7. BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Ibérica (Doceava edición), 1989.
8. CALLEJO, Jesús, *Hadas: Guía de los seres mitológicos de España*, Madrid, Edaf (Cuarta edición), 1995.
9. CELANT, Germano, *Witkin*, New York, Scalo, 1995.
10. CHRISTOV BAKARGIEV, Carolyn, *Arte Povera*, London, Phaidon. 1999.
11. COMBALIA DEXEUS, Victòria, *Tàpies*, Barcelona, Polígrafa, 1984.

12. COSTA, Joan, *Diseñar para los ojos*, Barcelona, Design, 2003.
13. _____, *La Fotografía. Entre sumisión y subversión*, México, Trillas, 1991.
14. DE LA CRUZ, Sor Juana Inés, *Obras escogidas*, México, Asociación Nacional de Libreros, 1980.
15. DE L'ECOTAIS / WARE, Katherine, *Man Ray 1890 - 1976*, Köln, Taschen. 2000. DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Barcelona, Alianza (Novena reimpresión), 1992.
17. DONDIS, D. A., *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili (Onceava edición), 1995.
18. DUBOIS, Philippe, *El Acto Fotográfico, de la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986.
19. DUCHAMP, Marcel, *Escritos. Duchamp du Signe*, Edición corregida y aumentada por Michel Sanouillet, con la colaboración de Elmer Peterson, Barcelona, Gustavo Gili. 1978.
20. ENAUDEAU, Corinne, *La paradoja de la representación*, Buenos Aires, Paidós, 1999.
21. FABRIS, Germani, *Fundamentos del proyecto gráfico*, Barcelona, Don Bosco, 1973.
22. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, *Arte Povera*, Madrid, Nerea, 1999.

23. FIEDLER, Jeannine, *László Moholy-Nagy*, Londres, Phaidon, 2001.
24. FLUSSER, Vilem, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México. Trillas. 2001.
25. FONTCUBERTA, Joan / COSTA, Joan, *Foto-Diseño*, Barcelona, Enciclopedia del diseño (Segunda Edición), CEAC, 1990.
26. _____, *El artista y la fotografía*, Actar.
27. _____, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, Barcelona, 1990.
28. FULCHIGNONI, Enrico, *La imagen en la era cósmica*, México, Trillas, 1991.
29. FREELAND, Cintya C., *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Cátedra, 2003.
30. GARRONI, Emilio, *Proyecto de Semiótica*, Barcelona, Gustavo Gili (Segunda edición), 1975.
31. GOMBRICH, Ernst, *Arte e ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
32. GONZÁLEZ FLORES, Laura, *Fotografía y Pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
33. HARRISON, Charles / FRASCINA, Francis / REORY, Gill, *Primitivismo, cubismo y abstracción*, Madrid, Akal, 1998.

34. HAUS, Andreas, *Man Ray: Fotografías París 1920 – 1939*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
35. HILL, Paul / COOPER, Thomas, *Diálogo con la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili (Segunda Edición), 2001.
36. LIZARAZO ARIAS, Diego, *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*, México, 2004.
37. MARTÍNEZ-VAL, Juan, *Tipografía práctica. Usos, normas, tecnologías y diseños tipográficos en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002.
38. MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.
39. MOLES, Abraham A., *La imagen. Comunicación funcional*, México, Trillas (Reimpresión), 2007.
40. MÜLLER-BROCKMANN, Josef, *Historia de la comunicación visual*, México, Gustavo Gili, 1998.
41. MUNARI, Bruno, *Diseño y comunicación visual. Contribución a una metodología didáctica*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
42. _____, *El arte como oficio*, Labor, S. A. Nueva Colección labor, 1973.
43. NAYLOR, Colin, *Contemporary Photographers*, London, St. James Press (2nd. Edition), 1989.

44. OCAMPO, Estela / PERÁN, Martí, *Teorías del Arte*, Icaria Antrazyt, 2002.
45. PANOFSKI, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
46. PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*, México Era (Tercera reimpresión), 1990.
47. PLAZAOLA, Juan, *Modelos y Teorías del Arte*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2003.
48. SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Antología Textos de estética y teoría del arte*, México (UNAM), 1972.
49. SAUDEK, Jan, *Jan Saudek. Photographs 1987 - 1997*, Prague, Taschen, 1997.
50. SAYAG, Alain / ANNICK, Lionel-Marie, *Brassaï. No Ordinary Eyes*, London, Thames & Hudson, 2000.
51. TÀPIES, Antoni, *El arte y sus lugares*, Madrid, Siruela, 1999.
52. TRIADÓ TUR, Juan-Ramón, *Historia del Arte*, Barcelona, Norma, 1998.
53. VARIOS, *Los titanes de la literatura infantil*, México, Época (2ª. Edición), 1979.
54. VAN GOGH, Vincent, *Cartas a Théo*, Introducción de David García López, Alianza, 2009.
55. VELA LEÓN, Juan Antonio, *Cine y mito. Una indagación pedagógica*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000.

56. VITTA, Maurizio, *El sistema de las imágenes. Estética de las representaciones cotidianas*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.
57. WALLACE, Robert, *El mundo de Van Gogh*, Estados Unidos, Time – Life, Biblioteca de Arte, 1981.
58. WONG, Wucius, *Fundamentos del diseño bi- y tri-dimensional*, Barcelona, Gustavo Gili (Sexta edición), 1989.
59. WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica (Tercera reimpresión de la primera edición), 1983.
60. YATES, Steve, *Poéticas del espacio*, Barcelona. Gustavo Gili. 2002.
61. ZAMORA ÁGUILA, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México (UNAM), 2007.
62. *100 Obras maestras del Van Gogh Museum*, Amsterdam, Van Gogh Museum Enterprises B., 2002.

TESIS CONSULTADAS

1. VARGAS VARELA, Gabriel, *Fotografía y memoria: el punto de vista de la cámara como acto de semiosis*, México (UNAM), 2006.

HEMEROGRAFÍA

1. DE MATTIES, J. M. / BAGLEY, Mark / HANNA, Scott / FARMER, Mark, *Spiderman / Batman: Mentes Desquiciadas*, edición mexicana a cargo de Grupo Editorial Vid (1997), E. U., Marvel Comics, 1995.

2. MILLER, Frank / JANSON, Klaus / VARLEY, Lynn, *El regreso del Caballero nocturno*, tomos I y II de la edición mexicana a cargo de Grupo Editorial Vid (1997), E. U., DC Comics, 1986.
3. MOENCH, Doug / JONES, Kelley / JONES III, Malcolm / Les Dorscheid, *Batman y Drácula: Lluvia roja*, edición mexicana a cargo de Grupo Editorial Vid, (1997), E. U., DC Comics, 1991.
4. MOORE, Alan / BOLLAND, Brian / HIGGINS, John, *Batman: La broma mortal*, edición mexicana a cargo de Grupo Editorial Vid (1997), E. U., DC Comics, 1988.

FONOGRAFÍA

1. BLADES, Rubén / COLÓN, Willie, *Tras la Tormenta*, New York, Sony Music Internacional, 1995.
2. CHÁVEZ, Oscar, *30 Años con Oscar Chávez*. Bellas Artes, México, Discos Pentagrama, 1992.
3. CORTÉS, Alberto, *No soy de aquí*, España, Hispavox, 1971.
4. ENYA, *Shepherd Moons*, Reino Unido, Warner Music, 1988.
5. SERRAT, Joan Manuel, *La Colección*, México, EMI Capitol de México, 1983.
6. VARIOS, *Canciones del Íntimo decoro*. Ramón López Velarde, México, Discos Pentagrama. 1985.

VIDEOGRAFÍA

1. ADAMSON, Andrew / JONSON, Vicky, *Shrek*, E. U., Dream Works LLC. 2001.
2. ADAMSON, Andrew / ASBURY, Nelly/ CONRAD, Vernon, *Shrek 2*, E. U., Dream Works LLC, 2004.
3. BESSON, Luc, *El Perfecto Asesino -Léon: The Profesional-*, E. U. – Francia, Gaumont & Les Films du Dauphin, 1994.
4. FARRELLY, Bobby / FARRELLY, Peter, *Irene y Yo... y mi Otro Yo*, E. U., 20th Century Fox, 2000.
5. GERONIMI, Clyde / JACKSON, Wilfred / LUSKE, Hamilton, *Peter Pan*, E. U., Walt Disney Pictures, 1953.
6. JACKSON, Peter, *The Lord of the Rings. (El Señor de los Anillos) The Fellowship of the Ring (La Comunidad del Anillo)*, E. U.-Nueva Zelanda, 2001; *The Two Towers (Las Dos Torres)*, E. U.-Nueva Zelanda, 2003; *The Return of The King (El Retorno del Rey)*, E. U.-Nueva Zelanda, 2004.
7. LUCAS, George, *Star Wars (La Guerra de la Galaxias). A New Hope (Una Nueva Esperanza)*, E. U., 1977; *The Empire Strikes Back (El Imperio Contraataca)*, E. U. 1980; *Return Of The Jedi (El Retorno del Jedi)*, E. U., 1983.
8. LUSKE, Hamilton / SHARSTEEN, Ben, *Pinocho*, E. U., Walt Disney Productions, 1940.
9. MILLER, Chris / HUI, Raman, *Shrek The Third*, E. U., Dream Works LLC, 2007.

10. RAYMOND, Bradley, *Tinker bell*, E U., Disney Toon Studios, 2008.

11. REITMAN, Ivan, *Cazafantasmas*, E. U., Columbia Pictures, 1984.

Consultas en internet

1. Historia del Arte

<http://historiadelaroporvaleria.blogspot.mx/2011/09/informalismo-europeo.html>

(1° de marzo de 2017).

2. Bauhaus-Informalismo. Pintura Matérica

<https://bauhausinformalismo.wordpress.com/pintura-materica/>

(1° de marzo de 2017).